

O CINEMA QUE FAZ ESCREVER:
TEXTOS CRÍTICOS

Serge Daney

O CINEMA QUE FAZ ESCREVER:
TEXTOS CRÍTICOS



TÍTULO

O Cinema que faz Escrever – Textos Críticos

COPYRIGHT

Serge Daney e Angelus Novus

DESIGN

FBA

CAPA

Olhar-te. Publicidade e Artes Gráficas, Lda.

DATA DE EDIÇÃO

Fevereiro, 2016

ISBN

978-972-8827-88-5

DEPÓSITO LEGAL

402903/15

ANGELUS NOVUS, EDITORA

Rua da Fonte do Bispo, n.º 136, 3.º B

3030-243 Coimbra

info@angelus-novus.com

*Reservados todos os direitos
de acordo com a legislação em vigor*

ÍNDICE/FONTES

Apresentação

O travelling de *Kapò*

Trafic n.º 4, Outono 1992

CRÍTICA I – PERÍODO CAHIERS

Amphisbetesis (François Truffaut, *L'Enfant Sauvage*)

Cahiers du cinéma n.º 222, Julho 1970

O ecrã da fantasia (Bazin e os animais)

Cahiers du cinéma n.º 236-237, Março-Abril 1972

Um túbulo para o olho (Pedagogia straubiana)

Cahiers du cinéma n.º 258-259, Julho-Agosto 1975

O ateorizado (Pedagogia godardiana)

Cahiers du cinéma n.º 262-263, Janeiro 1976

O órgão e o aspirador

(Bresson, o Diabo, a voz off e mais algumas)

Cahiers du cinéma n.º 279-280, Agosto-Setembro 1977

Elogio de Emma Thiers (Realismo de Jean-Claude Biette)

Cahiers du cinéma n.º 285, Fevereiro 1978

Johan Van der Keuken, a radiação cruel do que existe

Cahiers du cinéma n.º 290-291, Julho-Agosto 1978

De uma *rosière* à outra
(Jean Eustache, *La Rosière de Pessac I* [1968],
La Rosière de Pessac II [1979])
Cahiers du cinema n.º 306, Dezembro 1979

Wim's movie (Wim Wenders e Nicholas Ray)
Cahiers du cinéma n.º 318, Dezembro 1980

O PÓLO PORTUGUÊS

Longe das leis
(António Reis e Margarida Cordeiro, *Trás-os-Montes*)
Cahiers du cinéma n.º 276, Maio 1977

O que pode um coração?
(Manoel de Oliveira, *Francisca*)
Cahiers du cinéma n.º 330, Dezembro de 1981

Exílio, amor e tatami portuguesas
(Paulo Rocha, *A Ilha dos Amores*)
Libération, 20 Maio 1982

O CINEMA NO PRESENTE II

Jacques Rivette, *Le Pont du Nord*
Libération, 26 Março 1982

Não reconciliados (Jerry Lewis, *Smörgasbord*)
Cahiers du cinéma n.º 347, Maio 1983

Exílio em *Nostalghia* (Andrei Tarkovski, *Nostalghia*)

Libération, 4 Junho 1985

Paradjanov de volta às ameias

(Sergei Paradjanov, *Legenda Suramis tsikheze*

[A lenda da fortaleza de Suram])

Libération, 4 Dezembro 1986

Rohmer, o lado das curtas

(Éric Rohmer, *Quatre aventures de Reinette e Mirabelle*)

Libération, 4 Fevereiro 1987

REVISÕES

O olho estava na tumba e olhava para Franju

(Georges Franju, *Les Yeux sans visage*)

Libération, 25 Setembro 1986

Mizoguchi, a distância certa

(Kenji Mizoguchi, *Akasen chitai* [Rua da Vergonha])

Libération, 10 Abril 1987

A primeira vez

(Roberto Rossellini, *Francesco, giullare di Dio*)

Cahiers du cinéma, Hors-série Roberto Rossellini, 1989

PARAGEM, IMAGEM, VISUAL

A palavra do fim

L'Âne, n.º 7, Inverno 1982

Do desfilarm ao desfile

La Recherche photographique n.º 7, 1989

O cinema e a memória da água

Libération, 29 Dezembro 1989

A última imagem

Catálogo *Passages de l'image*, dir. Raymond Bellour, Catherine David, Christine van Assche, Centro Georges-Pompidou, 1990

Montagem obrigatória

(A guerra, o Golfo e o pequeno ecrã)

Cahiers du cinéma n.º 442, Abril 1991

APRESENTAÇÃO

No prefácio de *Persévérance*, o livro-entrevista do final da vida de Daney, Serge Toubiana conta uma conversa em que Daney lhe teria falado do projecto de fazer um livro – um “verdadeiro livro”, e não uma recolha de textos já publicados – que contasse a sua vida de cinéfilo. O texto que viria a ser o “O travelling de *Kapò*” teria, necessariamente, de abrir o livro-testamento, por representar, no percurso de Daney, a “origem certa”, porque escolhida, que organizaria os fios de uma narrativa pessoal. Toubiana, após a morte do amigo, decidirá abrir *Persévérance* com esse texto, agora claramente reunindo começo e fim do percurso de Daney: testemunho do nascimento para uma consciência de filho do cinema, será também o último texto publicado por Daney na revista *Trafic*.

Se escolhermos também nós começar por aí, é em parte porque muito do que nos leva a editar a crítica de Daney numa antologia, e muitos dos problemas que essa decisão levanta, pode ser identificado a partir desse texto e do seu papel liminar. Recordemos o primeiro parágrafo:

Entre os filmes que nunca vi, não estão apenas *Obtyabr* [Outubro], *Le jour se lève* ou *Bambi*, está também esse obscuro *Kapò*. Filme sobre os campos de concentração, rodado em 1960 pelo italiano de esquerda Gillo Pontecorvo, *Kapò* não foi um marco na história do cinema. Serei o único que, sem nunca o ter visto, nunca o esqueceu? É que não vi *Kapò* e, ao mesmo tempo, vi-o. Vi-o porque alguém – por palavras – mo *mostrou*. Este filme, cujo título, como uma senha, acompanhou a minha vida de cinema, só o conheço através de um curto texto: a crítica que Jacques Rivette fez dele em Junho de 1961 nos *Cahiers du cinéma*. Era o número 120, o artigo chamava-se “De l’abjection”, Rivette tinha trinta e três anos e eu dezassete. Nunca devia ter pronunciado a palavra “abjecção” na minha vida.

Como um “dogma portátil” que acompanhará toda a sua vida, a descoberta da justeza dos filmes dá-se pela leitura de uma palavra nunca pronunciada: *abjecção*. Quando, na longa conferência improvisada com que apresentou o segundo número da *Trafic*, Daney procurava explicar o que estava na base do impulso de uma revista de cinema, dirá que, à palavra cinema, corresponde ali não todo o cinema, mas apenas uma parte desse território maior, aquela “que faz escrever”. Assumindo-se como “tagarela”, Daney traça uma linha entre a visão dos filmes, a fala incessante em que experimenta ideias junto dos seus interlocutores e finalmente a escrita, que, fechando o círculo, impele à revisão: “Quando se diz ‘revista de cinema’, trata-se de evocar um filme de maneira a que outro o reveja.” A possibilidade de ver um filme naquilo que sobre ele se escreveu é uma das ideias centrais de que partimos. Esta antologia poderia começar por descrever-se, então, como uma recolha de momentos em que a crítica é,

em primeiro lugar, uma forma de mostrar com palavras um cinema que faz tomar a palavra.

Na carta-prefácio que escreveu sobre *Ciné-journal*, Deleuze sublinhava aquilo que, nos livros de Daney, determinava a possibilidade de um “verdadeiro livro”: em *La Rampe*, o facto de o livro se organizar em torno de problemas críticos e teóricos que são também momentos da história dos *Cahiers*, ou seja, a coincidência entre história, narrativa e interpretação; em *Ciné-journal* (paradoxalmente, tratando-se de um livro-diário), a identificação dos problemas estruturadores de uma ideia de cinema através da cronologia. É que se todos os livros editados por Daney se organizam cronologicamente, em todos eles é reconhecível uma “vontade de livro” que levará a um cuidado editorial rigoroso e a uma montagem sempre interessante dos materiais – a escolha, a organização, a apresentação inscrevem nesses não-livros uma ideia forte de livro. No desejo não cumprido de um livro-testamento que abarcasse a sua vida, parece estar contido o destino de Daney como homem da escrita: preso entre a cronologia e a narrativa, entre as peças de uma obra crítica e uma biografia que só por elas se faz, segundo a lógica do retrovisor.

Ora, a possível coincidência entre cronologia e biografia é dada insistentemente pelo próprio Daney, e encontra a sua formulação mais clara, mais uma vez, em “O travelling de *Kapò*”: na identificação da tripla coincidência entre o seu nascimento, a descoberta dos campos e o começo do cinema moderno (*Roma città aperta*): “Nascido em 1944, dois dias antes do desembarque os Aliados, eu tinha idade para descobrir ao mesmo tempo o *meu* cinema e a *minha* história.” E, perto do fim da entrevista com Toubiana: “De facto, mais ironicamente, é a minha morte que eventualmente será sín-

crona com a do cinema.” A história do cinema como biografia: o gesto do crítico cine-filho.

Organizar uma antologia de Daney tem por isso de passar pela tensão entre uma escrita dominada pela cronologia (sobretudo no tempo de uma escrita diária, anos *Libération*) e esta ideia de unidade que o livro, em Daney, representou. Podemos e não podemos inscrever uma antologia como esta nessa coincidência entre livro e biografia. A nossa opção foi a de jogar com o dentro e o fora deste desenho, com um Daney no livro e fora do livro. Começando em flashback, pelo começo que é o fim (“O travelling de *Kapò*”), mantendo em cada secção uma organização cronológica, mas fazendo da antologia um não-livro, no sentido em que nenhuma das suas peças se subordina inteiramente a uma narrativa maior: livro de críticas, cada uma delas vale enquanto forma, arte, descrição e proposta teórica de uma ideia de cinema. É que se o texto de Rivette funciona como “dogma portátil”, também as críticas de Daney, simultaneamente densas e ágeis, se distinguem pela maleabilidade com que reagem aos filmes que as provocam: “É muito tenística, esta ideia de que seria escandaloso que o serviço não fosse seguido de uma resposta ao serviço. Eu não fui um grande servidor, mas, creio, fui bom nas respostas, como o Jimmy Connors.” Há preocupações recorrentes, uma cinefilia de raiz macmahoniana (versão mais radical dos gostos dos “jovens turcos” que fariam a Nouvelle Vague, assente na defesa incondicional da mise-en-scène) que se deixa invadir pelos contributos da psicanálise, do marxismo e do pós-estruturalismo; mas cada texto, misturando o teórico e o idiomático, criando neologismos e jogos de palavras, escolhe judiciosamente o que trazer na bagagem (Daney, grande caminhante, não gostava de viajar carregado).

APRESENTAÇÃO

Numa conversa radiofónica, à pergunta de Daney “O que é uma ideia de cinema?”, o seu amigo e também crítico (e para além disso cineasta) Jean-Claude Biette responde:

J.-C. B. – É uma coisa que permitiria, numa espécie de mesmo movimento, digerir alguma coisa da realidade e encontrar o meio de a dar novamente quer através de uma ideia de conjunto do filme – uma ideia global do filme, uma ideia prospectiva do filme, que se pode ter quando se imagina um filme – quer no pormenor de uma sequência.

S. D. – Seria então simultaneamente ver alguma coisa, mostrar que se viu e fazer de forma a que aquilo que é mostrado o seja no quadro geral e no pormenor.

J.-C. B. – Sim, é isso, quer dizer, é uma maneira de digerir a realidade já de uma maneira cinematográfica. É uma operação curiosa...

S. D. – Também se poderia dizer ver na realidade o que na realidade é cinema.

Fazendo com frequência economia da sinopse do guião (sempre olhado com desconfiança pelos *Cahiers*, para quem a autoria estava noutro lado), é neste trânsito ou curto-circuito entre o pormenor e o quadro geral, entre o cinema e o mundo, que se constroem muitos dos textos críticos de Daney: o som e a voz em Bresson, o actor e o papel em Truffaut, a pedagogia em Godard e Straub/Huillet, o realismo em Biette, a filiação em Wenders, o fragmento em Van der Keuken, o desdobramento em Jerry Lewis são simultaneamente portas de entrada, ideias de cinema e pretextos para fazer o diagnóstico do estado actual do cinema e do mundo.

A estrutura do livro procura responder a estas preocupações, obedecendo à cronologia mas impondo-lhe algumas divisões temáticas. São cinco secções, que correspondem a perguntas diferentes feitas à obra de Daney. Depois de “O travelling de *Kapò*”, há duas secções gêmeas (*O cinema no presente I e II*) que, como as duas metades de um campo de ténis, correspondem ao trabalho crítico feito ao correr do tempo, primeiro nos *Cahiers du cinéma* (anos 70), depois no *Libération* (anos 80). Muita coisa ficou fora-de-campo, e este é um retrato possível, necessariamente parcial (ínfima parte da parte que faz escrever) do cinema desses anos: várias gerações do cinema francês (Bresson; Godard, Truffaut, Rivette e Rohmer; Straub e Eustache; o acima referido Biette) e uma política dos autores que se alarga do centro (Wenders, Van der Keuken) para leste (Tarkovski, Paradjanov), sem esquecer a matriz americana (Ray, Lewis), mas descartando as outras periferias por que Daney também se interessou. A exceção nesta lista só de realizadores é o texto sobre André Bazin (fundador dos *Cahiers* que, como Daney, só enquanto crítico foi cineasta): artigo teórico, insere-se nesta secção por razões cronológicas, e com ele rima o último texto desta antologia.

Entre esses dois períodos, a servir de rede, *O pólo português* (título de um artigo jornalístico de Daney que ficou de fora deste livro) reúne três dos textos (sobre Reis/Cordeiro, Oliveira e Rocha) dedicados a um cinema periférico que, por vezes, funcionou como íman para a cinefilia mundial.

A quarta secção, *Revisões*, tem como tema a revisitação, pela televisão, de filmes do passado: textos sobre Franju, Mizoguchi e Rossellini que se destacam de outros textos sobre a história do cinema pelo modo como cruzam experiência da televisão e releitura.

APRESENTAÇÃO

Na quinta secção reunimos textos em que a crítica ganha a forma, como veremos na segunda parte desta introdução, de uma reflexão aguda sobre a imagem, a televisão e o audiovisual.

Escolhemos do primeiro livro que Daney organizou, *La Rampe*, alguns textos que nos parecem responder de maneira explícita a uma ideia de crítica; evitámos, também por dificuldade de obtenção dos direitos de publicação, os artigos mais conhecidos dos dois volumes do *Ciné-journal*; e demos espaço a outros menos traduzidos e editados, também por terem sido deixados pelo próprio Daney fora de qualquer projecto de livro. Isso só foi possível, é claro, graças à publicação pela POL dos quatro volumes de *La Maison cinéma et le monde*, edição não exaustiva dos textos que Daney não incluiu nos livros que editou. Para a última secção, escolhemos ainda duas das “fantasias da informação” que preenchem a segunda parte de *Devant la recrudescence des vols de sac à main*. Esperamos assim oferecer uma noção representativa da obra de Daney, nunca traduzida em livro em Portugal, mas permitir também cruzamentos novos, ou inesperados, pelo convívio entre textos mais conhecidos e outros nunca recuperados por cá. Esperamos ainda, secreta ambição, que esta escrita de cinema (que é cinema por escrito) também faça escrever.

* * *

Serge Daney foi um dos autores que mais reflectiram sobre o momento em que o cinema deixou de estar só, dando lugar à televisão e à hegemonia de uma cultura audiovisual. A sua análise das ligações entre cinema e televisão faz-se num contexto de progressiva decepção relativamente às expectativas em relação a esta – quando alguns cineastas viram nela a

possibilidade de continuarem por outros meios o projecto do cinema –, num esforço para a conceber e situar do ponto de vista do cinema e tendo como pano de fundo a problemática da comunicação.

Segundo Daney, a televisão confirma-se progressivamente não como um lugar para projectar o mundo, como o cinema, mas para dele devolver e difundir imagens e palavras condicionadas estéticamente e politicamente por uma doxa social, cultural e económica: uma forma de comunicação que se confunde com a transmissão de clichés e palavras de ordem. Seria possível vislumbrar uma outra concepção de comunicação, mas ao renunciar às suas próprias possibilidades criativas (a produção de “telefilmes dramáticos e educativos” em detrimento do apoio às experimentações pedagógicas de Rossellini ou Godard é o emblema disto mesmo), a televisão triunfou como transmissora de informação; perde-se definitivamente a hipótese de um prolongamento da interacção entre cinema e televisão, a partir da lição pedagógica sobre as potências áudio-visuais da imagem, que daria ao primeiro a oportunidade de retribuir à segunda o que não poderia ter nascido sem ela.

Para Daney, na sequência do que diz Godard, se reconhecemos nos telefilmes referidos o modelo dominante daquilo em que se tornou a televisão é porque a televisão só pode transmitir; no cinema a questão da comunicação colocava-se por projecção, como algo a construir, a explorar, da ordem do desejo. Por isso o cinema foi, na perspectiva de Daney, “algumas vezes também uma arte”. O que resta d(est)a comunicação, com o aparecimento da televisão é apenas o cinema, que – se antes da televisão colocou e respondeu a questões que a antecipavam e que esta poderia ter retomado por sua

conta – se viu entretanto obrigado a deslocar o seu território de interrogações. Mais do que desencantamento, o que Daney exprime é um certo apaziguamento otimista: o horizonte deixa de ser o “do charme do incesto” entre cinema e televisão, para passar a ser o do reencontro com uma verdade do cinema: este seria uma questão de moral e continuaria associado à criação de mundos que vão com os nossos desejos.

A televisão fica, então, entregue ao poder mediático, ao espectáculo que através dele a sociedade dá de si mesma, o que se traduz na caricatura de uma televisão de imagens que não mostram e de comentários que não vêem, colada à estética do videoclip e da publicidade, convocando sob a capa da emoção e do sentimento os fantasmas mais duvidosos. Os textos da última secção desta antologia têm como pano de fundo este diagnóstico de uma hegemonia cultural da televisão identificada com o triunfo estético da publicidade, e enquadram-no numa análise mais abrangente sobre a espectacularização do mundo.

É assim que em “O cinema e a memória da água”, Daney refere as metáforas aquáticas que nos anos oitenta condizem com a ultrafluidez emergente e hegemónica do mundo contemporâneo, seja de capitais e mercadorias, seja de imagens, entre a “liquidação do comunismo” e a “liquefacção do sujeito”. *Le Grand bleu* e *Palombella rossa* servem a Daney para dar conta da relação do cinema com este novo mundo de consistência aquática, “sem as praias e pedras da calçada dos anos setenta”. *Le Grand bleu* emerge aqui (e reemerge noutros textos) como paradigma de um cinema pós-publicitário, que “já não sofre com não ser ‘pessoal’ e com alinhar apenas ‘lugares comuns’”. *Palombella rossa* é a resposta minoritária do cinema ao audiovisual.

O que se joga para Daney na oposição entre os dois filmes é o que está em causa na dialéctica que o autor estabelece entre imagem e visual. A cobertura televisiva da guerra do Golfo, que Daney acompanhou, serviu-lhe para forjar uma teoria da visualidade contemporânea, confirmando-o na sua intuição de que a televisão não produziria imagens e sim *visual*. Triunfo do visual e da imagem de marca, o cliché imóvel e cristalizado (*arrêt sur l'image*, a paragem da imagem¹ que neste contexto ganha uma carga negativa). Como refere Daney, mais uma vez convocando Godard, são precisos dois para uma imagem. Inversamente, a guerra materializa de forma brutal “o encontro de dois que querem cada um ser um”.

O visual não tem contracampo, não lhe falta nada, funciona em circuito fechado, um pouco à imagem do espectáculo pornográfico que não é senão a verificação extática do funcionamento dos órgãos, e mais nada. Quanto à imagem, essa imagem que amámos no cinema até à obscenidade, seria antes o contrário. A imagem tem sempre lugar na fronteira entre dois campos de forças, está destinada a testemunhar uma certa *alteridade* e, apesar de possuir sempre um núcleo duro, falta-lhe sempre alguma coisa. A imagem é sempre *mais e menos do que ela própria*.

Quanto à paragem da imagem, dela se esboça uma breve história em “Do desfilar ao desfile”, antecipando a sua utilização em “O travelling de *Kapò*” para balizar duas atitudes: a paragem da imagem entendida como imagem originária, que marca o cruzamento, como vimos, entre uma biografia e a sua inscrição numa história de filiação cinematográfica – indisso-

1 Sobre a tradução desta expressão, ver nota da pág. ??.

ciável de uma moral das boas e más imagens – e a paragem da imagem enquanto cliché, onde a abjecção se reconhece num movimento de reenquadramento gratuito e estetizante, encarnado pelo travelling de *Kapò*. “*Pas une image juste, juste une image*” [“Não uma imagem justa, apenas uma imagem”]: a conhecida frase de Godard condensa já o carácter potencialmente problemático das imagens cinematográficas na sua relação com o que representam, e a futura impotência/dificuldade do cinema para dar conta do real, para estar à altura de um mundo que se tornou ele próprio uma imagem, ou melhor, um mundo tomado pelo visual.

Ici et ailleurs de Godard aparece, para Daney, como o filme que traduz o carácter problemático desta metamorfose da natureza da relação da imagem ao real, ao manter em tensão a crise da ontologia da imagem fotográfica baziniana (indissociável da ideia de montagem proibida): a ideia de perda de real, e a sua substituição pelo jogo de reenvios generalizado de imagem a imagem. Contrapõe-lhe a ideia de montagem obrigatória. O filme pode ser lido – é esta a hipótese de Daney – como o último em que um realizador tenta unir forças a uma causa política ou organização, ao mesmo tempo que aponta para o fim de um período da história do cinema e para uma mudança de paradigma, em que já não se trata de devolver o movimento do mundo a partir do movimento do próprio cinema – como aconteceu desde que o cinema se reconheceu enquanto arte –, mas de o recriar a partir de bocados de película já registados, de um “arquivo” pré-existente de imagens, “já saturadas de sentido e emoção”. Uma das últimas questões de Godard é “em que medida é que o cinema fez de nós historiadores?” Para Daney, isto significa que nós, espectadores do mundo, temos a responsabilidade

de escolher a imagem que nos cabe e de a resgatar ao “olhar indiferenciado das câmaras”, ao fundo indiferenciador do arquivo, e de lhe inculcar, pela montagem, o movimento que permite a sua ressurreição face à imobilidade a que foram votadas as imagens, pela nossa relação cada vez mais móvel não só ao cinema enquanto montra de imagens, como a todos os dispositivos contemporâneos de produção, circulação e difusão de imagens.

É através deste leitmotiv da paragem da imagem que estes textos finais comunicam com o primeiro texto desta antologia. É em torno da conjugação de outras duas paragens na imagem que se desvela e sela o seu destino de cine-filho:

- a que decorre do visionamento de *Nuit et Brouillard*, de Alain Resnais, e configura a primeira experiência, fundadora, de *parar* numa imagem, que nos olha mais do que a vemos, imagem reveladora na proporção do horror dos campos e da Shoah;
- a que lhe chega como imagem da abjecção, pelo texto de Rivette sobre o filme de Pontecorvo, em que inversamente é o gesto do realizador que produz a interrupção do movimento, é o filme que decide qual a imagem em que se imobilizará, ficando também decidida doravante a linha que separa as boas das más imagens. Aquilo de que *Kapò* é um prenúncio – a generalização no interior do cinema de imagens pré-concebidas, de planos ready-made, ou de imagens-clichés – encontra a sua concretização plena, para além do cinema, no visual.

Se o último texto de Daney culmina numa paragem da imagem desta natureza, é ainda do cinema, de um cinema irremediavelmente minoritário, ou pelo menos da sua memó-

APRESENTAÇÃO

ria e experiência “de acolhimento do devir das imagens”, que para Daney poderá vir a outra imagem em falta para criar o entre-dois necessário ao relançamento do movimento petrificado das imagens, diante das quais desfilamos, e contrariar a pulsão de morte nelas inscrita. Montagem obrigatória.

CLARA ROWLAND

FRANCISCO FRAZÃO

SUSANA NASCIMENTO DUARTE

O TRAVELLING DE KAPÒ

Entre os filmes que nunca vi, não estão apenas *Obtyabr* [Outubro], *Le jour se lève* ou *Bambi*, está também esse obscuro *Kapò*. Filme sobre os campos de concentração, rodado em 1960 pelo italiano de esquerda Gillo Pontecorvo, *Kapò* não foi um marco na história do cinema. Serei o único que, sem nunca o ter visto, nunca o esqueceu? É que eu não vi *Kapò* e, ao mesmo tempo, vi-o. Vi-o porque alguém – por palavras – mo *mostrou*. Este filme, cujo título, como uma senha, acompanhou a minha vida de cinema, só o conheço através de um curto texto: a crítica que Jacques Rivette fez dele em Junho de 1961 nos *Cahiers du cinéma*. Era o número 120, o artigo chamava-se “De l’abjection”, Rivette tinha trinta e três anos e eu dezassete. Nunca devia ter pronunciado a palavra “abjecção” na minha vida.

Nesse artigo, Rivette não contava o filme, contentava-se, numa frase, em descrever um plano. A frase, que me ficou gravada na memória, dizia o seguinte: “Vejam no entanto, em *Kapò*, o plano em que Riva se suicida, atirando-se sobre o arame farpado electrificado: o homem que decide, nesse

momento, fazer um travelling para a frente para reenquadrar o cadáver em contrapicado, tendo o cuidado de inscrever a mão erguida precisamente num ângulo do seu enquadramento final, este homem só merece o mais profundo desprezo.” Assim, um simples movimento de câmara podia ser o movimento a não fazer. E para o fazer era preciso – *evidentemente* – ser-se “abjecto”. Mal acabei de ler estas linhas, soube que o seu autor tinha toda a razão.

Abrupto e luminoso, o texto de Rivette permitia-me pôr palavras nesse rosto da abjecção. A minha revolta tinha encontrado palavras para se dizer. Mas havia mais. É que a revolta era acompanhada de um sentimento menos claro e sem dúvida menos puro: o reconhecimento aliviado de adquirir a minha primeira certeza de futuro crítico. Ao longo dos anos, com efeito, “o travelling de *Kapò*” foi o meu dogma portátil, o axioma que não se discutia, o ponto-limite de qualquer debate. Com alguém que não *sentisse* imediatamente a abjecção do “travelling de *Kapò*”, eu não teria, definitivamente, nada a ver, nada a partilhar.

Este género de recusa estava aliás em voga. À vista do estilo enraivecido e exasperado do artigo de Rivette, eu sentia que já tinham ocorrido debates furiosos, e parecia-me lógico que o cinema fosse a caixa de ressonância privilegiada de qualquer polémica. Estava a acabar a guerra da Argélia que, por não ter sido filmada, tinha feito suspeitar de antemão de qualquer representação da História. Qualquer pessoa parecia perceber que pudessem existir – até, e sobretudo, no cinema – figuras-tabu, facilidades criminosas e montagens proibidas. A fórmula célebre de Godard que via nos travellings “uma questão de moral” era aos meus olhos um desses truísmos que já não se podiam questionar. Eu não, em todo o caso.

Esse artigo tinha sido publicado nos *Cahiers du cinéma*, três anos antes do fim do seu período amarelo. Será que tive a sensação de que não poderia ter sido publicado em mais nenhuma revista de cinema, que pertencia a esse fundo-*Cahiers* a que eu, mais tarde, também pertenceria? O certo é que eu, que tinha tão pouca família, tinha encontrado a minha. Não era apenas por mimetismo snob que há já dois anos que comprava os *Cahiers* e partilhava os meus comentários deslumbrados com um colega – Claude D. – do liceu Voltaire. Não era por puro capricho que, no início de cada mês, ia colar o nariz à montra de uma modesta livraria da Avenue de la République. Bastava que, debaixo da faixa amarela, a fotografia a preto e branco da capa dos *Cahiers* tivesse mudado para que o meu coração batesse mais depressa. Mas não queria que fosse o livreiro a dizer-me se o número tinha saído ou não. Queria ser eu a descobri-lo e a comprá-lo friamente, com um tom neutro, como se se tratasse de uma sebenta. Quando à ideia de me tornar assinante, nunca me passou pela cabeça: gostava daquela espera exasperada. Quer fosse para os comprar, mais tarde para neles escrever e por fim para os fabricar, não me importava de ficar à porta dos *Cahiers* porque, de qualquer forma, os *Cahiers* eram “a minha casa”.

No liceu Voltaire, meia dúzia de nós tinham entrado sub-repticiamente na cinefilia. A coisa pode datar-se: 1959. Nessa altura, a palavra “cinefilia” ainda era fresca, mas já com a conotação doentia e a aura rançosa que pouco a pouco a iriam desacreditar. Quanto a mim, devo ter desprezado imediatamente aqueles que, de constituição demasiado normal, escarneciam já dos “ratos de cinemateca” em que nos tornaríamos durante alguns anos, culpados de viver o cinema por paixão e a vida por procuração. No dealbar dos anos 60, o

cine-mundo era ainda um mundo encantado. Por um lado, possuía todos os encantos de uma contracultura *paralela*. Por outro, tinha essa vantagem de estar já constituído, com uma história pesada, valores reconhecidos, as gralhas do Sadoul – essa Bíblia insuficiente –, frases feitas e mitos tenazes, batalhas de ideias e revistas em guerra. As guerras estavam praticamente terminadas e é certo que chegávamos um pouco tarde, mas não o suficiente para não alimentarmos o projecto tácito de nos reapropriarmos de *toda* aquela história, que ainda não tinha a idade do século.

Ser cinéfilo era simplesmente devorar, paralelamente ao do liceu, *outro* programa escolar, decalcado do primeiro, com os *Cahiers* amarelos como fio condutor e alguns “passadores” adultos que, com a discrição dos conspiradores, nos assinalavam que havia ali um mundo a descobrir e talvez nada mais nada menos do que *o* mundo a habitar. Henry Agel – professor de letras no liceu Voltaire – foi um desses “passadores” singulares. Para se poupar – a ele e a nós – à estopada das aulas de latim, punha a votos a seguinte escolha: ou passar uma hora com um texto de Tito Lívio ou ver filmes. A turma, que votava pelo cinema, saía regularmente pensativa e caçada do vetusto cineclube. Por sadismo e sem dúvida porque possuía as cópias, Agel projectava pequenos filmes próprios para que os adolescentes perdessem seriamente a inocência. Era *Le Sang des bêtes* de Franju e, principalmente, *Nuit et Brouillard* de Resnais. Foi assim que, através do cinema, fiquei a saber que a condição humana e a carnificina industrial não eram incompatíveis, e que o pior tinha acabado de acontecer.

Suponho hoje que Agel, para quem Mal se escrevia com maiúscula, gostava de espreitar no rosto dos adolescentes da turma do 10.º ano de Latim e Línguas os efeitos dessa singular

revelação, pois era disso que se tratava. Devia haver algum voyeurismo nessa maneira brutal de transmitir, pelo cinema, este saber macabro e imparável que éramos a primeira geração a herdar completamente. Cristão nada prosélito, militante bastante elitista, também Agel *mostrava*. Tinha esse talento. Mostrava porque era preciso. E porque a cultura cinematográfica no liceu, pela qual ele militava, passava também por essa selecção silenciosa entre os que nunca mais esqueceriam *Nuit et Brouillard* e os outros. Eu não fazia parte dos “outros”.

Uma vez, duas vezes, três vezes, consoante os caprichos de Agel e as aulas de latim sacrificadas, assisti às célebres pilhas de cadáveres, de cabelos, de óculos e de dentes. Ouvi o comentário desolado de Jean Cayrol na voz de Michel Bouquet e a música de Hanns Eisler, que parecia censurar-se por existir. Estranho baptismo das imagens: *compreender ao mesmo tempo que os campos de concentração eram verdadeiros e que o filme era justo*. E que o cinema – só ele? – era capaz de rondar os limites de uma humanidade desnaturada. Sentia que as distâncias colocadas por Resnais entre o sujeito filmado, o sujeito filmando e o sujeito espectador eram, em 1959 como em 1955, as únicas possíveis. *Nuit et Brouillard*, um filme “belo”? Não, um filme *justo*. Era *Kapò* que queria ser um filme belo e que não o era. E sou eu que nunca seria capaz de distinguir bem entre o justo o belo. Daí o tédio, nem sequer “refinado”, que foi sempre o meu perante as imagens belas.

Captado pelo cinema, não tinha tido necessidade de ser – além disso – seduzido. Também não era preciso que me falassem à bebé. Em criança, não vi *nenhum* filme de Walt Disney. Tal como tinha ido directamente para a escola oficial, tinha orgulho de ter sido poupado ao berreiro de creche das matinés

infantis. Pior: os desenhos animados seriam sempre para mim uma coisa diferente do cinema. Pior ainda: os desenhos animados seriam sempre um pouco o inimigo. Nenhuma “bela imagem”, desenhada *a fortiori* me dispensaria da emoção – temor e tremor – perante as coisas *registadas*. E tudo isto, que é tão simples e me levou anos a formular de maneira simples, começaria a sair do limbo com as imagens de Resnais e o texto de Rivette. Nascido em 1944, dois dias antes do desembarque dos Aliados, eu tinha idade para descobrir ao mesmo tempo o *meu* cinema e a *minha* história. História curiosa que durante muito tempo julguei partilhar com outros, antes de perceber – bem tarde – que era afinal a minha.

O que sabe uma criança? E essa criança, Serge D., que queria saber tudo excepto o que lhe dizia propriamente respeito? Sobre que fundo de ausência *no mundo* será mais tarde requerida a presença às imagens *do mundo*? Conheço poucas expressões mais belas do que a de Jean-Louis Schefer quando, em *L’Homme ordinaire du cinéma*, fala dos “filmes que olharam a nossa infância”. Porque uma coisa é aprender a olhar os filmes “profissionalmente” – para verificar aliás que são eles que nos olham cada vez menos– e outra coisa é viver com aqueles que nos viram crescer e que nos viram também, reféns precoces da nossa biografia por vir, já enredados nas malhas da nossa história. *Psycho*, *La dolce vita*, *Das indische Grabmal*, *Rio Bravo*, *Pickpocket*, *Anatomy of a Murder*, *Shin heike monogatari*

2 Daney joga neste texto com um duplo sentido do verbo “*regarder*” em francês: “olhar” e “dizer respeito”. Na impossibilidade de encontrar um equivalente em português, optámos pelo sentido que nos pareceu predominante a cada ocorrência, mas é de sublinhar que se trata sempre da mesma palavra no original (*N. da T.*).

[O herói sacrílego] ou, justamente, *Nuit et Brouillard* não são para mim filmes como os outros. À pergunta brutal “isto diz-te respeito?” respondem-me todos que sim.

Os corpos de *Nuit et Brouillard* e, dois anos depois, os dos primeiros planos de *Hiroshima mon amour* são dessas “coisas” que me olharam mais do que eu as vi. Eisenstein tentou produzir imagens assim, mas foi Hitchcock quem conseguiu. Como – é só um exemplo – esquecer o primeiro encontro com *Psycho*? Tínhamos entrado à socapa no Paramount Opéra e o filme aterrorizava-nos com toda a normalidade. E depois, lá para o fim, há uma cena em que a minha percepção escorrega, uma montagem “às três pancadas” de onde só emergem acessórios grotescos: um roupão cubista, uma peruca que cai, uma faca brandida. Ao pavor vivido em comum sucede então a calma de uma solidão resignada: o cérebro funciona como um aparelho de projecção *bis* que deixaria correr a imagem, deixando o filme e o mundo continuar sem ele. Não consigo imaginar amor do cinema que não se escore no presente roubado deste “continuem sem mim”.

Este estado, quem não o viveu? Estas recordações encobridoras [*souvenirs-écrans*], quem não as conheceu? Imagens não identificadas inscrevem-se na retina, acontecimentos desconhecidos têm fatalmente lugar, palavras proferidas tornam-se a cifra secreta de um impossível autoconhecimento. Esses momentos de “não ser apanhado” são a cena primitiva do amator de cinema, *aquela onde ele não estava, embora só se tratasse dele*. No sentido em que Paulhan fala da literatura como uma experiência do mundo “quando não estamos lá” e Lacan “daquilo que falta no seu lugar”. O cinéfilo? Aquele que arregala em vão os olhos, mas que não dirá a ninguém que não

conseguiu ver nada. Aquele que prepara para si uma vida de “observador” profissional. De modo a recuperar o atraso, a “refazer-se” e a fazer-se. O mais devagar possível.

Foi assim que a minha vida teve o seu ponto zero, segundo nascimento vivido como tal e imediatamente comemorado. A data é conhecida, e continua a ser 1959. É – coincidência? – o ano do célebre “Tu não viste nada em Hiroxima” de Duras. Saímos de *Hiroshima mon amour*, a minha mãe e eu, ambos siderados – não éramos os únicos – porque nunca tínhamos pensado que o cinema fosse capaz “daquilo”. E no cais do metro, percebo finalmente que, face à pergunta enfadonha a que eu já não sabia o que responder – “O que é que vais fazer na vida?” –, disponho, desde há uns minutos para cá, de uma resposta. “Mais tarde”, de uma maneira ou de outra, seria o cinema. Por isso nunca fui avaro em detalhes sobre esse cine-nascimento para mim próprio. *Hiroshima*, o cais do metro, a minha mãe, o defunto Studio des Agriculteurs e as suas poltronas de couro serão mais de uma vez evocados como o cenário lendário da origem certa, aquela que se escolhe.

Resnais, vejo-o bem, é o nome que liga esta cena primitiva em dois anos e três actos. Foi porque *Nuit et Brouillard* tinha sido possível que *Kapò* nascia fora de prazo e que Rivette podia escrever o seu artigo. Contudo, antes de ser o protótipo do cineasta “moderno”, Resnais foi para mim mais um “passador”. Se ele revolucionava, como então se dizia, a “linguagem cinematográfica”, era porque se contentava em levar a sério o seu *tema* e porque teve a intuição, quase a sorte, de reconhecer esse tema entre todos os outros: nada mais nada menos do que a espécie humana tal como saiu dos campos de concentração nazis e do trauma atómico: destruída e des-

figurada. Por isso houve sempre qualquer coisa de estranho na maneira como depois me tornei espectador um pouco entediado dos “outros” filmes de Resnais. Parecia-me que as suas tentativas de *revitalizar* um mundo, cuja doença só ele tinha registado a tempo, estavam destinadas a produzir apenas mal-estar.

Não é portanto com Resnais que farei a viagem do cinema “moderno” e do seu devir, mas antes com Rossellini. Não é com Resnais que as lições das coisas e da moral serão aprendidas de cor e declinadas, mas sempre com Godard. Porquê? Para já, porque Godard e Rossellini falaram, escreveram, reflectiram em voz alta e, inversamente, a imagem de Resnais – estátua do Comendador, transido nos seus anoraques e pedindo (com todo o direito mas em vão) que acreditassem nele quando declarava não ser um intelectual – acabou por me irritar. Ter-me-ei assim “vingado” do papel que dois dos seus filmes tinham desempenhado ao “abrir o pano” da minha vida? Resnais era o cineasta que me tinha retirado à infância, ou melhor, que tinha feito de mim, e durante três décadas, uma criança *séria*. E foi justamente aquele com quem, adulto, nunca partilharia nada. Lembro-me que no final de uma entrevista – por ocasião da estreia de *La vie est un roman* – me pareceu boa ideia falar-lhe do choque de *Hiroshima mon amour* na minha vida, o que ele agradeceu com um ar desdenhoso e distante, como se eu tivesse elogiado o seu último impermeável. Senti-me vexado, mas sem razão: os filmes “que olharam a nossa infância” não são partilháveis, nem sequer com o seu autor.

Agora que esta história está fechada, que tive mais do que a minha quota-parte do “nada” que havia para ver em

Hiroxima, coloco-me fatalmente a pergunta: poderia ter sido de outro modo? Haveria, face aos campos de concentração, outra justeza possível que não a do anti-espectáculo de *Nuit et Brouillard*? Uma amiga lembrava recentemente o documentário de George Stevens, realizado no fim da guerra, enterrado, exumado e depois recentemente mostrado na televisão francesa. Primeiro filme a registrar a abertura dos campos a cores, e cujas próprias cores o fazem resvalar – *sem nenhuma abjeção* – para a arte. Porquê? Pela diferença entre as cores e o preto e branco? Entre a América e a Europa? Entre Stevens e Resnais? O que é magnífico no filme de Stevens é que se trata ainda de uma narrativa de viagem: a progressão no quotidiano de um pequeno grupo de soldados que filmam e de cineastas que se passeiam pela Europa destruída, de uma Saint-Lô arrasada a essa Auschwitz que ninguém previra e que perturba a equipa. E depois, diz-me a minha amiga, as pilhas de cadáveres têm uma beleza estranha que faz pensar na grande pintura deste século. Como sempre, Sylvie P. tinha razão.

O que compreendo hoje é que a beleza do filme de Stevens reside menos na justeza da distância encontrada do que na *inocência* do olhar. A justeza é o fardo daquele que vem “depois”; a inocência, a graça terrível concedida ao primeiro que chega. Ao primeiro que executa simplesmente os gestos do cinema. Ser-me-ia preciso chegar a meados dos anos 70 para reconhecer no *Salò* de Pasolini ou mesmo no *Hitler* de Syberberg o outro sentido da palavra “inocente”. Não tanto o não-culpado como aquele que, ao filmar o Mal, não é mal intencionado. Em 1959, já eu estava imbuído da partilha da culpabilidade de todos, e ligeiramente intransigente pela sua descoberta. Mas em 1945, talvez bastasse ser americano e assistir, como George Stevens ou o cabo Samuel Fuller em Fal-

kenau, à abertura das verdadeiras portas da noite, de câmara na mão. Era preciso ser-se americano – isto é, crer na inocência matricial do espectáculo – para fazer desfilarem a população alemã frente às valas abertas, para lhe *mostrar* ao lado de que é que tinha vivido, tão bem e tão mal. Era preciso estarmos dez anos antes de Resnais se sentar à mesa de montagem e quinze anos antes de Pontecorvo adicionar esse pequeno movimento a mais que nos revoltou, a Rivette e a mim. A necrofilia era portanto o preço desse “atraso” e o avesso erótico do olhar “justo”, o da Europa culpada, o de Resnais: e, por consequência, o meu.

Foi assim o encetar da minha história. O espaço aberto pela frase de Rivette era o meu, como era já minha a família intelectual dos *Cahiers du Cinéma*. Mas esse espaço, como eu viria a perceber, não era tanto um vasto campo como uma porta estreita. Do lado nobre, esse gozo da distância justa e o seu reverso de necrofilia sublime ou sublimada. E do lado não-nobre, a possibilidade de um gozo completamente diferente e in-sublimável. Foi Godard que, um dia, ao mostrar-me umas cassetes de “porno concentracionário” enfiadas num canto da sua videoteca de Rolle, se espantou que nenhum discurso tivesse sido proferido nem nenhuma interdição pronunciada contra tais filmes. Como se a baixeza de intenções dos seus fabricantes e a trivialidade das fantasias dos seus consumidores de alguma forma os “protegessem” da censura e da indignação. Prova que do lado da subcultura perdurava a surda reivindicação de um entrelaçamento obrigatório entre os carrascos e as vítimas. De facto, a existência destes filmes nunca me perturbara. Tinha em relação a eles – como a todo o cinema abertamente pornográfico – a tolerância quase bem-educada que se reserva à expressão da fantasia

quando esta é tão nua que só reivindica a triste monotonia da sua necessária repetição.

A outra pornografia – a pornografia “artística” de *Kapò*, como mais tarde a de *Il portiere di notte* e outros produtos “retro” dos anos setenta – é que sempre me revoltaria. À estetização consensual retroactiva, eu preferia o regresso obstinado das não-imagens de *Nuit et Brouillard*, ou mesmo a enxurrada pulsional de um qualquer *Isa: She Wolf of the SS* que não chegaria a ver. Esses filmes tinham ao menos a honestidade de registar uma mesma impossibilidade de narrar, de um mesmo travão de segurança no desenrolar da história, quando a narrativa se paralisa ou fica a rodar em seco. Por isso, não é sequer de amnésia ou de recalçamento que se deveria falar, mas de *forclusão*. Forclusão cuja definição lacaniana eu aprenderia mais tarde: o regresso alucinatório ao real daquilo sobre o qual não foi possível emitir um “juízo de realidade”. Ou seja: uma vez que os cineastas não filmaram a seu tempo a política de Vichy, o seu dever, cinquenta anos mais tarde, não é redimir-se imaginariamente com filmes como *Au revoir les enfants*, mas sim fazer o retrato actual desse bom povo francês que, de 1940 a 1942, rusga do Velódromo de Inverno incluída, nem pestanejou. Sendo o cinema a arte do presente, os remorsos não têm interesse.

É por isso que o espectador que fui perante *Nuit et Brouillard* e o cineasta que, com esse filme, tentou mostrar o irrepresentável, estavam ligados por uma simetria cúmplice. Ora é o espectador que de repente “falta no seu lugar” e pára enquanto o filme continua. Ora é o filme que, em vez de “continuar”, se dobra sobre si mesmo e sobre uma “imagem” provisoriamente definitiva que permita ao sujeito-espectador continuar a acreditar no cinema e ao sujeito-cidadão continuar a viver

a sua vida. Paragem no espectador, paragem na imagem³: o cinema entrou na idade adulta. A esfera do visível deixou de estar inteiramente disponível: há ausências e buracos, vazios necessários e plenitudes supérfluas, imagens eternamente em falta e olhares para sempre insuficientes. Espectáculo e espectador deixam de se devolver todas as bolas. Foi assim que, tendo escolhido o cinema, considerado a “arte da imagem em movimento”, comecei a minha vida de cinéfilo sob a égide paradoxal de uma primeira *paragem da imagem*.

Esta paragem protegeu-me da necrofilia estrita, e não vi nenhum dos raros filmes ou documentários “sobre os campos de concentração” que se seguiram a *Kapò*. Para mim, o assunto estava resolvido com *Nuit et Brouillard* e o artigo de Rivette. Fui durante muito tempo como as autoridades francesas que, ainda hoje, face a qualquer fait divers anti-semita, difundem às pressas o filme de Resnais como se ele fizesse parte de um arsenal secreto que pudesse indefinidamente opor à recorrência do Mal as suas próprias virtudes de exorcismo. Mas se não apliquei o axioma do “travelling de *Kapò*”

3 No original, “*arrêt sur l'image*”, procedimento cinematográfico de pós-produção que consiste em “congelar” um fotograma de um filme (daí o “*freeze frame*” em inglês), e cujo termo técnico em português é “paralítico”. No entanto, ao longo do livro (“O travelling de *Kapò*”, “A palavra do fim”, “Do desfilar ao desfile” e, sobretudo, “A última imagem”) optou-se por traduzir a expressão por “paragem da imagem” e, ocasionalmente, por “paragem na imagem”. Esta escolha permite preservar o sentido das várias formulações de Daney, que se baseiam na ideia de uma operação feita à imagem, e que não seriam restituídas por “paralítico”.

Note-se ainda que a expressão mais corrente em francês seria “*arrêt sur image*” e não “*arrêt sur l'image*”, apesar de Daney usar as duas versões, por exemplo em “Do desfilar ao desfile”. Em “L'effet Daney ou l'arrêt de vie et de mort” (*Trafic* n.º 37), Raymond Bellour defende que se trata assim de especificar a paragem numa *determinada* imagem, imagem de uma coisa ou a própria ideia de imagem (*N. da T.*).

apenas aos filmes cujo tema os expunha à abjecção foi porque me sentia tentado a aplicá-lo a *todos* os filmes. “Há coisas – tinha escrito Rivette – que devem ser abordadas no temor e no tremor; a morte é uma delas, sem dúvida; e, no momento de filmar uma coisa tão misteriosa, como não nos sentirmos impostores?” Eu estava de acordo.

E como são raros os filmes em que não se morre, pouco ou muito, numerosas eram as ocasiões de temer e de tremer. Alguns cineastas, com efeito, não eram impostores. Foi assim que, ainda em 1959, a morte de Miyagi em *Ugetsu monogatari* [Contos da Lua Vaga] me pregou, dilacerado, a uma cadeira do Studio Bertrand. Porque Mizoguchi tinha filmado a morte como uma fatalidade vaga que, *víamos* perfeitamente, podia e não podia não se produzir. Lembramo-nos da cena: numa zona rural japonesa, os viajantes são atacados por bandidos esfomeados e um deles trespassa Miyagi com um golpe de lança. Mas fá-lo quase por inadvertência, titubeando, movido por um resto de violência ou por um reflexo idiota. Esse acontecimento posa tão pouco para a câmara que esta está quase a “passar-lhe ao lado” e estou convencido de que qualquer espectador de *Ugetsu monogatari* é então assaltado pela mesma ideia louca e quase supersticiosa: se o movimento da câmara não tivesse sido tão lento, o acontecimento ter-se-ia produzido “fora de campo” ou – quem sabe? – não se teria sequer produzido.

Culpa da câmara? Ao dissociá-la das gesticulações dos actores, Mizoguchi procedia exactamente ao contrário de *Kapò*. Em vez da olhadela embelezadora a mais, um olhar que “faz de conta que não vê nada”, que preferia não ter visto nada e que, por isso, mostra o acontecimento a produzir-se *enquanto acontecimento*, ou seja, inelutavelmente e de viés.

Um acontecimento absurdo e imbecil, absurdo como todo o *fait divers* que acaba mal e imbecil como a guerra, calamidade de que Mizoguchi nunca gostou. Um acontecimento que não nos afecta o suficiente para nos impedir de seguir caminho, envergonhados. Pois aposto que, nesse preciso instante, todo o espectador de *Ugetsu...* sabe *claramente* o que há de absurdo na guerra. Pouco importa que o espectador seja ocidental, o filme japonês e a guerra medieval: basta passar do acto de apontar com o dedo à arte de designar com o olhar para que esse saber – tão furtivo quanto universal, o único de que o cinema será capaz – nos seja dado.

Ao optar tão cedo pela panorâmica de *Ugetsu...* contra o travelling de *Kapò*, fiz uma escolha cuja gravidade só medi dez anos depois, no calor tão radical quanto tardio da politização pós-68 dos *Cahiers*. Pois se Pontecorvo, futuro autor de *La battaglia di Algeri*, é um cineasta corajoso com quem partilho em geral as crenças políticas, Mizoguchi parece ter vivido apenas para a sua arte e ter sido, politicamente, um oportunista. Onde está a diferença, então? No “temor e tremor”, justamente. Mizoguchi tem medo da guerra porque, ao contrário do seu irmão mais novo Kurosawa, os homenzinhos que cortam as carótidas uns aos outros sobre um fundo de virilidade feudal oprimem-no. É desse medo, vontade de vomitar e de fugir, que vem a panorâmica embotada. É esse medo que faz daquele momento um momento justo, quer dizer, partilhável. Pontecorvo não treme nem teme: os campos de concentração só o revoltam ideologicamente. É por isso que se inscreve “em suplemento” na cena sob a imagem escusada de um travelling bonito.

O cinema – dava-me eu conta – oscilava o mais das vezes entre estes dois pólos. E em cineastas bem mais consistentes

que Pontecorvo, tropecei mais de uma vez nessa forma contrabandista – uma espécie de prática santinha e generalizada da *piscadela de olho* – de “acrescentar” uma beleza parasita ou uma informação cúmplice a cenas que não tinham nada a ver com isso. É por isso que a rajada de vento que faz baixar, qual mortalha, a brancura de um pára-quadras sobre um soldado morto em *Merrill’s Marauders* de Fuller me incomodou durante anos. Menos, contudo, do que as saias levantadas do cadáver de Anna Magnani, ceifada por uma rajada de metralhadora num episódio de *Roma città aperta*. Também Rossellini desferia um golpe “abaixo da cintura”, mas de uma maneira tão nova que seriam precisos anos para compreender a que abismo nos conduzia. Onde acaba o acontecimento? Onde está a crueldade? Onde começa a obscenidade e onde acaba a pornografia? Sentia que eram estas, torturantes, as questões inerentes ao cinema de “depois dos campos”. Cinema a que passei, só para mim e porque tinha a mesma idade, a chamar “moderno”.

Este cinema moderno tinha uma característica: era *cruel*, e nós tínhamos outra: aceitávamos essa crueldade. A crueldade estava “do lado certo”. Era ela que dizia não à “ilustração” acadêmica e que arruinava o sentimentalismo hipócrita de um “humanismo” na altura muito tagarela. A crueldade de Mizoguchi, por exemplo, consistia em *montar*, juntando-os, dois movimentos irreconciliáveis, e em produzir um sentimento dilacerante de “não-assistência a pessoa em perigo”. Sentimento moderno por excelência, que antecedia em apenas quinze anos os grandes travellings impávidos de *Week End*. Sentimento também arcaico, já que essa crueldade era tão velha quanto o próprio cinema, como um índice do que nele era fundamentalmente moderno, desde o último plano

de *City Lights* até *The Unknown* de Browning, passando pelo final de *Nana*. Como esquecer o lento travelling tremido que o jovem Renoir lança sobre Nana, na cama, agonizante com varíola? Como era possível – insurgiam-se os ratos de cinematoteca em que nos tínhamos tornado – ver em Renoir alguém que canta loas à beatitude quando foi um dos raros cineastas capazes, desde o início, de *liquidar* uma personagem por meio de um travelling?

Com efeito, a crueldade estava na lógica do meu percurso do combatente-*Cahiers*. André Bazin, que já lhe tinha feito a teoria, achou-a tão estreitamente ligada à essência do cinema que quase fez dela a “sua coisa”. Bazin, esse santo laico, gostava de *Louisiana Story* porque aí se via um pássaro a ser comido por um crocodilo em tempo real e num único plano: prova pelo cinema e montagem proibida. Escolher os *Cahiers* era escolher o realismo e, como eu acabaria por descobrir, um certo desprezo pela imaginação. Ao “Queres olhar? Pois então, vê isto!” de Lacan, respondia antecipadamente um “Isto foi registado? Então, devo olhar”. Mesmo e sobretudo quando “isto” era incómodo, intolerável, ou francamente invisível.

Porque este realismo era bifronte. Se foi pelo realismo que os modernos mostravam um mundo sobrevivente, foi por um realismo completamente diferente – ou melhor, uma “realística” – que as propagandas filmadas dos anos quarenta tinham colaborado com a mentira e prefigurado a morte. É por isso que era justo, apesar de tudo, chamar ao primeiro dos dois, nascido em Itália, “neo”. Impossível amar “a arte do século” sem ver essa arte a trabalhar para a loucura do século e a ser trabalhada por ela. Ao contrário do teatro – crise e cura colectivas –, o cinema – informação e luto pessoais –

tinha intimamente a ver com o horror de que mal tinha recuperado. Eu herdava um convalescente culpado, uma criança envelhecida, uma hipótese ténue. Envelheceríamos juntos, mas não eternamente.

Herdeiro consciencioso, cine-filho modelo, com o “travelling de *Kapò*” como amuleto protector, não deixei os anos passarem sem uma surda apreensão: e se o amuleto perdesse a eficácia? Recordo-me, quando era assistente explorado em Censier-Paris III, de ter fotocopiado o texto de Rivette, de o ter distribuído aos meus alunos e de lhes ter perguntado a opinião. Era ainda uma época “vermelha”, em que alguns alunos tentavam respigar através dos professores um pouco da radicalidade política de 68. Pareceu-me que, por consideração por mim, os mais motivados entre eles consentiam ver em “De l’abjection” um documento histórico interessante mas já datado. Não lhes quis mal por isso e, se por acaso repetisse a experiência com alunos de hoje, não me preocuparia em saber se é no travelling que eles esbarram, mas faria questão de saber se para eles existe um qualquer *índice* de abjecção. Para ser franco, teria medo que não houvesse nenhum. Sinal não só de que os travellings já nada têm a ver com a moral, mas também de que o cinema está demasiado debilitado para albergar semelhante questão.

É que, trinta anos depois das repetidas projecções de *Nuit et Brouillard* no liceu Voltaire, os campos de concentração – que me tinham servido de cena primitiva – deixaram de estar cristalizados no respeito sagrado em que Resnais, Cayrol e muitos outros os mantinham. Entregue aos historiadores e aos curiosos, a questão dos campos segue doravante os trabalhos, as divergências e as loucuras destes. O desejo forcluído

que regressa “de forma alucinatória no real” é evidentemente aquele que nunca deveria ter regressado. Desejo de que não tivessem existido câmaras de gás, solução final e, no limite, campos de concentração: revisionismo, faurissonismo, negacionismo, sinistros e últimos-ismos. Um estudante de cinema não herdaria só o “travelling de Kapò”, mas também uma transmissão mal assegurada, um tabu mal superado, em suma, mais uma volta à pista na história imbecil da tribalização do mesmo e da fobia do outro. A paragem da imagem deixou de produzir efeito, a banalidade do mal pode agora animar novas imagens, electrónicas.

Da França recente emergem doravante sintomas suficientes para que, revisitando o que lhe foi dado viver como História, qualquer um da minha geração tenha de tomar consciência da paisagem em que cresceu. Paisagem trágica e, ao mesmo tempo, confortável. Dois sonhos políticos – o americano e o comunista – balizados por Ialta. Atrás de nós: um ponto de não-retorno moral simbolizado por Auschwitz e o novo conceito de “crime contra a humanidade”.

À nossa frente: esse impensável quase tranquilizante que é o apocalipse nuclear. Há pouco acabado, e que durou mais de quarenta anos. Pertença, com efeito, à *primeira geração* para quem o racismo e o anti-semitismo tinham definitivamente caído no “caixote de lixo da história”. A primeira – e a única? A única, em todo o caso, que só gritou tão facilmente perante o lobo do fascismo – “o fascismo não passarááá!” – porque parecia coisa do passado, imbecil e, de uma vez por todas, acabada. Erro, é claro. Erro que não a impediu de viver bem os seus “trinta gloriosos”, mas como que entre aspas. Ingnuidade, é claro, e ingenuidade também de fazer como se, no chamado campo estético, a necrofilia elegante de Resnais

mantivesse eternamente “à distância” toda e qualquer intrusão indelicada.

“Não há poesia depois de Auschwitz”, declarou Adorno, para depois desdizer essa fórmula que ficou célebre. “Não há ficção depois de Resnais”, poderia ter dito eu em eco, antes de abandonar, também eu, essa ideia um bocadinho excessiva. “Protegidos” pela onda de choque produzida pela descoberta dos campos, será que acreditámos que a humanidade tinha resvalado – uma única vez, mas nessa nunca mais a apanhariam – para o não-humano? Será que de facto apostámos que, por uma vez, “o pior seria certo”? Será que desejámos a tal ponto que aquilo a que ainda não se chamava a Shoah fosse o acontecimento histórico *único* “graças” ao qual a humanidade *inteira* “saía” da história para a olhar de cima por um instante e reconhecer aí, evitável, o pior rosto do seu possível destino? Parece que sim.

Mas se “*único*” e “*inteiro*” ainda estivessem a mais e se a humanidade não herdasse a Shoah como a *metáfora* daquilo de que foi e continua a ser capaz, então o extermínio dos Judeus continuaria a ser uma história judaica, e depois – por ordem decrescente de culpabilidade, por *metonímia* – uma história muito alemã, bastante francesa, árabe só por ricochete, muito pouco dinamarquesa e quase nada búlgara. Era à possibilidade da metáfora que respondia, no cinema, o imperativo “moderno” de decretar a paragem da imagem e o embargo à ficção. Tratava-se de aprender a contar de maneira diferente outra história em que a “espécie humana” seria a única personagem e a primeira anti-star. Tratava-se de parir *outro* cinema, um cinema “que saberia” que submeter cedo demais o acontecimento à ficção é retirar-lhe a sua unicidade, porque a ficção é essa liberdade que esfarela e que

se abre, de antemão, ao infinito da variante e à sedução do mentir-verdadeiro.

Em 1989, enquanto me passeava para o *Libération* em Phnom Penh e nas zonas rurais cambojanas, vislumbrei com que é que se “parecia” um genocídio – e mesmo um auto-genocídio – que ficou sem imagens e quase sem vestígios. A prova de que o cinema já não estava intimamente ligado à história dos homens, ainda que na sua vertente de desumanidade, via-a eu ironicamente no facto de, ao contrário dos carrascos nazis que tinham filmado as suas vítimas, os Khmers vermelhos só terem deixado para trás fotografias e valas comuns. Ora, é na medida em que outro genocídio, como o cambojano, ficava simultaneamente sem imagens e impune que, por efeito de um contágio retroactivo, a própria Shoah era remetida para o reino do relativo. Retorno da metáfora bloqueada à metonímia activa, da paragem da imagem à viralidade analógica. Aconteceu muito depressa: a partir de 1990, “a revolução romena” incriminava assassinos indiscutíveis sob acusações tão frívolas como “detenção ilegal de armas de fogo e genocídio”. Seria então preciso refazer tudo? Sim, tudo, mas desta vez sem o cinema. Daí o luto.

Porque nós tínhamos, é indubitável, *acreditado* no cinema. O que quer dizer que tudo fizéramos para não acreditar nele. É essa toda a história dos *Cahiers* pós-68 e da sua impossível rejeição do bazinismo. É claro que não se tratava só de “dormir no plano-cama” ou de desolar Barthes confundindo o real e o representado. É evidente que sabíamos demais para não inscrever o lugar do espectador na concatenação significativa, ou para não identificar a ideologia tenaz sob a falsa neutralidade da técnica. Éramos até corajosos, Pascal B. e eu, quando face a um anfiteatro a abarrotar de esquerdistas

gozões, gritávamos com voz embargada que um filme “não se via”, que um filme “se lia”. Esforços louváveis para estar do lado dos que não se deixam enganar. Louváveis e, quanto a mim, vãos. Chega sempre o momento em que temos, apesar de tudo, de pagar a dívida na caixa da crença cândida e ousar *acreditar naquilo que vemos*.

É certo que não somos obrigados a acreditar naquilo que vemos – é até perigoso –, mas também não somos obrigados a gostar de cinema. Tem que haver risco e virtude – em suma, *valor* – no acto de mostrar qualquer coisa a alguém capaz de olhar para essa qualquer coisa. De que serviria aprender a “ler” o visual e a “descodificar” as mensagens se não persistisse, minimal, a mais arraigada das convicções: que *ver* é, apesar de tudo, superior a não ver. E que aquilo que não se viu “a tempo” nunca mais será verdadeiramente visto. O cinema é a arte do presente. E se a nostalgia lhe assenta mal, é porque a melancolia é o seu avesso instantâneo.

Recordo-me da veemência com que fiz este discurso pela primeira e última vez. Foi em Teerão, numa escola de cinema. Face aos jornalistas convidados, Khemaïs K. e eu, havia fileiras de rapazes com barbas a despontar e fileiras de sacos pretos – sem dúvida raparigas. Os rapazes à esquerda e as raparigas à direita, segundo o apartheid em vigor no país. As perguntas mais interessantes – as das raparigas – chegavam-nos sob a forma de papelinhos furtivos. E foi ao vê-las tão atentas e tão estupidamente veladas que me deixei levar por uma cólera sem objecto, que não as visava tanto a elas como a todos os poderosos para quem o visível era sobretudo aquilo que devia ser lido, quer dizer, suspeito de traição e submetido com a ajuda de um chador ou de uma polícia dos signos. Animado pela estranheza do momento e do lugar, entreguei-me a um

sermão em favor do visual para um público velado que assentia com a cabeça.

Cólera tardia. Cólera terminal. Porque a era da suspeita está mais que acabada. Só se suspeita quando está em jogo uma certa ideia de verdade. Já não há nada disso hoje, a não ser os integristas e os beatos, que arranjam confusão com o Cristo de Scorsese e com a Maria de Godard. As imagens já não estão do lado da verdade dialéctica do “ver” e do “mostrar”, passaram por inteiro para o lado da promoção, da publicidade, isto é, do poder. É portanto demasiado tarde para não começar a trabalhar no que resta, a saber, a lenda póstuma e dourada do que foi o cinema. Do que foi e do que poderia ter sido. “O nosso trabalho será mostrar como os indivíduos, reunidos em povos no escuro, incendiavam o seu imaginário para aquecer o seu real – era o cinema mudo. E como acabaram por deixar que a chama se extinguísse ao ritmo das conquistas sociais, contentando-se em mantê-la em fogo baixo – é o cinema falado, com a televisão num canto da sala”. No momento em que se fixou este programa – foi ontem, em 1989 – o historiador Godard poderia acrescentar: “Enfim só!”

Quanto a mim, lembro-me do momento preciso em que soube que o axioma “travelling de *Kapò*” deveria ser revisitado e o conceito caseiro de “cinema moderno” revisto. Em 1979, foi a vez da televisão francesa difundir a série americana de Marvin Chomsky, *Holocaust*. Fechava-se um círculo, mandando-me de volta a todas as casas-partida. Pois se os americanos tinham permitido a Georges Stevens realizar em 1945 o espantoso documentário citado acima, nunca o tinham difundido, por causa da guerra fria. Incapazes de “tratar” essa história que, apesar de tudo, não era a deles, os empresários de espectáculos americanos tinham-na provisoriamente abandonado

aos artistas europeus. Mas tinham sobre ela, *como sobre toda a história*, um direito de preferência e, mais cedo ou mais tarde, a máquina tele-hollywoodesca ousaria contar a “nossa” história. Fá-lo-ia com toda a consideração do mundo, mas não poderia deixar de no-la vender como mais uma história americana. *Holocaust* seria portanto a desgraça que acontece uma família judia, que a separa e a aniquila: haveria figurantes demasiado gordos, grandes actuações, um humanismo a toda a prova, cenas de acção e melodrama. E as pessoas haveriam de se compadecer.

Assim, só sob a forma do docudrama à americana é que esta história poderia sair dos cineclubes e, via televisão, interessar essa versão subjugada da “humanidade inteira” que é o público da mundovisão. É certo que a simulação-*Holocaust* já não tropeçava na estranheza de uma humanidade capaz de um crime contra si mesma, mas continuava a ser obstinadamente incapaz de fazer ressurgir dessa história os seres singulares que foram – um a um, cada qual com uma história, um rosto e um *nome* – os judeus exterminados. Foi de resto o desenho – o do Spiegelman de *Maus* – que ousaria, mais tarde, esse acto salutar de re-singularização. O desenho, e não o cinema, pois a verdade é que o cinema americano detesta a singularidade. Com *Holocaust*, Marvin Chomsky trazia de volta, modesto e triunfal, o nosso inimigo estético de sempre: o bom velho poster sociológico, com o seu casting bem estudado de espécimes sofreadores e o espectáculo de som e luz de retratos-robot animados. A prova disso? É por esta altura que começaram a circular – e a indignar – os textos faurisonianos.

Precisei portanto de vinte anos para passar do *meu* “traveling de *Kapò*” a este irrepreensível *Holocaust*. Tomei o meu

tempo. A “questão” dos campos, a própria questão da minha pré-história, ser-me-ia ainda e sempre colocada, *mas já não verdadeiramente através do cinema*. Ora fora através do cinema que eu tinha compreendido em que é que esta história me dizia respeito, por que ponta me agarrava e sob que *forma* – um ligeiro travelling a mais – me tinha aparecido. Temos de ser leais para com o rosto daquilo que, um dia, nos deixou transidos. E toda a “forma” é um rosto que nos olha. É por isso que nunca acreditei – ainda que os tenha temido – naqueles que, desde o cineclube do liceu, atacavam com um tom cheio de condescendência os pobres loucos – e loucas – dos “formalistas”, culpados de preferirem ao “conteúdo” dos filmes o gozo pessoal da sua “forma”. Só quem tropeçou muito cedo na *violência formal* é que acabará por saber – mas para isso é preciso toda uma vida, a própria – em que medida é que esta violência tem, também, um “fundo”. E chegará o momento, sempre cedo demais, de morrer da cura, tendo trocado o enigma das figuras singulares da sua história pelas banalidades do “cinema-reflexo-da-sociedade” e outras questões graves e necessariamente sem resposta. A forma é desejo, o fundo é só a tela quando nós já lá não estamos.

Era isto que dizia para comigo ao ver na televisão, há dias, um pequeno clip que entrelaçava, langorosamente, imagens de cantores muito célebres e de crianças africanas muito famélicas. Os cantores ricos – “*We are the children, we are the world!*” – misturavam a sua imagem com a dos esfomeados. De facto, tomavam o seu lugar, substituíam-nos, apagavam-nos. Fundindo e encadeando stars e esqueletos num piscar figurativo em que duas imagens tentam tornar-se uma só, o clip executava com elegância essa comunhão electrónica entre o Norte e o Sul. Eis, dizia eu para comigo, o rosto actual da abjecção

e a forma melhorada do meu travelling de *Kapò*. Coisas que gostaria que repugnassem nem que fosse a *um* adolescente de hoje, ou que pelo menos lhe dessem *vergonha*. Não só vergonha de ser alimentado e abonado, mas vergonha de que o considerem como *tendo de ser esteticamente seduzido* naquilo que só tem a ver com a consciência – ainda que má – de ser um homem e mais nada.

E no entanto, acabei por dizer para comigo, toda a minha história está aí. Em 1961, um movimento de câmara esteticizava um cadáver e, trinta anos mais tarde, um fundido encadeado fazia dançar os moribundos e os saciados. Nada mudou. Nem eu, para sempre incapaz de ver aí o carnavalesco de uma dança de morte ao mesmo tempo medieval e ultramoderna. Nem as concepções dominantes do colorido bem-pensante da “beleza” consensual. A forma, essa, mudou um pouco. Em *Kapò*, era ainda possível levarmos a mal Pontecorvo por abolir irreflectidamente uma distância que se deveria “manter”. O travelling era imoral pela simples razão de nos colocar, a ele cineasta e a mim espectador, num lugar onde não estávamos. Onde eu, pelo menos, não podia nem queria estar. Porque me “deportava” da minha situação real de espectador tomado por testemunha para me incluir à força no quadro. Ora, que sentido poderia ter a fórmula de Godard senão que *nunca nos devemos colocar onde não estamos, nem falar no lugar dos outros*.

Ao imaginar os gestos de Pontecorvo decidindo o travelling e mimando-o com as mãos, levo-lhe ainda mais a mal na medida em que, em 1961, um travelling representa ainda carris, maquinistas, em suma, um esforço físico. Mas imagino menos facilmente os gestos do responsável pelo fundido encadeado electrónico de “*We are the children*”. Adivinho-o a carregar em botões numa consola, a imagem na ponta dos

dedos, definitivamente desligado daquilo – e daqueles – que ela representa, incapaz de suspeitar que lhe podem levar a mal o ser um escravo de gestos automáticos. É que ele pertence a um mundo – a televisão – onde, tendo a alteridade quase desaparecido, já não há nem bons nem maus procedimentos quanto à manipulação da imagem. Ela já nunca é a “imagem do outro”, mas sim imagem entre outras no mercado das imagens de marca. E este mundo que já não me revolta, que só provoca em mim cansaço e inquietação, é precisamente o mundo “sem cinema”. Ou seja, sem o sentimento de pertença à humanidade através de *um país suplementar, chamado cinema*. E percebo por que razão adoptei o cinema: para que ele me adoptasse em troca. Para que me ensinasse a perceber incansavelmente pelo olhar a que distância de mim começa o outro.

Esta história, naturalmente, começa e acaba com os campos de concentração porque são o caso-limite que me esperava no princípio da vida e na saída da infância. A infância: ser-me-ia preciso uma vida para a reconquistar. É por isso – mensagem para Jean-Louis S. – que acabarei por ver *Bambi*.

CRÍTICA I – PERÍODO CAHIERS

AMPHIBETESIS (FRANÇOIS TRUFFAUT, *L'ENFANT SAUVAGE*)

Exigimos encontrar em cada filme de Truffaut um “tom” que lhe seria próprio, e de que *Les quatre cents coups* teriam fornecido o modelo inicial. Mas o que é um tom? O que há numa palavra que, assim que é dita, se torna sinónimo de inefável? Truffaut considera essencial inventar um novo estilo de *credibilidade* a cada novo filme, coisa que nos parece importante e muitíssimo pertinente para *L'Enfant sauvage*, pois é evidente que Truffaut não se poupará a esforços para torcer o pescoço a essa credibilidade de que ainda precisa tanto.

Nada mais fácil, parece, do que estremecer perante um tal enunciado: o menino selvagem. A catapultagem das duas palavras produz uma sensação de evidência com conotações inauditas. Mas uma vez proferidas estas palavras, quem teria imaginado *esta* maneira de correr, estas cicatrizes, estes gritos? Não tenhamos dúvidas: o espectador que está na expectativa de um grande filme humano não difere muito dos que, no filme, se entusiasma com a ideia do que o selvagem poderá apreciar das belezas da capital. O contrário é que seria

de estranhar: não estamos habituados, e os críticos não são exceção, a ver meninos selvagens. Daqui resulta uma consequência temível: o espectador descobre e ao mesmo tempo não descobre, *vê* e *não vê*, dado que no preciso momento em que se vê o plano do selvagem a galopar curvado, diz, de si para si, que claro, mesmo não o tendo previsto, a cena não poderia ter sido filmada de outra maneira. O filme consiste então em jogar com a distância entre duas palavras que são todo um programa, sempre exacto e sempre um pouco terra-a-terra: *grosso modo*, o texto de Itard. Distância a que temos de voltar, pois é a ela que Truffaut volta sempre.

Segunda consequência quanto ao “tom”. Não é possível, no entanto, que apesar da caução de Itard, as imagens de Truffaut estejam sempre ao mesmo *nível* de exactidão. Porque ele também nunca viu um selvagem, e a sua direcção de actores não tem muito em que se apoiar, e o filme é atravessado pela sensação de que se trata de uma reconstituição, o mais fiel possível mas arbitrária, em que há momentos onde o menino é mais “selvagem” que noutros em que de repente o é muito pouco, onde aflora a questão da verdade (documental) do mais pequeno gesto. Porque – e isso constitui sem dúvida, desde sempre, o mais íntimo do trabalho de Truffaut – a cada novo passo do selvagem há toda uma gama de gestos que são possíveis, plausíveis, aceitáveis, e já não um só. Já não há *uma* palavra certa, um gesto certo, mas cada palavra, cada gesto possuem uma margem além e aquém da qual já não pertencem ao filme, margem na qual ainda há uma infinidade de posições. Daí a incessante impressão de desfasamentos demasiado ínfimos para serem descritos, de adequações um pouco divergentes, de uma *zona de incerteza*. Um “tom” talvez seja apenas isto.

Já vislumbrámos a condição: é o facto de não existir referente demasiado tirânico, de, para uma situação tão excepcional, só dispormos de algumas páginas de Itard. Se *L'Enfant sauvage* é um filme importante em Truffaut é porque pela primeira vez já nada escapa a esta condição, tanto na concepção do filme como no que nele é dito, de fio a pavio. Pois do que é que se trata? Qual é o objectivo que Itard persegue no filme, objectivo tão essencial que nada se diz sobre seu falhanço final: forçar o menino a estabelecer uma ligação de equivalência entre a palavra (escrita e falada) e a coisa (mostrada), forçá-lo também a superar uma distância, enorme quando o filme começa, menor quando acaba.

Mas há mais. Itard fica a saber, pelo jornal, da existência do menino. Imediatamente, e *sem sequer o ter visto*, elabora o seu plano (e mais tarde, fingindo continuamente não o ver, ou só por acaso. Cf., sobre uma tal denegação, o artigo de J.-P. Oudart). Esta pressa, esta precipitação, reconhecemo-la por ser, em Truffaut, a causa de toda a ficção. É sempre para lá de qualquer visão, de qualquer encontro real, que se constituem, como fantasias, as relações intersubjectivas. É antes de a terem visto que Jules e Jim amam Catherine, de quem conhecem já o sorriso “arcaico” por o terem descoberto numa estátua; a noiva de *La Mariée* não sabe nada dos homens que vai eliminar; é com uma mulher de quem apenas conhece uma fotografia (aliás falsa) que Belmondo se vai casar em *La Sirène du Mississippi*. O que cada filme põe em cena é a *falta provisória do referente*, o eclipse momentâneo de qualquer garantia e a sua lenta reinscrição no filme, à medida que este avança.

A credibilidade é, portanto, o problema central 1) de Truffaut face ao seu público e à sua (boa) situação de autor (humano); 2) de certas personagens (a Sereia/o Menino) forçadas a imitar

um modelo que não conhecem e que devem – também elas – reconstituir a fim de ocupar de vez o lugar vazio para onde a fantasia do Outro (Belmondo/Itard) os convoca. Trata-se aqui realmente de saber o próprio texto de cor, de ser capaz de o recitar com exactidão, não de o compreender (exactidão não é verdade): no limite, as personagens de *Fahrenheit 451* tornam-se o seu texto, superando tanto quanto possível a distância entre uma *promessa escrita* (aqui os livros, ali uma estátua, fotografias, um jornal) e o *jogo* que a sustém. Passagem da escrita à palavra, do papel ao actor que o assumirá.

A esta passagem, Truffaut fornece duas saídas que só aparentemente se opõem. Ora o actor nunca consegue tornar-se no seu papel e usurpa por momentos o lugar vazio antes de ser expulso (Catherine em *Jules et Jim*, Denner em *La Mariée*, Deneuve no início de *La Sirène*). Ora a distância é superada *in extremis*: o actor e o papel não são senão um, e tudo o que tinha sido disjunto coincide finalmente: fantasia e realidade, significado e significante (Deneuve no fim de *La Sirène*, os Homens-Livros). Em ambos os casos, o que é visado e *sempre alcançado* é uma estabilização, a ancoragem definitiva de um sentido num só signo, ou em signo nenhum: o lugar fica eternamente vazio ou para sempre ocupado. Com *L'Enfant sauvage*, Truffaut acena permanentemente com as duas possibilidades (Menino/Selvagem, Capaz/Incapaz de assumir o papel de uma cria humana) e termina com um fim falsamente aberto para duas saídas, igualmente valorizadas pelo cineasta, igualmente indiferentes.

NOTAS

1. O que devia estar em jogo, na verdade: uma definição do “humano” é precisamente aquilo que a experiência de Itard e o filme de Truffaut preservam, já que estabelecem a norma por relação à qual o comportamento da criança é analisado. A partir daqui, pouco importa que ele seja “recuperado” ou excluído. No máximo podemos dizer, retomando G. Deleuze (falando do platonismo em *Logique du sens*), que Pinel toma a criança por um simulacro e Itard por uma cópia que devemos poder fazer coincidir com o original.

2. Limitámo-nos a esboçar aqui uma similitude no funcionamento de alguns filmes recentes de Truffaut: os efeitos que, nos dias de hoje, Truffaut obtém do cinema devem-se a esse estado de *pânico calmo* onde qualquer ponto de referência se esquia por momentos. Uma coisa é certa: que o referente nunca fica perdido por muito tempo, que rapidamente é superada a distância entre a fantasia e a realidade que a vem substituir para bem da civilização. Mas este regresso à normalidade tende a acontecer cada vez mais tarde: o menino selvagem já não é o miúdo inadaptado dos primeiros filmes. Resta portanto perguntarmo-nos porque é que um cineasta, à força de se tranquilizar, está a dois passos de se perder e de nos conquistar (isso acontecerá quando queimarem os Homens-Livros).

O ECRÃ DA FANTASIA (BAZIN E OS ANIMAIS)

Quando se interroga sobre o cinema, Bazin⁴ encontra frequentemente as suas respostas em filmes marginais. Documentários, reportagens, filmes “poéticos” ou “registados ao vivo” permitem-lhe formular com nitidez uma lei para ele fundamental: sempre que é possível encerrar num mesmo enquadramento dois elementos heterogéneos, a montagem é proibida. Dessa perspectiva, vamos ver que a essência do cinema se torna uma história de animais. Senão vejamos: “É verdade que outros procedimentos, como a retro projecção, permitem ter *no mesmo plano* dois elementos, por exemplo o tigre e a vedeta, cuja contiguidade na vida colocaria alguns problemas.” Ou ainda: “Mas eis que, para nosso assombro, o realizador abandona os planos aproximados, que isolam os protagonistas do drama, para nos oferecer simultaneamente,

4 Sobretudo, em *Qu'est-ce que le cinéma?*, tomo I (Éd. du Cerf), nos seguintes artigos: “Montage interdit”, “Mort tous les après-midi”, “Le Monde du silence”, “Le Paradis des hommes”, “À propos de Jean Painlevé”, “À propos de *Pourquoi nous combattons*”.

no mesmo plano geral, os pais, a criança e a fera.” E por fim: “Em contrapartida, no mesmo filme [Louisiana Story], o plano-sequência do crocodilo a apanhar a garça, filmado numa única panorâmica, é simplesmente admirável.”

Podemos ver que aquilo que justifica a proibição da montagem, da fragmentação, é não só, como muito se disse, a libertação da profundidade de campo, o nascimento do cinema-scópio ou a mobilidade cada vez maior da câmara num espaço cada vez mais homogêneo, mas também, e sobretudo, a natureza daquilo que é filmado, o estatuto dos figurantes (aqui trata-se de homens e de animais) obrigados a partilhar o ecrã, por vezes com risco da própria vida. O interdito da montagem é função desse risco. Não se trata, para Bazin, de reivindicar de maneira absoluta um cinema não-montado; esse ponto de vista extremo é-lhe estranho; simplesmente “existem casos em que, longe de constituir a essência do cinema, a montagem é a sua negação”. Porque a coexistência, face à câmara, do crocodilo e da garça, do tigre e da vedeta, não deixa de colocar problemas (sobretudo para a garça ou para a vedeta), e falar aqui de elementos “heterogêneos” é um eufemismo quando se trata de uma incompatibilidade violenta, de uma luta até à morte.

É portanto a possibilidade de filmar a morte que, “em certos casos”, proíbe a montagem. A montagem tal como é detestada em segredo por Bazin: uma espécie de morte generalizada, abstracta, fácil, criando automaticamente sentido, operando nas lacunas do texto. Se é proibida, é porque não dá a ler “aquilo que se diz entre”, porque, procedendo por saltos qualitativos, priva o neurótico obsessivo da sua fantasia: apreender a passagem, não num jogo de reenvios passado-futuro, mas como um presente eterno. A diferença, a

ruptura, a descontinuidade não estão ausentes do discurso de Bazin nem do cinema que ele defende, estão até presentes a ponto de serem “um estouro no ecrã”. O cinema da continuidade e da transparência a todo o custo é idêntico ao cinema que sonha filmar a descontinuidade e a diferença enquanto tais. E só o pode fazer reintroduzindo-as como objectos de *representação*.

Não fragmentar o ecrã, mas sim figurar nele a fragmentação (“Em *L'Afrique vous parle*, um negro era devorado por um crocodilo”), não romper uma continuidade, mas sim fazer sobressair uma ruptura no tapete rolante da presença, “negar ao destacar, ao idealizar, ao sublimar numa interioridade anamnésica, ao *internar a diferença* numa presença a si própria” (Derrida). Transportar o interdito para o interior do enquadramento e atribuir à montagem um papel rebaixado: uma prática do “bom raccord”, ou seja, do raccord invisível que permite *in extremis* às coisas falarem de si mesmas. “Revelar o sentido escondido dos seres e das coisas, sem lhes quebrar a unidade temporal”: numa frase como esta, é o segundo termo que é imperativo (a unidade), porque o sentido pode, sem causar danos, ficar escondido ou suspenso (as coisas falam muito mas não dizem nada de jeito). E esta unidade nunca é senão a do continuum espaço-temporal da representação. *Internar a diferença significa salvar a representação*.

Para Bazin, a história do cinema tem como horizonte o desaparecimento do cinema. Até lá, esta história confunde-se com a duma pequena diferença que é objecto duma incessante denegação: bem sei (que a imagem não é a realidade), mas mesmo assim... A cada mutação técnica, a transparência cresce, a diferença parece diminuir, a película torna-se a pele da História e o ecrã uma janela aberta para o mundo. O limite

é por vezes enunciado: “Já sem actores, já sem história, já sem mise-en-scène, ou seja, finalmente a ilusão estética perfeita da realidade: acabou-se o cinema.” Aquele que, atravessando o ecrã, encontra, *do outro lado*, a realidade, foi para lá do gozo. Se regressa (mas em que estado? obcecado de certeza) e se ainda fala, será para proferir um discurso sobre aquilo que mais falta lhe fez: o interdito.

Este cinema da transparência só se fascina por tudo o que a limita, que a impede. Só faz dela culto porque sabe que – apesar de tudo – ela não existe. É esse o preço do fetichismo. Alguns promotores desta ideologia do directo, hoje tão difundida, e cuja emergência foi facilitada por Bazin, no plano da teoria, são prisioneiros deste fetichismo. Bazin, mais sabido, oscilou sempre entre o “bem sei” e o “mas mesmo assim”. Ora vê claramente a essência do cinema realizando-se – com ajuda da técnica – na direcção de um realismo cada vez maior: é o famoso “ganho de realidade”. Ora, mais próximo de reconhecer a sua própria fantasia, constata que a cada ganho de realidade corresponde uma certa “perda de realidade”, com um regresso insidioso da abstracção. No tomo IV de *Qu’est-ce que le cinéma?*, admite que “será sempre preciso sacrificar alguma coisa da realidade à realidade”.

Sacrificar o quê? Justamente a pele. O continuum transparente, que adere ao real, que toma a sua forma, as ligaduras que nos conservam a múmia da realidade, o seu cadáver ainda vivo, a sua actualidade eterna: o que permite ver e que protege do que é visto: *o ecrã*. Aquilo que sobre-determina a fantasia baziniana – e, por conseguinte, toda uma zona do discurso idealista sobre o cinema – é a visão cómica do ecrã como o fundo de uma frigideira Tefal (em vidro), própria para *selar* (no sentido culinário) o significante. O ecrã, a pele, a

película, o fundo da frigideira, expostos ao fogo do real e na superfície dos quais se vai inscrever – metaforicamente, figurativamente – tudo aquilo que poderia estourá-los. Se é preciso salvar o ecrã para que a representação viva, o que representar agora nele senão essa mesma salvação?

A pequena diferença, o ecrã: “É claro, diz Bazin, que uma mulher violada continua a ser bela, mas já não é a mesma mulher.” A obscenidade da violação da realidade não pode deixar de reenviar à violação da mulher, e o ecrã ao hímen. A ambiguidade fundamental do real é a dúvida quanto à virgindade: esse quase nada que muda tudo. O apego à representação, o gosto pelo simulacro, um certo amor pelo cinema (cinefilia) derivam menos da ontologia do que da neurose obsessiva. É característico da segunda vestir os trajes da primeira. “A predilecção dos obcecados pela incerteza e pela dúvida torna-se uma razão para aplicarem os seus pensamentos a assuntos que são incertos para todos os homens e para quem os nossos conhecimentos e o nosso juízo devem necessariamente permanecer sujeitos à dúvida” (Freud, “O homem dos ratos”). Pensamos aqui em Buñuel, não porque escaparia a uma tal fantasia (*grosso modo*, a da imaculada concepção), mas porque lhe aconteceu filmá-la enquanto tal. Consideremos a cena em que, uma noite enquanto a sua mulher dorme, o herói de *El* se apodera de cordas, de uma lâmina de barbear, de linha e de uma agulha curva.

O ecrã salvo, a representação reconduzida, a montagem rebaixada: é deste fundo homogéneo e contínuo que vão ser extraídas – sob a forma de temas literários ou de acidentes de rotação – as rupturas e as diferenças. Podem dizer respeito à luta (ao combate) ou à transformação (à metamorfose).

LUTA

Modelo: um/o outro, o homem/o animal

Quem – em nome da causa e da simetria – virá ocupar esse lugar, sempre um pouco suspeito, desempenhar o papel-fantochete do “completamente outro”? O etnocentrismo, aliás qualquer centrismo, não seria viável sem reversos cúmplices. Assim: “Não hesitaria em afirmar que o cinema raramente foi tão longe na tomada de consciência daquilo que é ser homem (e também, *afinal de contas*, ser cão)”, escreve Bazin a propósito de *Umberto D.* (tomo IV). Bazin adorava animais e vivia com uma iguana (“De la difficulté d’être Coco”, *Cahiers du cinéma*, n.º 91).

Exemplos:

Animal/animal

“Há um momento grandioso em que, depois de se terem aproximado dos cachalotes e procurado bastante cruelmente o contacto que iria provocar dois acidentes nesse grupo de cachalotes, sentimos que pouco a pouco os homens se tornam solidários com o sofrimento dos mamíferos feridos e contra o tubarão que, *afinal de contas*, não passa de um peixe. Examinemos este “*afinal de contas*”. Ele diz-nos que, de dois animais em luta, um está necessariamente mais próximo de nós, e que um conhecimento abstracto – os cachalotes (cetáceos) são mamíferos, como os homens – pode suprir a falta de evidência sensível. Os homens, destinatários do espectáculo desta luta, só se interessarão por ela se aí estiverem representados: entre dois *outros*, ainda é preciso escolher.

Homem/animal

“Chaplin, em *The Circus*, está efectivamente na jaula do leão, e os dois estão encerrados juntos no enquadramento do ecrã.” Como assinala Bonitzer, o enquadramento único “leva a melhor” e, uma vez se trata aqui claramente de castração, notemos que aquilo que cada um pede ao outro é que o confirme na certeza da sua unicidade, que o castre, portanto.

Homem/homem

Ou então coloca-se em jogo aquilo a que Freud chamou o “narcisismo das pequenas diferenças”. Uma contradição (frequentemente muito) secundária torna-se o eixo a partir do qual os figurantes se vão repartir em dois campos, tendo o enquadramento como lugar comum da sua “luta até à morte”, real ou simulada. O cinema dito “clássico” variou estes eixos até ao infinito. Em Ford, por exemplo, a contradição maioria/minorias aplica-se (abstractamente) a um grande número de situações, e a minoria torna-se, ao sabor dos filmes, a dos pioneiros, dos índios, do exército, dos irlandeses ou das mulheres. Em Hawks: amadores/profissionais. Em Renoir: padrões/criados. Veríamos de bom grado a verdade e ponto de viragem deste cinema na obra de Jean Rouch, em que o par ficção/documento é como que elevado ao quadrado com o refinamento do desespero. Prática do cinema como jogo do preto e do branco.

Travão de segurança

“Mostrar, em primeiro plano, um selvagem cortador de cabeças vigiando a chegada dos brancos implica forçosamente

que o indivíduo não seja um selvagem, visto que não cortou a cabeça do operador”. Com esta *boutade*, Bazin designa o ponto em que o cinema com que não se atreve a sonhar se realiza e se anula a si mesmo, se torna ele próprio impossível. Limite que não é muito longínquo, cuja simples possibilidade valoriza a imagem mais banal: risco de morte para o operador e de impossibilidade para o filme. Os “ossos do ofício”.

Porque o cineasta não está *assim tão* fora da confusão que não arrisque, ao expor-se demais, ser arrebatado pela violência real daquilo que filma: “O operador de câmara corre tantos perigos como os soldados cuja morte está encarregado de filmar, mesmo que com perigo de vida (mas que importância tem isso, desde que a película se salve!)”. Mais à frente, considera que o primeiro filme de exploração polar é ainda mais belo porque o seu operador, H. C. Ponting, “ficou aliás com as mãos congeladas, ao recarregar o seu aparelho com -30°C e sem luvas”.

O travão de segurança é portanto a morte do cineasta. Sob formas mais anódinas, este é também o fetichismo da rotação-como-momento-decisivo, da rotação como risco e do risco como aquilo que justifica a empresa do filme, que lhe confere uma certa mais-valia. É preciso *merecer* as imagens, a ponto de morrer por elas. É aí que está o erotismo de Bazin. “Já não basta caçar o leão se ele não devorar os carregadores”.

Saídas

Na sua mise-en-scène dos combates singulares, das lutas e das contradições violentas, as ficções clássicas sempre oscilaram entre duas soluções:

– Um e outro reconciliam-se. É o discurso humanista e reabilitador em que os conflitos são reabsorvidos no seio de uma unidade superior, de uma comunidade mais alargada, de um Estado central, etc. Todas as ficções do tipo *Birth of a Nation*.

– Um devora/é devorado pelo outro. Este escamoteamento torna-se objecto de um espectáculo, ainda mais belo por ser insuportável. Já não é a reconciliação de todos com todos mas o consolo estético de ter visto a morte de frente sem pestanejar. A morte do outro, é claro.

Nas duas soluções, “dois fundem-se num só”.

Por relação ao seu modelo-por-contraste hollywoodiano, o cinema moderno, ou seja, o cinema europeu do pós-guerra, deslocou um pouco o problema. Aquilo que caracterizou este cinema, o seu mínimo denominador comum, se quisermos, foi a recusa violenta do que era dominante no cinema americano: a psicologia como explicação *nec plus ultra*. Daí que este cinema moderno se tenha voltado ora para o misticismo (evaporação no grande todo: Rossellini), ora para a patologia (o um é o outro, e entre os dois há uma clivagem: Bergman). Em ambos os casos, no plano formal, libertou-se toda uma lógica da permutação e do vicariato de que a obra tardia de um Renoir já testemunha (*Le Fleuve, Le Carrosse d'or*).

Lógica cuja concretização, e quase paródia, se encontra noutra grande moderno: Rouch. A co-presença de dois grupos (negros e brancos) mimando-se reciprocamente, trocando de posições segundo as necessidades da rima ou da simetria, reduz toda a luta a uma transferência de poderes cada vez mais rápida. Discurso humanista, evidentemente anti-racista, utópico e forçado, onde já não se trata de luta de classes mas de “luta de lugares”. Dito de outro modo, os problemas

da África negra neocolonizada não se resolverão quando os dogons fizerem etnologia na Bretanha.

Política. Como “filmar” a luta de classes?

TRANSFORMAÇÃO

Modelo: antes/depois, vida/morte

“Basta que a unidade espacial do acontecimento seja respeitada no momento em que a sua ruptura transformaria a realidade na sua simples representação imaginária.” A transformação reduz-se portanto ao seguinte: como figurar uma “mudança à vista”? Problema de prestidigitação, de hipnotismo, de direcção de actores. E também: “A morte é um dos raros acontecimentos que justifica o termo, caro a Claude Mauriac, de especificidade cinematográfica.”

Exemplos:

A morte como ruptura, passagem por excelência. Mas igualmente tudo o que a simula: acto sexual, metamorfose. De maneira mais geral, as grandes articulações da narrativa, os momentos decisivos em que, sob o olhar impávido da câmara, qualquer coisa se desenlaça, alguém muda. Irreversivelmente. É então que se torna essencial para Bazin não escamotear o momento preciso da transformação: ela deve ser vista, “apreendida”, e não apenas ler-se ou deixar-se imaginar nos vaivéns da montagem. Melhor: a presença obstinada da câmara, longe de ser neutra, pode provocar esta transformação. No fim do seu texto sobre o filme de Allégret a respeito

de Gide, escreve Bazin: “O tempo não passa. Acumula-se na imagem até ficar carregado de um potencial formidável cuja descarga esperamos quase com angústia. Allégret compreendeu-o, quando se absteve de cortar na montagem o último segundo do plano, em que Gide olha fixamente para a câmara e deixa escapar um queixume exasperado: ‘Corta!’ Nesse momento a sala inteira respira, cada um de nós mexe-se na cadeira, a tempestade passou.” O interdito da montagem justifica-se plenamente quando é do lado da realidade filmada que vem o “corta!” Então podemos ter um orgasmo.

Travão de segurança

Pois se o cineasta arrisca por vezes a morte, acontece-lhe também filmá-la sem risco ou mesmo provocá-la pela sua simples presença. Crença no valor mágico da câmara, no filme como transformação dos seus protagonistas e, porque não, no cinema como transformação da sociedade. Poder exorbitante da câmara. Pode-se morrer para não perder a face. Como no caso de Valentin, o homem-pássaro (em *Paris 1900*): “É o que acontece nesta prodigiosa sequência do homem-pássaro, onde parece evidente que o pobre louco fica com medo e se apercebe finalmente do absurdo da aposta. Mas está lá a câmara, que o fixa para a eternidade, e cujo olho sem alma ele acaba por não se atrever a desiludir. Se tivesse havido apenas testemunhas humanas, uma sábia cobardia teria certamente ganho.” Ao par moral-masoquismo corresponde portanto o par estetismo-sadismo. Bazin inventa até um conceito um pouco freudiano, o “complexo de Nero”, prazer no espectáculo das destruições urbanas.

Saídas

No cinema dito “clássico”, a transformação como resultado de uma acumulação quantitativa *sem* salto qualitativo, como novo estado sempre dado mas nunca produzido, é uma coisa que se resolve, ou melhor, não se resolve:

- Ou não há nenhuma transformação.
- Ou ela ocorre como gesto de violência teleológico.

Aqui seria preciso falar mais uma vez de Buñuel. A castração que Bazin, via Charlot, vai procurar na jaula dos leões, é inscrita por Buñuel no primeiro plano do seu primeiro filme (*Un chien andalou*). Cineasta, ele começa por acabar com a vista, por anunciar o seu respeito ao hímen, o seu apego à frigideira Tefal, a sua fidelidade à representação. Mas é a fidelidade de um fingidor, o respeito de um cego. Em Buñuel, uma prática generalizada e irônica da mudança à vista vai-se inscrever no quadro de uma representação que nunca poderá dar conta dessa mudança. De forma sistemática nos seus últimos filmes (*Tristana*, *La Voie lactée*), no interior de cada cena e sem intervenção do exterior, há qualquer coisa que se transforma radicalmente. As razões dessas transformações são sempre numerosas e indecíveis. A representação já não é a condição de uma boa descamação da história, mas sim uma espécie de travesti que não pode dizer nada sobre a natureza das coisas, sobre a sua heterogeneidade, sobre as leis das suas mutações. Afinal de contas, se Nazarin parece tão perturbado no final do filme que tem o seu nome, talvez seja por gostar de ananases.

Política. Como filmar “a tomada de consciência”?

UM TÚMULO PARA O OLHO (PEDAGOGIA STRAUBIANA)

De *Nicht Versöhnt* [Não Reconciliados] a *Moses und Aaron* [Moisés e Aarão], uma ideia-mestra, inteiramente contida neste título: “Não reconciliados”. A *não-reconciliação* não é nem a união nem o divórcio, nem o corpo pleno nem a ideia pré-concebida do esfarelamento, do caos (Nietzsche: “É preciso esfarelar o universo, perder o respeito pelo todo”), mas a sua dupla possibilidade. Straub e Huillet partem, no fundo, de um facto simples, irrefutável: o nazismo existiu. O nazismo faz com que, hoje em dia, o povo alemão não esteja reconciliado consigo mesmo (*Machorka-Muff, Nicht Versöhnt*), faz com que os judeus também não o estejam. (*Moses und Aaron, Einleitung*⁵). O nazismo, como todo o poder, mas mais que qualquer outro, interpela, provoca os artistas e, por isso, os artistas deixam de ter o direito de ser irresponsáveis: Schönberg nunca se reconciliou com Kandinsky, nem Brecht com Schönberg. No

⁵ O título completo é *Einleitung zu Arnold Schoenbergs Begleitmusik zu einer Lichtspielszene* (1972).

sistema straubiano, é pura e simplesmente impossível uma moda retro: tudo está no presente.

A não-reconciliação é também uma forma de fazer filmes, de os fabricar. É a recusa obstinada de todas as forças de *homogeneização*. Foi ela que conduziu Straub e Huillet àquilo que poderíamos chamar uma “prática generalizada da disjunção”. Disjunção, divisão, fissão, levando a sério o célebre “um divide-se em dois”. O olhar e a voz, a voz e a sua matéria (o seu “grão”), a língua e os seus sotaques têm, como diz Zhou Enlai, “sonhos diferentes na mesma cama”. Os filmes: a cama onde o que é disjunto, não reconciliado, não reconciliável, vem “interpretar” a unidade, suspendê-la, simulá-la. Não uma arte fácil do desfasamento, mas o cara e coroa simultâneo de uma mesma e única moeda, nunca jogada, sempre relançada, inscrita de um lado (o lado das Tábuas da Lei: Moisés), enunciada do outro (o lado dos milagres: Aarão).

Quem é que impõe esta homogeneização senão o imperialismo cultural, que está em vias de subjugar a indústria do cinema por toda a Europa (Inglaterra, Alemanha, Itália), de a subjugar às suas normas de fabrico (desperdício, não-racionalidade), de levar por exemplo um homem como Visconti – que, pela primeira vez e contra todos, ousou filmar em som directo e em dialecto (*La terra trema*) – a deixar de conceber os seus filmes senão directamente dobrados em inglês, sem ancoragem, “directamente” mutilados?

Ancorar os filmes, as imagens, as vozes, significa para os Straub levar a sério a *heterogeneidade* fílmica. E esta ancoragem, o facto de uma imagem só ter sido possível ali, e não noutra sítio, não é apenas uma questão de língua e de voz. Tem também a ver com o corpo. Estranhamente, é o cinema dos Straub que nos permite compreender que o corpo nu

só tem um tal valor de troca, só constitui para o Capital um significante tão precioso (o cinema porno) porque, *segundo parece*, não carrega nada da História, porque a faz perder de vista. Necessidade pois de ancorar também os corpos. Estou a pensar na marca das camisolas interiores nos torsos dos (verdadeiros) camponeses que vêm depor oferendas diante do bezerro de ouro de *Moses und Aaron*. Também estou a pensar no erotismo dos filmes dos Straub, valorização discreta das partes mais neutras do corpo, das menos espectaculares: aqui um tornozelo, ali um joelho.

O aparelho de enunciação minimal é a voz, o aparelho fonador. Para Straub e Huillet, é o aparelho privilegiado (cf. *Othon*). Mas existem outros. Em *Einleitung*, coisa rara, filmam-se os aparelhos técnicos de gravação, os megafones. Em *Einleitung*, Günter Peter Straschek lê uma carta de Schönberg a Kandinsky, e Peter Nestler lê um texto célebre de Brecht. O que vemos nós? As imagens de um estúdio de gravação que conotam a oficialidade, o peso de discursos legítimos, pesados, vindos do alto. Imagens de oradores, de *speakers*, funcionários da palavra, que por isso não precisam de a tomar.

Quando vemos aparecer no ecrã da televisão francesa a cara de, por exemplo, Léon Zitrone⁶, devemos pensar, passado o primeiro momento de revolta, talvez mesmo de repulsa, qualquer coisa como: o poder – o poder burguês – fala-nos directamente. Quer isto dizer que Zitrone (voz, rosto, olhares, entoações) é completamente transparente? Claro que não. Quer antes dizer que Zitrone não fala mas vem *preencher um tempo de antena*. O que é muito diferente.

6 Léon Zitrone (1914-1995) era apresentador e *pivot* na televisão francesa (*N. da T.*).

Porque falar no aparelho, “falar na televisão”, significa ser dispensado da enunciação (da legitimação). Durante muitos anos, assistimos em França à incapacidade por parte dos partidos da oposição de dominarem esta situação. Passavam uma boa parte do tempo que lhes era concedido (tempo durante o qual eram efectivamente vistos) a dizer que não eram vistos no resto do tempo: e eis que ficavam sem tempo para dizer o que tinham vindo dizer!

Estar longe do poder é estar longe dos seus aparelhos. Estar longe dos seus aparelhos é ser obrigado – se um dia conseguirmos lá chegar – a tomar em mãos o dispositivo de enunciação (para “nos demarcarmos”), antes mesmo de enunciar o que quer que seja. *Obrigação então de re-marcas no aparelho uma enunciação (o efeito e a legitimidade do “tomar a palavra”) de que o aparelho despoja a priori.* É por isso que o poder se joga sempre na enunciação (poder falar, poder não falar – Maurice Clavel⁷ ao abandonar o estúdio de televisão –, poder falar de outra maneira), enquanto os enunciados, esses, estariam mais do lado do saber (poder concentrado). E se voltarmos às imagens dos amigos de Straub (Straschek e Nestler) a ler, fica claro que não são *speakers* de profissão. E, aliás, que lêem eles? Citemos. Na carta de Schönberg a Kandinsky: “Quando ando pela rua e toda a gente se pergunta se sou judeu ou cristão, não posso ir dizer a cada um que sou aquele que Kandinsky e mais alguns tomam como excepção, ao passo que Hitler não

7 Maurice Clavel (1920-1979), escritor, jornalista e filósofo francês. O incidente a que Daney se refere ocorreu a 13 de Dezembro de 1971 numa emissão em directo: após a difusão – prévia a um debate entre Clavel e Jean Royer – de um documentário de Clavel, este, constatando que uma palavra tinha sido cortada da montagem, abandonou o estúdio despedindo-se com uma frase que ficou célebre “Senhores censores, boa noite!” (N. da T.).

é certamente da mesma opinião.” E Brecht: “Aqueles que são contra o fascismo sem ser contra o capitalismo, aqueles que se queixam da barbárie que provém da barbárie, são como as pessoas que querem comer o seu quinhão da vitela sem que a vitela seja abatida. Querem comer a carne, mas não suportam ver o sangue.” O que têm em comum estes dois discursos? São discursos de vítimas, de exilados, discursos que não participam de nenhum poder. Nunca.

A questão que se põe é de monta: como pôr em cena, no cinema, os discursos (ou esses discursos particulares que são os textos literários)? A solução dos Straub é no mínimo paradoxal, e decorre de uma fantasia: inscrever, alojar os discursos “de resistência” nos aparelhos dominantes. Fantasia: uma rádio estatal que transmitisse Brecht. Tanto para ter o espetáculo e o gozo de uma vingança (o limite – cômico – desta inversão seria pôr Zitrona a recitar Brecht), como sobretudo para aproximar o momento em que, entre discurso dominado e aparelho dominante, começa a incompatibilidade, a não-reconciliação. Ainda, e sempre.

Lembramo-nos do comentário de Christian Metz segundo o qual a tradução linguística de um plano de um revólver não seria a palavra “revólver” mas qualquer coisa como “aqui está um revólver”. Notemos de passagem que este exemplo não é neutro: trajetória do dedo, do olho e da bala, pulsão escópica, pulsão balística. Todo o problema da *enunciação* no cinema consiste em saber o que é que, no decorrer da projeção de um filme, funciona como a instância que enuncia, a voz silenciosa que diz “Aqui está... Aqui estão cadáveres, um B-52..., etc.” A asserção é o privilégio do som – e também é pelo som que o sentido se produz e que o cinema militante, por exemplo, se tranquiliza – mas o privilégio da imagem, a

presentificação, o acto mesmo do “aqui está” [voici], não foi verdadeiramente interrogado.

Pois considerando a imagem como uma mera superfície, recortável até ao infinito, vendo no seu conteúdo icónico apenas aquilo que se pode transvasar do domínio da conotação para o da denotação, passamos ao lado do seguinte facto, todavia elementar: no presente da projecção cinematográfica, alguma coisa (mas o quê?), alguém (mas quem?) funciona como instância do “Aqui está!”. É-nos *dado* a ver.

É por isso que só podemos acompanhar até certo ponto a iniciativa de um Marc Ferro (ver *Le Monde diplomatique*, Maio de 1975). Como bom historiador, pensa estar a ajudar o maior número de públicos ao fazer passar para o campo da denotação, da informação, do saber (e de um saber *a posteriori*, o do historiador) tudo o que as imagens das actualidades (arquivos, *stock-shots*) contêm de implícito e de aleatório. Ora, o problema não está sequer em *reduzir* a imagem, ou em aspirar a uma imagem que fosse informação, pura denotação. Esta redução, começamos a suspeitar, é impossível: como qualquer codificação, segrega o irreduzível, o “terceiro sentido”. Na verdade, *a imagem não é uma superfície plana para ninguém*, a não ser para quem decidiu aplaná-la.

Na medida em que uma imagem está viva, tem impacto, interpela um público, dá prazer, isso significa que existe qualquer coisa que é do domínio da sua enunciação primitiva (poder + acontecimento = aqui está) a funcionar nessa imagem, à sua volta, dentro nela. No cinema, a enunciação talvez esteja escondida algures, uma pequena máquina que repete o *motto* lacaniano: “Queres olhar? Pois então, vê isto!”

A imagem cinematográfica não é apenas devedora da competência dos que sabem mantê-la à distância. Está como que

escavada pelo poder que a autorizou, que a quis. É também uma coisa que algumas pessoas tiveram prazer em fazer e que outras tiveram prazer em ver. E esse prazer permanece: a imagem é um túmulo para o olho. Ver um filme é chegar perante um já-visto. O já-visto por outros: a câmara, o autor, os técnicos, os primeiros espectadores, os responsáveis, às vezes mesmo os políticos, os tiranos. E o já-visto é o já-goçado.

Pode acontecer que esse poder esteja inscrito na própria imagem como aquilo que a marca, que a certifica, a autentifica. Hitchcock, mestre do suspense e de cada imagem desse suspense, aparece furtivamente para lembrar que é ele o mestre (ou seja, o enunciador). Esta “política dos autores” torna-se simplesmente política, como nessa cena extraordinária de *Kashima Paradise* de Yann Le Masson e Bénie Deswarte, onde vemos a polícia simular para a televisão japonesa um ataque de que não foi alvo, a fim de justificar de antemão a sua retaliação – que a televisão filmará.

No pequeno filme dos Straub intitulado *Einleitung*, aparece a imagem dos Communards metidos em caixões e a dos B-52 a descolar. Não se trata, certamente, de imagens neutras. Não servem apenas para identificar aquele corpo, aquela bomba. Dizem-nos também – quer queiramos quer não – que a câmara era americana, estava do mesmo lado que os bombardeiros, tal como o fotógrafo estava do lado do Sr. Thiers. A não-neutralidade destas imagens não consiste só no facto de nos porem na presença de qualquer coisa horrível, mas de serem imagens para as quais não existe contracampo, contraprova, outra imagem, positiva: a fotografia tirada pelos Communards ou o B-52 visto de baixo, do campo bombardeado, ou seja, o *impossível*.

E o mesmo acontece, *a fortiori*, com todos os planos das multidões nazis que alimentam a actual “moda retro”. Disse-mos que, para Straub e Huillet, o nazismo era um acontecimento central. No entanto, nunca recorrem nos seus filmes a imagens captadas do interior do nazismo. Porquê? Talvez por pensarem que a responsabilidade de um artista é criar a sua própria imagem, actual e arriscada, do *seu* antinazismo (para eles, isso consiste em dedicar o seu último filme a Holger Meins⁸), mais do que retomar em montagens pretensamente “críticas” e “distanciadas” as imagens captadas pelos operadores de câmara nazis. Qualquer comentário reprovador e hipócrita perderia a força perante a perturbação dessas imagens. Lição dos Straub: as irrisórias asserções bem-pensantes da banda sonora e o “aqui está” da imagem nazi “têm sonhos diferentes na mesma cama”.

O que faz de *Einleitung* um “filme de agitação”, como dizem os seus autores, é talvez a sua ordem de exposição, o tempo que demora a restituir-nos essas imagens como aquilo que são: imagens captadas a partir do poder americano, captadas do outro lado. Isso consiste em lavar as imagens de todo o já-visto, em fazer *sobressair* (fazer vir ao de cima, pôr em evidência, expulsar) o poder que as desejou, e que desejaria que elas já nem sequer nos surpreendessem. A partir daí, o horror deixa de ser esse eterno retorno do mesmo sob a roupagem do mesmo (moda retro), mas o intolerável presente (Holger Meins, 1975).

⁸ Holger Meins, alemão, nascido em 1941, foi preso juntamente com os membros do Grupo Baader-Meinhof; morreu na prisão em 1974 depois de 53 dias de greve de fome.

O ATEORRIZADO (PEDAGOGIA GODARDIANA)

APRENDER, RETER

Sabemos que o Maio de 68 confirmou a Jean-Luc Godard uma suspeita que já tinha: que a sala de cinema era, em todos os sentidos da palavra, um *mau lugar*, ao mesmo tempo imoral e inadequado. Lugar da histeria fácil, dos engates sórdidos do olhar, do voyeurismo e da magia. Lugar onde, para retomar uma metáfora que teve o seu momento de glória, se vinha “dormir no plano-cama” para encher o olho e de caminho ficar ofuscado: ver demasiado e mal.

A grande suspeita lançada pelo Maio de 68 sobre a “sociedade do espectáculo”, uma sociedade que segrega mais imagens e sons do que os que se conseguem ver e digerir (a imagem desfila, foge, esquiva-se), atingiu a geração que mais tinha investido nisso, a dos autodidactas cinéfilos, para quem a sala de cinema tinha ocupado o lugar ao mesmo tempo de escola e de família: a geração da Nouvelle Vague e a que se lhe seguiu, formadas nas cinematecas. A partir de 68, Godard vai retirar a aposta e percorrer o mesmo caminho no sentido inverso: do cinema à escola (são os filmes do Grupo Dziga

Vertov) e depois da escola à família (*Numéro Deux*). Regressão? E porque é que não se havia de dizer também “regressismo”?

Em 1968, para a franja mais radicalizada – a mais esquerdista – dos cineastas, uma coisa é certa: é preciso aprender a sair da sala de cinema (da cinefilia obscurantista) ou, pelo menos, ligá-la a outra coisa. E para aprender, é preciso ir à escola. Não tanto à “escola da vida” e sim ao cinema como escola. Foi assim que Godard e Gorin transformaram o cubo cenográfico em sala de aula, os diálogos do filme em recitação escolar, a voz *off* em aula magistral, a rotação em trabalhos de grupo, o tema dos filmes em rubricas de um programa da U.V.⁹ (“o revisionismo”, “a ideologia”, etc.) e o cineasta em mestre-escola, em repetidor, em explicador. A escola torna-se portanto o lugar certo, aquele que afasta do cinema e aproxima do “real” (um real-a-transformar, entenda-se). Foi deste lugar que nos chegaram todos os filmes de Godard desde *La Chinoise*. Em *Tout va bien*, *Numéro deux* e *Ici et ailleurs*, foi o apartamento familiar que substituiu a sala de aula, e a televisão que tomou o lugar do cinema. Mas o essencial permanece: *peessoas que dão lições umas às outras*.

Não é preciso ir mais longe para perceber a extraordinária irrupção de amor e ódio, de raiva e gemidos irritados que o “cinema” de Godard desencadeou a partir daí, cinema que nos primeiros tempos se tornou uma pedagogia maoísta bastante áspera. Ter-se-ia perdoado muito a um Godard “recuperado pelo Sistema” (quantos não se indignam, ainda hoje, por

⁹ U.V, Universidade de Vincennes: referência ao Centro Universitário de Vincennes, criado no Outono de 1968, que ficou encarregado de responder às consequências universitárias do movimento estudantil de Maio. Caracterizando-se por uma grande liberdade dada aos estudantes e aos movimentos de esquerda, esta universidade experimental autogeria a organização curricular (*N. da T.*).

ele não lhes dar um segundo *Pierrot le fou!*). Ter-se-ia prestado uma homenagem discreta a um Godard totalmente marginalizado, *underground* e feliz de o ser. Mas o que fazer de um Godard que continua a trabalhar, a dar aulas, a dar lições e a recebê-las, ainda que diante de uma sala sem ninguém? Há na pedagogia godardiana qualquer coisa que o cinema – sobretudo o cinema – não tolera: que se fale “sem precisar a quem”.

Pedagogia godardiana. A escola, dizíamos nós, é o lugar certo, onde se fazem progressos e de onde se sai necessariamente, enquanto o cinema é um mau lugar, aquele para onde se regride e de onde não se sai. Vejamos com mais atenção.

1. A escola é por excelência o lugar onde é possível, permitido, e mesmo recomendado confundir as palavras e as coisas, não querer saber para nada daquilo que as liga (se é que existe sequer uma ligação), deixar para mais tarde o momento em que se verá com mais atenção, em que se verá se alguma coisa *corresponde* àquilo que nos foi ensinado. É um lugar que convida ao nominalismo, ao dogmatismo.

Ora, a pedagogia godardiana tem uma condição *sine qua non*: nunca pôr em questão, em dúvida, o discurso do outro, qualquer que ele seja. Levar esse discurso simplesmente à letra, no sentido de o tomar literalmente e de o levar a sério. Ocupar-se apenas – ele, Godard – com o *já-dito-por-outras-pessoas*, com o *já-dito-já-erigido-em-enunciados*. Indiferentemente: citações, slogans, cartazes, piadas, anedotas, lições, manchetes de jornal, etc. Enunciados-objecto, pequenos monumentos, depósitos de significação, palavras tomadas como coisas: a pegar ou largar¹⁰.

10 No original: “à (ap)prendre ou à laisser”. No primeiro termo, um jogo entre “apprendre” (aprender) e “prendre” (pegar). (N. da T.)

O já-dito-por-outras-pessoas confronta-nos com o facto consumado: tem a seu favor o facto de existir, de consistir em qualquer coisa. Pela sua própria existência, torna ilusória toda a abordagem que tendesse a restabelecer atrás, à frente, à sua volta o domínio da *enunciação*. Aos enunciados que “trata”, Godard nunca pergunta pela sua origem, pela sua condição de possibilidade, pelo lugar de onde retiram a sua legitimidade, pelo desejo que traem e escondem ao mesmo tempo. A sua abordagem é o mais anti-arqueológica possível. Consiste em tomar nota daquilo que é dito (e em relação ao qual nada podemos) e procurar imediatamente o *outro* enunciado, o outro som, a outra imagem, que poderiam vir contra-balançar, contra-dizer (dialectizar?) este enunciado, este som, esta imagem. “Godard” seria apenas o lugar vazio, o ecrã negro em que imagens e sons vêm coexistir, reconhecer-se, neutralizar-se, designar-se, lutar. Mais do que “Quem tem razão, quem está enganado?”, a pergunta que o guia é “O que é que poderíamos opor a isto?”. Godard, apanhado entre o discurso do analista e o de advogado do diabo.

Daí a “confusão” muitas vezes censurada a Godard. Àquilo que o outro diz (asserção, proclamação, prédica), ele responde sempre com aquilo que *outro* diz. Há sempre uma grande incógnita na sua pedagogia, o facto de a natureza da relação que mantém com os discursos “certos” (aqueles que ele defende, o discurso maoísta, por exemplo) ser indecível.

Em *Ici et ailleurs*, por exemplo, um “filme” sobre imagens trazidas do Médio Oriente (1970-1975), é evidente que a interrogação do filme sobre si próprio, essa espécie de disjunção que opera por todos os lados (entre aqui e outro lugar, as imagens e os sons, 1970 e 1975), só é possível porque num primeiro tempo o sintagma “revolução palestina” fun-

ciona como um axioma, como uma coisa óbvia por si só (um já-dito-por-outras-pessoas, pela Fatah, neste caso) e por relação à qual Godard não tem nem de se definir pessoalmente (dizer que abraça esta causa), nem de justificar a sua posição ou torná-la convincente, entusiasmante. Sempre a lógica da escola: o programa é imposto.

2. Porque a escola é por excelência o lugar onde o mestre não tem de dizer de onde lhe vêm o seu saber e as suas certezas. A escola não é o lugar onde o aluno poderia reinscrever, utilizar, pôr à prova o saber que lhe foi inculcado. Aquém do saber do mestre, além do saber do aluno: um espaço em branco. O *no man's land* de uma pergunta que Godard por agora evita: a da apropriação do saber (o espírito). Só lhe interessa a sua (re)transmissão (a letra).

No entanto, em toda a pedagogia se encontram valores e conteúdos *positivos* a transmitir. A pedagogia godardiana não é exceção à regra. Não há nenhum filme do pós-68 que não se situe (e não se proteja) no interior daquilo a que poderíamos chamar – sem demasiadas nuances pejorativas – um *discurso do mais forte*¹¹. Recapitulemos: a política marxista-leninista (as posições chinesas) em *Pravda* e *Vent d'Est*, a lição de Althusser sobre a ideologia em *Luttes en Italie*, a lição de Brecht sobre “o papel dos intelectuais na revolução” em *Tout va bien* e, mais perto de nós, fragmentos de discurso feminista (Germaine Greer) em *Numéro deux*. O discurso do mais forte não é um discurso no poder mas sim um discurso *de*

11 No original, “*discours du manche*”: invenção de Daney que significa, à letra, o discurso do cabo (de um instrumento). Remete para a ideia de se estar do lado certo (o cabo por onde se deve agarrar numa ferramenta), contida na expressão *être du côté du manche* (estar do lado dos mais fortes, daqueles que detêm o poder e possuem as vantagens); está também implícita a imagem do falo (*N. da T.*).

poder: violento, assertivo, provocador. O discurso do mais forte muda, se assim podemos dizer, de mãos, mas fala sempre de cima e culpabiliza facilmente. Vergonhas sucessivas: ser cinéfilo, ser revisionista, estar afastado das massas, ser machista. Masoquismo.

Godard não é o transmissor desses discursos a que pede que nos submetamos – e muito menos a sua origem: ele não tem qualquer imaginação – mas sim uma espécie de *repetidor*. É então montada uma estrutura com três termos, um teatro a três, em que ao mestre (que é apenas um repetidor) e ao aluno (que se limita a repetir) se junta a instância que diz o que é preciso repetir, o discurso do mais forte, ao qual “mestre” e “aluno” estão submetidos, ainda que desigualmente, e que os humilha.

O ecrã torna-se então o lugar dessa humilhação, e rapidamente desta tortura. O filme torna-se a mise-en-scène deste trio infernal. Há duas questões que são definitivamente afastadas por este dispositivo: a da *produção* deste discurso (“de onde vêm as ideias justas?” e a da sua *aprovação* (“como distinguir entre uma ideia verdadeira e uma ideia justa?”). É claro que a escola não é o lugar destas questões. O repetidor encarna aí uma figura ao mesmo tempo modesta e tirânica: faz recitar uma lição da qual não quer saber nada e a que ele próprio se sujeita. Na fábrica, seria um contramestre: Godard, pequeno chefe.

Este discurso do mais forte tem outra particularidade. Desde 1968 que é sistematicamente transmitido por uma *voz de mulher*. A pedagogia godardiana implica com efeito uma distribuição dos papéis e dos discursos por sexo. Os homens falam, as mulheres discursam. A voz que repreende, retoma, aconselha, ensina, explica, teoriza e até aterroriza é sempre

uma voz de mulher. E se esta voz se põe a falar justamente sobre a questão da mulher, é ainda assim num tom assertivo, ligeiramente declamatório, o contrário do tom vivido e queixoso do naturalismo. Godard não filma nenhuma revolta que não pudesse falar, discorrer sobre si própria, que não tivesse encontrado a sua língua, a sua teoria e sobretudo a sua retórica. Em *Tout va bien* vemos a personagem interpretada por Jane Fonda passar muito rapidamente de estar pelos cabelos a uma teoria desse estar pelos cabelos. Não existe um aquém do discurso.

3. Para o mestre, para os alunos, cada ano traz consigo o simulacro da primeira vez (é o “regresso às aulas”), de regresso à estaca zero. Zero do não-saber, zero do quadro negro. É nesse sentido que a escola, lugar da tábua rasa e do quadro rapidamente apagado, lugar soturno da espera e do suspense, do eterno transitório, é um lugar obsessivo.

Desde os seus primeiros filmes que Godard sentiu uma enorme repugnância por “contar uma história”, por dizer “no princípio havia/no fim há”. Sair da sala de cinema era também escapar desta obrigação bem formulada pelo velho Fritz Lang em *Le Mépris*: “Temos sempre de acabar aquilo que começámos.” Diferença fundamental entre a escola e o cinema: não é preciso lisonjear os alunos, agradar-lhes, porque a escola é obrigatória: é o Estado que quer que todas as crianças sejam escolarizadas. Enquanto no cinema, para *reter* o público, é preciso dar-lhe coisas para ver, para crer, contar-lhe histórias (patranhas). Daí a acumulação de imagens, histeria, retenção, efeitos bem doseados, descarga, *happy end*: catarse. Privilégio da escola: retemos lá os alunos para que eles retenham as lições, o mestre retém o seu saber (não diz tudo), e dos alunos que chumbam diz-se que ficam “retidos”.

CONSERVAR, DEVOLVER

A escola como lugar certo porque é possível reter aí o maior número de pessoas durante o máximo de tempo possível. Justamente o lugar do diferir, da *différance*. Porque “reter” quer dizer “conservar” mas também “retardar”. Conservar um público de alunos para retardar o momento em que eles arriscariam passar depressa demais de uma imagem a outra, de um som a outro, ver depressa demais, pronunciar-se prematuramente, pensar ter acabado com o cinema quando estão longe de suspeitar até que ponto o agenciamento destas imagens e sons é coisa complexa, grave, não inocente. A escola permite virar a cinefilia contra si própria, virá-la do avesso como uma luva (trata-se, como se compreenderá, de uma única e mesma luva), tomando todo o tempo necessário. É por isso que a pedagogia godardiana consiste em voltar incessantemente às imagens e aos sons, em designá-los, duplicá-los, comentá-los, encaixá-los uns nos outros, criticá-los como a tantos enigmas insondáveis: não os perder de vista, tê-los debaixo de olho, *conservá-los*.

Pedagogia masturbatória? Sem dúvida. Tem como horizonte, como limite, o enigma dos enigmas: a esfinge da fotografia fixa. Aquilo que desafia a inteligência e nunca a esgota, aquilo que retém o olhar e o sentido, e que fixa a pulsão escópica: a retenção em acção.

Porque esse lugar de onde Godard nos fala, de onde nos interpela, não é certamente o lugar garantido de uma profissão ou sequer de um projecto pessoal, é um entre-duas-coisas e até um *entre-três-coisas*, um lugar impraticável que abarca tanto a fotografia (a arte do século) como o cinema (“a arte do século XX”) como a televisão (século XXI). A fotografia: aquilo que retém de uma vez por todas (o cadáver a ser traba-

lhado). O cinema: aquilo que não retém senão um momento (a morte a trabalhar). A televisão: aquilo que já não retém nada (o desfilar mortal, a hemorragia das imagens). O avanço de Godard sobre os outros manipuladores de imagens e sons reside então no seu total desprezo por todo o discurso que tenda a definir, a preservar uma “especificidade” do cinema. Basta ver como ele embute, como encastra tranquilamente no ecrã de cinema tanto a fotografia fixa como a imagem-televisão. O cinema já não tem outra especificidade senão a de acolher imagens que não são feitas para ele: *Numéro deux*. O seu trabalho torna caducos tanto o discurso ingénuo do espectador médio (o cinema, para mim, é isto) como o discurso interessado (e interesseiro) dos profissionais do cinema (é preciso fabricar filmes *assim*) ou o discurso da crítica universitária, semiológica e esclarecida (é *assim* que se produz o efeito-cinema).

O cinema, dizíamos nós no início deste artigo, mau lugar, lugar de um crime e de uma magia. O crime: o facto de as imagens e os sons serem *retirados* (arrancados, roubados, extorquidos, tomados) a seres vivos. A magia: o facto de serem exibidos noutra cenário (a sala de cinema) para provocar o gozo de quem os vê. Beneficiário da transferência: o cineasta. A verdadeira pornografia está aí, nessa mudança de cenário.

Trata-se de uma problemática moral, baziniana, é certo. E, aliás, este tipo de dívida simbólica não se salda. Acontece que o itinerário de Godard reenvia a uma questão fundamental para o cinema, uma questão em crise, a que poderíamos chamar o *contrato fílmico* entre filmadores e filmados. Esta questão parecia colocar-se só para o cinema militante ou etnográfico, mas Godard diz-nos que ela é relativa ao próprio acto de filmar. Exagero? Seria leviandade acreditar que esta

é uma daquelas questões que se resolvem com boa vontade e votos piedosos. Não poderá deixar de se colocar à medida que o contrato tradicional entre filmador-filmado-espectador, o contrato estabelecido pela indústria cinematográfica (simbolizada por Hollywood) se esfiapar e o cinema enquanto “arte-de-massas-familiar-popular-e-hegemonizante” entrar em crise, e depois for abandonado. Godard já nos falou dessa crise, e tanto mais dolorosamente por ter sido essa crise que fez dele cineasta. Nas margens da indústria, a questão coloca-se ainda mais claramente (o cinema pornográfico ou militante).

Para Godard, reter imagens e público, fixá-los (como se faz – cruelmente – com as borboletas) é uma actividade desesperante e talvez sem esperança. A sua pedagogia só lhe fez ganhar tempo. À obscenidade de aparecer como Autor, ele preferiu a de se exhibir a si mesmo no próprio acto da retenção.

A impossibilidade de obter um novo tipo de contrato fílmico levou-o portanto a conservar imagens e sons, à espera de encontrar alguém a quem os devolver, os restituir. O cinema de Godard é uma dolorosa meditação sobre o tema da restituição, ou melhor: da *reparação*. A reparação significaria a devolução das imagens e dos sons àqueles a quem foram retirados. Fantasia inextirpável. E também engajá-los na produção das suas próprias imagens e dos seus próprios sons. E o engajamento é tudo o que há de político.

Existe um filme em que esse restituição-reparação tem lugar, pelo menos idealmente: *Ici et ailleurs*. Estas imagens de palestinianos e palestinianas que Godard e Gorin, convidados pela O.L.P., trazem do Médio Oriente, estas imagens que Godard conserva em seu poder durante cinco anos, a quem devolvê-las?

Ao grande público, ávido de sensação? (Godard + Palestina = furo jornalístico.) Ao público politizado, ávido de se ver confirmado nas suas certezas? (Godard + Palestina = boa causa + arte.) À O.L.P, que o convidou, lhe permitiu filmar e confiou nele? (Godard + Palestina = boa propaganda.) Nem isso. E então?

Um dia, entre 1970 e 1975, Godard “descobre” que a banda sonora não tinha sido integralmente traduzida, que aquilo que os fedayin dizem, nos planos onde aparecem, não tinha sido traduzido do árabe. E que, no fundo, ninguém se tinha incomodado muito. Ora, acrescenta Godard, esses fedayin cuja palavra tinha permanecido letra-morta são os mortos adiados, os mortos-vivos. Eles – ou outros fedayin como eles – morreram em 1970, foram massacrados pelas tropas de Hussein. Fazer o filme (“Temos sempre de acabar aquilo que começámos”) é então, muito simplesmente, traduzir a banda sonora, conseguir que se oiça o que se dizia, ou melhor: que se escute. Aquilo que foi retido, conservado, pode então ser libertado, restituído, mesmo que seja tarde demais. Astúcia suprema: devolver as imagens e os sons como se prestam as homenagens: aos mortos.

O ÓRGÃO E O ASPIRADOR (BRESSON, O DIABO, A VOZ OFF E MAIS ALGUMAS)

(...) tendo em conta que o ar é um corpo com peso, e que por consequência (segundo o sistema de Epicuro) desce continuamente, descera forçosamente ainda mais depressa se for arrastado pelo peso das palavras, pois estas são também corpos com muito peso e densidade, se formos a julgar pela profunda impressão que nos causam e com que nos deixam. Devem portanto ser lançadas de uma certa altitude, senão não podem nem seguir na direcção certa, nem cair com força suficiente.

SWIFT

Gostaria de descrever o dispositivo sonoro de uma das cenas de *Diable probablement*, situada no início do filme. Trata-se da cena em que Charles e os seus amigos entram numa igreja (já os vimos sair de uma reunião política entre apupos) para se verem imediatamente apanhados – e o espectador com eles – num debate bastante lúgubre onde adivinhamos que a questão é a Igreja pós-concílio. Como descrever esta

cena (ou antes, este fragmento: há muito tempo que deixou de haver cenas em Bresson), *do ponto de vista do som?*

– Nada a anuncia. O espectador não tem, e nunca terá qualquer avanço. Encontramo-nos muito depressa (demasiado depressa, para quem não gostou do filme) no coração de um debate que, por estar reduzido a esse coração, se encontra logo des-naturalizado.

– Este debate acontece entre toda a gente e toda a gente. Seria preferível falar de um *circuito de palavras*: agressivas, apagadas, provenientes de zombies. Ou de uma sucessão de perguntas que não esperam nem resposta, nem réplica.

– Todos falam, mas cada um não articula mais do que uma frase. Cada uma dessas frases é pontuada por uma violenta *fermata*. Parece que a violência que falta às palavras é desviada para essa escansão selvagem. Antes disso, um plano rápido tinha-nos mostrado o organista a sentar-se em frente ao seu teclado e a abri-lo.

– Porque a esses dois sons que se ignoram mutuamente – o órgão no alto e a discussão em baixo – se junta um terceiro: um aspirador que é passado num tapete vermelho.

O que faz com que este fragmento se aguarde? Onde está o fio, a lógica? Nem na suposta psicologia das personagens (Charles teria decidido assistir ao debate), nem na dramatização da cena (ele teria intervindo nele). Encontra-se noutro lado. Reside no facto de, a partir do momento em que entram na igreja, Charles e os seus amigos serem apanhados num dispositivo sonoro, aleatório e heterogéneo, a *montagem* do debate, do órgão e do aspirador que, literalmente, *dispõe* deles. Heterologia bressoniana cujos três termos são o alto (o órgão), o baixo (a discussão) e aquilo que destrói a oposição entre o alto e o baixo: o trivial (o aspirador). Os recém-chegados

só podem acrescentar alguns sons a este dispositivo sonoro, a este bricabraque que é o verdadeiro “tema” do filme. Ou ainda, como se diz em *Ici et ailleurs*, o som, logo à partida, *está demasiado alto*.

Há em *Le Diable probablement* um paradoxo. Nunca Bresson pareceu tão preocupado em ser actual e nunca sublinhou tão raivosamente, tão radicalmente, o desprezo que tem por *todo* o discurso. É aí que reside o seu pessimismo. Não apenas porque o discurso, o facto de discorrer – e rapidamente perorar – dá necessariamente lugar ao teatro (ênfase, pathos) e transforma os “modelos” em actores ou em histriões, mas também porque todo o discurso, na medida em que visa a trivialidade (pior, a edificação) supõe um *emissor* e, para Bresson, o emissor humano é um dispositivo sonoro incompleto e irrisório.

Porque existe uma hierarquia sonora. Em baixo: os discursos e os que discursam. Charles encontra alguns ao longo do seu (elegante) caminho da cruz. Do livreiro que “prega a destruição” numa cripta ao inefável doutor Mime, o grande psicanalista. Se eles são condenados (sem apelo nem agravo) é porque estes argumentadores não ressoam. A fala deles é apagada, baça, estática. A sua ligação ao dinheiro é da mesma ordem: o livro de cheques graças ao qual o livreiro quer comprar a rapariga ou, na gaveta entreaberta do doutor Mime, as notas e os cheques ao molho. No papel-moeda há qualquer coisa de solidificado, de entronizado, de in-sonoro que podemos compreender melhor se nos referirmos à cena “inspirada” do filme, a da segunda visita à igreja. Quando Valentin segue Charles “sob condição” (está sob o efeito de drogas) até à igreja, de noite, é sob o signo do sacrilégio (Valentin arromba a caixa de esmolas) e do simulacro (Charles põe a

tocar Monteverdi num gira-discos) que o duplo jorrar das moedas e da música vem realizar a metáfora *voz/ouro*.

Outro argumentador: Michel, o ecologista. É uma figura bressoniana bem conhecida: “o melhor amigo” de discursos edificantes, em geral desejado sexualmente (mas não amado) pela heroína, situação de que ele se aproveita (lembramo-nos do amigo de *Pickpocket*, Jacques). Em *Le Diable*, Michel trabalha num filme de intervenção ecológica que nós vemos (ser) projectado com (para?) alguns amigos. Houve quem gozasse com esta cena, vendo nela a senilidade de Bresson, disposto a todos os oportunismos para ser credível no seu suposto retrato da juventude. Mas a cena é tudo menos simples. Porque o filme de intervenção é mudo e Michel e os seus amigos “dizem” o comentário no próprio tempo da projecção. Este comentário – e nunca se justificou tanto escrever “*comment-taire*”¹², na senda de Pascal Bonitzer – é lido, repetido, debitado. Assistimos nada mais nada menos do que à fabricação de uma voz off.

Há, de repente, qualquer coisa de inquietante no espectáculo alternado das imagens do filme dentro do filme (e na sua violência imediata: a casa de banho do petroleiro, a lama vermelha, o massacre de uma foca bebé) e do movimento das mãos dos comentadores, munidas de lanternas, circunscrevendo no papel a informação a ser lida, recitada – colada por cima das imagens. Fabricação da voz off: é necessário todo o descaramento de Bresson para filmar estes jovens bem-postos que, face às imagens que ilustram a sua própria causa, só conseguem revesti-las de um discurso que *já* não ressoa neles pró-

12 Jogo intraduzível entre “*commentaire*” (comentário) e “*comment-taire*” (como calar) (*N. da. T.*).

prios, mas que os tenta convencer. Falou-se tanto, nos *Cahiers*, das condenáveis facilidades da voz “off” (mais adiante veremos porque lhe ponho aspas) que não podemos deixar de ficar impressionados com o espectáculo de descolamento que ali se opera, diante dos nossos olhos, entre a violência muda das imagens e o comentário impassível da voz, entre o grito silencioso das imagens e a voz “encafuada” na obscuridade.

Incapacidade dos discursos humanos (e da voz que os transporta) em *sustentar* a violência do mundo. O pessimismo de Bresson não é de ontem; está simplesmente mais a nu em *Le Diable*. Teremos compreendido que o problema não é tanto o de saber o que procura Charles (a sua demanda) ou o que ele pensa (as suas convicções), se ele se opõe ou não à cruzada ecológica ou à alimentação macrobiótica. O debate de ideias, na verdade, sobressai sempre num dispositivo sonoro já ensurdecido (os apupos na cripta, as árvores que são abatidas), num excesso de decibéis. O som está sempre demasiado alto. E se Michel é desacreditado aos olhos de Charles não é porque o abate de árvores (que ele consente) desminta as suas convicções ecológicas, é porque o barulho atroz que as árvores fazem ao cair torna *a priori* todo o debate *inútil uma vez que inaudível*.

Eis o “materialismo” de Bresson: no que toca ao discurso, é o ouvido e não o cérebro que decide. A voz não é mais que um barulho, um dos mais fracos que existem. E aquilo que Charles procura não é certamente ser convencido (seguro como está da sua superioridade), nem convencer (pronto como está a dizer seja o que for para ter a última palavra), é ser vencido. E na lógica bressoniana dos corpos sonoros, só será vencido por um som mais forte que todos os outros: um tiro na água, e depois na nuca.

É preciso então pôr de parte – correndo o risco de desiludir – a questão de saber se Charles é um emblema da juventude actual vista pelo autor. Bresson não se “debruça” tardiamente sobre os jovens, pois esse foi desde sempre o seu único objecto de interesse. O “modelo” bressoniano nunca tem mais de trinta anos. Mais vale analisar Charles como um corpo sonoro entre outros, eleito entre outros.

Charles, no fundo, só se importa com uma coisa: ter a última palavra. Mas não à maneira de um bom orador que prevalece intelectualmente, antes à maneira de um papagaio. Nesta quinquilharia de máquinas sonoras mais ou menos descontroladas, ele só tem a última palavra porque nunca tem a primeira, e não há melhor comparação do que com a ninfa Eco, que, segundo Ovídio, “não é capaz de falar em primeiro/ que não se consegue calar quando lhe falam / que repete apenas as últimas palavras da voz que chega até si”.

Mau emissor-receptor, o herói-ninfa bressoniano não pode ir contra esse som demasiado alto senão sendo, como a igreja duas vezes vazia, um puro lugar de passagem, uma caixa de ressonância. Daí o aspecto enganador do filme. Quando, no decorrer de um falso momento de virtuosismo, Charles faz frente ao doutor Mime, não sabe fazer outra coisa senão ler, com a voz pastosa de um snob exasperado, a lista arrancada a uma revista daquilo que lhe parecem ser os “horrores” da civilização moderna. Só é capaz de repetir. Viver (antes de comprar junto do silencioso Valentin o seu direito a morrer) é fazer ressoar nele próprio – sem discurso, sem sequer abrir a boca – este mundo onde o som está demasiado alto, acompanhá-lo no seu alarido. Trata-se de um modo arcaico de resistência, conhecido de todos os estudantes do mundo: o canto à boca fechada, o “zangão”. Nostalgia religiosa, por certo: na

Idade Média, chamava-se *neuma* às frases musicais emitidas de um só fôlego (*uno pneumate*). Sem abrir a boca porque, supondo que a abrimos, quem sabe quem lá se irá enfiar? O diabo, provavelmente.

As cordas vocais podem vibrar na ausência de qualquer corrente de ar e sob o efeito apenas de estímulos nervosos.

MOULONGUET E PORTMANN

É preciso por isso chegar à voz, fazer um desvio por ela. E até um longo desvio. Em termos lacanianos, trata-se de um objecto *a* e um dos seus objectos parciais é a boca. Mas a voz não se fabrica apenas na boca, vem sempre de mais longe. *A voz diz respeito ao conjunto do corpo.*

No cinema, a voz tem a particularidade de poder ter um duplo visual, como uma sombra de quem ela seria a presa. Ela nunca parece na verdade tão perceptível, tão tangível como *no momento* em que é emitida, quando sai do corpo, no desenho e na torção dos lábios. Esta metonímia é decisiva: aquilo que é *visto* (os lábios em movimento, a boca aberta, a língua, os dentes) é que permite concluir da realidade daquilo que é, no mesmo momento, *ouvido*.

O único meio de atribuir um corpo a uma voz é garantir este duplo visual: é ele que decide da realidade daquilo que permanece, por definição, invisível. O cinema não falado alimentou-se desta metonímia (não há fumo sem fogo, não há bocas que se mexam sem voz) resolvida em metáfora (era o cartão, o intertítulo, que aparecia no lugar da voz). Como diz Anne-Marie Miéville em *Comment ça va*: é o olhar que dirige. É com ele que devemos protestar perante um filme mal sin-

cronizado ou mal dobrado. Mas para que esse protesto faça todo o sentido, seria preciso saber se somos capazes de reconhecer se um pé ou umas costas estão síncronos ou não. E é evidente que esta questão nos vem de Bresson, um dos primeiros a ter feito do corpo fragmentado dos seus “modelos” a sombra da voz e o seu duplo visual.

“Barbárie ingênua da dobragem”, escreve ele nas suas *Notes sur le cinematographe*. “Vozes sem realidade, não conformes ao movimento dos lábios. A contra-ritmo dos pulmões e do coração. Que se ‘enganaram na boca’.” Bresson é daqueles (há também Tati) que exigiram desde sempre um certo realismo do som. Foi nisso que exerceu uma profunda influência sobre os cineastas mais inovadores da Nouvelle Vague. Ao mesmo tempo, nesta citação, não fala apenas da boca e dos lábios, mas também dos pulmões e do coração. Isto porque a sua exigência não o precipitou no campo do fetichismo do som directo mas, pelo contrário, na direcção de uma prática obstinada e meticulosa da pós-sincronização, concebida como dosagem e partitura. Porquê? Porque, justamente, *distingue a voz da boca*. A boca é o lugar onde se lê mais facilmente (mais preguiçosamente também) que alguma coisa é dita. Mas, lá está, a voz diz respeito ao conjunto do corpo: o coração, os pulmões que não se vêem.

Para ir mais longe nesta direcção, seria preciso acolher com desconfiança todo um vocabulário, o do *in* e do *off*, que se foi buscar, de uma forma demasiado estreita, ao domínio da imagem e que conduz, sem que tenhamos isso em atenção, à hegemonia do olho e à sua consequência obrigatória: a mutilação do ouvido (o cinema será antes de mais imagem, a imagem “que enche o olho”, o olhar que dirige, etc.). O advento das técnicas do directo na reportagem televisiva, o filme etno-

gráfico, o filme militante, intensificado por todos os delírios sobre a imediatez indivisível do audiovisual (Rouch e Straub, rapidamente copiados, mal compreendidos), acarretou a uma redução do espaço sonoro ao espaço visual, este certificando aquele, servindo-lhe de garantia. Isto é esquecer que os dois espaços são heterogêneos. Os lugares e os momentos da sua conjugação deveriam dar lugar a uma descrição e a um vocabulário mais precisos.

Antes de mais, é sempre um risco importar um vocabulário cuja pertinência é principalmente técnica. Já o vimos com a frase feita “imagens e sons”, que devemos a Godard e que se tornou inoperante pelo abuso que fizeram dela. Para quem é que o filme se apresenta sob a forma de imagens e de sons? Para quem o fabrica ou para quem o desconstrói, para o técnico ou para o semiólogo, não para aquele que o vê. No momento em que falar de “imagens e de sons” se tinha tornado o *nec plus ultra* do materialismo (enquanto, para Godard, era já o *e* que era interessante), apercebemo-nos de que com estas palavras se tinha tornado impossível falar do lugar do espectador, do dispositivo que o implica, do seu desejo. Foi preciso deslocar o ângulo de ataque: falar do olhar (que não é nem o olho, nem a imagem) e da voz (que não é nem a boca, nem o ouvido, nem o som). Do mesmo modo, foi preciso falar de pulsão (escópica: olhar não é ver; invocadora: escutar não é ouvir).

De igual modo, ao nível da imagem, a distinção entre o que está *in* e o que está *off* é sem dúvida útil para a escrita de um argumento, ou para estabelecer uma planificação técnica, mas falta-lhe subtileza a partir do momento em que se trata de estabelecer uma triagem, uma classificação, uma teoria dos *objectos perdidos*. Porque existem, no cinema, diversas

maneiras de estar “off”. Há objectos definitivamente perdidos (irrepresentáveis, como a famosa câmara que-filma-e-não-pode-portanto-ser-filmada, ou tabus, como o profeta Maomé) e objectos temporariamente perdidos (de vista), submetidos à cadência conhecida do *Fort* e do *Da*, ligados à metáfora freudiana de retrosaria, a do carrinho de linhas, susceptível de eterno retorno, para horror ou alívio do espectador. Não são os mesmos: o facto de serem declarados *off* não os unifica.

Mas esta distinção *in/off*, já discutível no que diz respeito ao registo do visual, torna-se uma corda grossa, imprópria para atar seja o que for, a partir do momento em que se trata da voz. Mal ou bem, baptizamos de “off” a voz cujo suposto emissor está fora de campo, e vice-versa. Mas quem não verá que, ao fazê-lo, nos limitamos a distinguir o que é síncrono do que não é, reduzimos a voz ao seu duplo visual, e este duplo ao espectáculo da torção e do desenho de lábios. Fazemos corresponder a voz *off* a uma ausência na imagem. Creio que é preciso inverter a abordagem e reportar as vozes ao seu efeito *na* ou *sobre* a imagem.

Chamarei *voz off, stricto sensu*, àquela que é sempre paralela ao desfile das imagens e que nunca o intersecta. Exemplo: o comentário de um documentário sobre sardinhas pode dizer o que quiser (descrever as sardinhas ou mesmo difamá-las), não tem impacto sobre elas. Esta voz, posteriormente sobreposta à imagem, montada sobre ela, só é portadora de metalinguagem. Só se dirige (toda ela: a sua faceta enunciado e a sua faceta enunciação) ao espectador, com quem faz aliança, contrato, *nas costas da imagem*. Esta, deixada a uma espécie de abandono enigmático, de ausência de herdeiros frenética, à força de servir apenas de pretexto à aliança comentário-espectador, ganha um certo modo de estar ali – sentido obtuso, ter-

ceiro sentido barthesiano – de que é permitido (mas é preciso ser-se perverso) gozar *incognito*. Para isso, desliguem o som da televisão e vejam as imagens *entregues a si próprias*. Nesse caso, a voz off tem um efeito de *forçagem*. Se eu disser, falando das sardinhas: “Os grotescos animais, levados por uma paixão suicidária, precipitam-se nas redes dos pescadores e atingem o cúmulo do ridículo”, este enunciado contaminará, não as sardinhas, mas o olhar que do espectador sobre elas, obrigado a haver-se com a falta evidente de ligação entre o que vê e o que ouve. A voz off que força a imagem, que intimida o olhar, que cria um duplo constrangimento, é um dos modos privilegiados da *propaganda* no cinema.

É a este nível que um Godard opera: ao nível do que poderíamos chamar “o grau zero da voz off”. Em *Leçons de choses* (segunda secção de *Six fois deux*), a irrupção (tanto mais violenta por ser, como todas as imagens de Godard, rigorosamente imprevisível) do plano de um mercado (na imagem) logo baptizado de “incêndio” (no som) não se justifica apenas por um jogo de palavras (mercado – aumento¹³ de preços – incêndio) mas também por uma espécie de rima entre a irrupção da imagem e a enunciação da palavra: a segunda fazendo eco à primeira, re-marcando retroactivamente a violência. A mesma coisa em *Ici et ailleurs* com a série “Como se organiza uma linha de montagem?”. A voz de Godard, que repete em surdina, a cada nova imagem: “Bem, assim... assim... mas também assim...” desempenha por relação ao “uma a uma” das imagens o mesmo papel que as aspas desempenham na

13 Em francês, “*flambée*”: com o duplo sentido de aumento súbito (dos preços) e de fogo (N. da T.).

escrita por relação às palavras que encerram: pôr em evidência, pôr à distância.

A voz off é o lugar de todos os poderes, de todas as arbitrariedades, de todos os esquecimentos. A este nível, há poucas diferenças entre *India Song*, o documentário sobre as sardinhas, um filme situacionista ou o filme de propaganda chinesa em que se baseia: mesmo contrato com o espectador (sedução, pedagogia, demagogia) a partir da força da imagem. Lugar de um poder ilimitado. Só saímos deste círculo vicioso quando a voz off arrisca qualquer coisa e o arrisca enquanto voz: pela sua desmultiplicação (já não uma voz, mas vozes; já não uma certeza, mas enigmas), sobretudo pela sua singularização. Também se escapa da política dos autores através de uma “política das vozes”, de vozes inimitáveis (Godard, Duras, Bresson desde há muito). Desforra da rádio sobre o cinema, de Vertov sobre Eisenstein. Da voz fundamental sobre o discurso erigido. Do feminino sobre o masculino.

Chamarei pelo contrário voz *in* à voz que, enquanto tal, intervém na imagem, se imiscui nela, tem aí um impacto, um duplo visual. Se o meu comentário sobre as sardinhas deixava, apesar de tudo, os pobres bichos entregues ao seu ser-sardinhas, é completamente diferente se eu, no decurso de uma reportagem em directo, fizer uma pergunta a alguém. Mesmo emitida fora de campo, a minha voz vai irromper *na* imagem (*in*), atingir uma cara, um corpo, provocar a aparição furtiva ou duradoura de uma reacção, de uma resposta. O espectador poderá medir a violência da minha enunciação pelo espectáculo de perturbação daquele que a recebe como se pode receber uma bala ou uma bola (outros objectos *a*): de raspão ou em cheio. É a técnica utilizada por Ivens e Lori-

dan em *Comment Yukong déplaça les montagnes*. É a do filme de terror, a dos filmes “subjectivos” de Robert Montgomery. É também esse procedimento um pouco caído em desuso em que uma voz interpela familiarmente as personagens do filme e em que estas a ouvem, detêm-se e respondem-lhe. Paternalismo de Guitry em relação às suas “criaturas”, cumplicidade entre narrador e figurantes do filme: de *Bayn el samaa wa el ard* [Entre o céu e a terra] de Salah Abouseif a *¡Bienvenido Mister Marshall!* de Berlanga.

Esta voz *in* é lugar de um outro poder, igualmente terrível. Pode fazer passar por emergência da verdade aquilo que não é senão a produção – oferecida ao voyeurismo do espectador – da perturbação da cobaia posta frente ao dispositivo perguntas-respostas.

Chamei voz *off* e voz *in* a vozes cuja emissão permanece invisível. A primeira aponta para a tentação da metalinguagem e do discurso protegido, a segunda para o pequeno jogo de perguntas-respostas. Existem pelo menos outros dois tipos de voz, as que são emitidas “na” imagem, seja por uma boca (voz *out*), seja pelo conjunto do corpo (voz *through*).

A voz *out* é, muito cruamente, a voz tal como sai da boca. Jacto, dejecto, detrito. Um desses objectos que o corpo expulsa (conhecemos outros: o olhar, o sangue, o vômito, o esperma, etc.). Com a voz *out*, chegamos à natureza do objecto cinematográfico: plana, esta imagem dá a ilusão de profundidade. No lugar de um espaço imaginário de onde nos chegam as vozes *off* e *in* (espaço aleatório que depende do dispositivo técnico da projecção, da configuração da sala, do lugar das colunas, do lugar do espectador e da arrumadora que o sentou), estamos a braços com um espaço ilusório, com um *logro*. A voz *out* sai do corpo *filmado* que é um corpo completamente pro-

blemático, uma falsa superfície e uma falsa profundidade, um fundo falso de uma coisa que não tem fundo e que expulsa (tornando-os visíveis, portanto) objectos com tanta generosidade quanto os táxis de Buster Keaton contêm regimentos. Este corpo filmado é feito à imagem da caserna de *Cops* ou a igreja de *Seven Chances*.

A voz *out* participa da pornografia na medida em que se presta a fetichizar o *momento* da saída dos lábios (lábios das stars ou, em *Dishonored*, Marlene a pôr batom frente ao pelotão de execução). Do mesmo modo, o cinema porno está inteiramente centrado no espectáculo do orgasmo, visto do lado masculino, quer dizer, *do lado mais visível*. A voz *out* dá lugar a todo um “teatro das matérias” uma vez que ela é justamente o lugar de toda a metáfora religiosa (passagem do dentro ao fora *com* metamorfose). Aprender o momento da emissão da voz é aprender o momento em que o objecto *a* se dissocia do objecto parcial. O cinema pornográfico é uma denegação desta dissociação que correria o risco de reduzir o objecto *a* ao dispêndio improdutivo (desperdício) e o objecto parcial ao seu estatuto de orgasmo (carne). Procura manter-se o máximo de tempo possível no fetichismo de um orgasmo ao qual só pode suceder – sempre a obrigação do visível, “a esfera transparente da emissão seminal” como na bela formulação de Bruckner e Finkielkraut – mais um orgasmo, e assim até ao infinito. Existe uma pornografia da voz inteiramente comparável à pornografia do sexo (abuso das entrevistas, bocas dos líderes políticos, etc.). É aliás a partir daí que os mais astuciosos tecem as suas ficções (avulso: *Schatten der Engel* [A sombra dos anjos] de Daniel Schmid: uma prostituta é paga para escutar; *Le sexe qui parle*: um sexo de mulher *diz* a sua bulimia).

Por fim, seguindo esta lógica, seria necessário chamar voz *through* (a voz que passa através) àquela que é emitida na imagem mas fora do espectáculo da boca. Um certo tipo de enquadramentos, a decisão de filmar as personagens de costas, de perfil ou de três quartos, a multiplicação do que impede a visão (móvel, biombo, outro corpo, uma caixa, etc.) bastam para dissociar a voz da boca. O estatuto da voz *through* é ambíguo, enigmático, porque o seu duplo visual é o corpo na sua opacidade, o corpo expressivo, inteiro ou aos bocados. Sabemos que, por razões de economia, os cineastas pobres atribuem às personagens filmadas de costas discursos que não as podem pôr a dizer de frente (em directo). Claro, essas costas não são “verdadeiras”, enquanto em Bresson (ou em Straub) o problema consiste exactamente em deslocar o efeito do directo para uma parte do corpo lisa e obtusa. A modernidade (desde Bresson, precisamente) traduziu-se num grande número de corpos filmados de costas (não, aliás, sem efeitos de coqueteria ou de sedução). Directo e não-directo, aqui e ali. As últimas, até à data, dessas costas (e não as menos misteriosas) são as de Anne-Marie Miéville em *Comment ça va*.

“O diabo salta-lhe na boca.” Não fazer saltar um diabo numa boca. “Todos os maridos são feios.” Não mostrar uma multidão de maridos feios.

BRESSON

Uma palavra, para acabar, sobre a famosa “voz bressoniana”, aquela que horripilou-encantou uma ou duas gerações de espectadores. Atribuímos o timbre ao proclamado ódio de Bresson pelo teatro. Vimos, mais raramente, a homenagem

não-reconhecida do autor a uma classe (a grande burguesia) cujos filhos Bresson fetichiza na condição de os travestir em jovens aristocratas em decadência apanhados em ficções dostoiévskianas. Tudo isso é verdade. Mas podemos também dizer que a voz bressoniana é aquela que necessita de abrir *o mínimo* a boca, aquela que reduz – que reserva – tanto quanto possível o espetáculo da sua emissão.

Porque se trata realmente de uma dissociação radical entre a voz e a boca em *Le Diable probablement*. Por um lado, a voz passa a dizer respeito ao corpo inteiro, a instrumentos, a máquinas (o órgão trata de soprar, o aspirador de aspirar). A palavra de ordem poderia ser: não procurar saber *de onde vem a voz*, não procurar a origem visível do que se ouve. E para isso, após ter restituído as vozes ao seu devir-barulho, encaminhar os barulhos para um devir-voz (e Charles ouve-as todas, com a diferença de que ele não é Joana d’Arc, e elas não lhe dizem nada).

Por outro lado, devolver a boca à sua função de orifício, de buraco, e ao gozo daquele que a reserva. Devolver a boca ao gozo do diabo.

ELOGIO DE EMMA THIERS (REALISMO DE JEAN-CLAUDE BIETTE)

LE THÉÂTRE DES MATIÈRES, FILME REALISTA

Existem várias maneiras de dizer que *Le Théâtre des matières* é um filme realista. Filmar uma mini-companhia completamente sem cheta que monta Schiller e depois Bataille num subúrbio parisiense é uma escolha mais “realista” do que, digamos, as angústias de um cineasta conhecido a fazer repérage. Entendo aqui *realista* no sentido mais básico, quer dizer, estatístico: o filme de Biette fala-nos da grelha cultural da França em 1977, do quotidiano de uma companhia apanhada entre o financiamento privado e os subsídios de Estado (de um mecenato ao outro), fala-nos tanto de amadores quanto de profissionais, tanto de animadores culturais quanto de artistas. Não por gosto pelo falhanço nem por miserabilismo militante, mas antes por uma *preocupação* com a realidade.

Quem filmar? Frente a que corpos colocar uma câmara? Não é bom, é até inquietante, que apenas Godard se aventure a fazer o retrato de um sindicalista (em *Comment ça va*), enquanto no cinema francês se continua a passar um verniz de esquerda nos chuis íntegros e nos juízes corajosos que já

serviram à direita (pobre ficção de esquerda!). Não é bom, é até triste, que só Biette se obstine em descrever a selvajaria da relação que toda a pequena burguesia mantém com a Arte, a Cultura e os seus lugares, onde o suplemento de alma se comercializa como no souk, onde arte e prostituição dão as mãos, onde a manipulação reina (“há gente que mataria pai e mãe para subir ao palco”). Antes de mais, o realismo é isso: conferir uma dignidade fílmica àquilo que não a tinha, arriscar uma imagem onde não havia nada.

Surgindo depois de inúmeros filmes, *Le Théâtre des matières* fala então do espectáculo. No entanto, é um filme novo. Nem uma des-mistificação (os bastidores dizem a verdade do espectáculo porque exibem as suas condições materiais: *Tout va bien*), nem uma re-mistificação (os bastidores da fábrica de sonhos fazem-nos amá-la mais: *La Nuit américaine*). Nem sequer a contaminação recíproca entre o teatro e a vida, “da cidade e do palco”: *L’Amour fou*.

Para Biette, o teatro nem é a vida nem o seu contrário, é como a vida, liga-se a ela, totalmente; não a transfigura, continua-a. Há portanto uma primeira armadilha a evitar quando vemos *Le Théâtre des matières*: verter uma lágrima pelos pobrezinhos da cultura, os desfavorecidos (palavra odiosa), voar em socorro de um teatro-pobre-afinal-tão-bom-como-o-rico-porque-muito-mais-humano. No filme de Biette, nunca saberemos o que valem os espectáculos de Hermann (Howard Vernon). E a companhia nunca é uma simples associação de vítimas (os “trouxas” de Hermann) porque a vemos também exercer os seus pequenos poderes.

A outra armadilha seria politizar depressa demais o assunto, procedendo por reagrupamentos apressados: amadores contra profissionais, ricos contra pobres, tradicionalismo contra

vanguardismo, Schiller contra Bataille. No Teatro das Matérias, só se montam peças “contemporâneas” (neste caso, *Dirty*) porque sai mais barato. A teoria das matérias professada por Hermann tem essa vantagem de se adaptar a *todas* as situações económicas, e a fórmula em ela se resume (“o teatro são corpos num cenário”¹⁴) diz cruamente, sob a forma de um trocadilho, o que acontece no espectáculo: no teatro, como aliás no cinema, o mais caro é o cenário, e o que é dado, “de graça”, é o corpo.

Ora, enquanto cineasta, Biette sabe que terá sempre que se haver com corpos singulares e que é perigoso, por vezes criminoso, homogeneizá-los. Enquanto cineasta *que escolheu este assunto*, sabe que os actores não profissionais (ou aqueles que trabalham muito pouco, sendo o desemprego dos actores aquilo que é) não tiverem tempo de moldar o corpo ao adestramento do “ofício”. No Teatro das Matérias, *as pessoas vêm tal como são*. E sabemos sempre de onde vimos: dos bancos de uma orquestra sinfónica (Hermann era primeiro violinista com Furtwängler, Dorothée com Désormière), das cozinhas de um restaurante (Philippe), de uma agência de viagens (Dorothée, mais uma vez) ou de um grande teatro clássico (Répétos). É a inabilidade, a opacidade e sem dúvida a nobreza deste duplo corpo – amador e profissional, verdadeira fábrica “do terceiro sentido” – que Biette nos faz amar. Nesse aspecto, ele continua qualquer coisa que obcecou a Nouvelle Vague: o gosto pela *trivialidade* (o cinema de “qualidade francesa” era vulgar, a N. V. foi trivial). Venham tal como são, não esperem do cinema qualquer transfiguração,

14 No original, “*des corps dans un décor*”, que joga com sonoridades muito próximas. (N. da T.).

não haverá qualquer aura. Isso existe em Bresson (do “actor”, só conserva a ansiedade), em Rohmer (nos *Contes moraux*, só conserva dos “actores” os nomes próprios) ou em Straub (em *Othon*, só conserva dos actores o facto de pouco ou nada perceberem daquilo que dizem).

A PAIXÃO SEGUNDO SÃO BIETTE

Evitada esta dupla armadilha (compadecer-se ou agrupar), só resta ao espectador abandonar toda a posição sobranceira. Em *Le Théâtre des matières*, como em qualquer ficção digna desse nome, ecoa um surdo *Voi ch'entrate*. É preciso andar ao ritmo da ficção, não querer precedê-la. O “bom espectador” (mas será que existe?) joga ao perde-ganha. Aquilo que perde: as ideias gerais, a doxa, os preconceitos, em suma, a ideologia. Aquilo que ganha: a acuidade da percepção: ver, ouvir, identificar, reconhecer, deduzir.

Porque é que, no fim das contas, as ficções actuais do cinema francês são tão frouxas, tão desajeitadas? Porque todo o *desejo* passou para o lado do espectador, e não sobrou nada para as personagens. Inversamente, aquilo que impressiona nalguns grandes filmes recentes (*Des journées entières dans les arbres* ou *Comment ça va*) é que contam sempre a história de um desejo excessivo, de uma *paixão*. Reivindicar um “regresso à ficção”, como se ouve um pouco por todo o lado neste momento, tem o pior dos sentidos, um sentido reactivo, quando se trata apenas de reclamar argumentos bem elaborados, histórias bem construídas, personagens credíveis. O regresso *da* ficção, pelo contrário, tem um grande interesse, o de nos fazer repensar a ficção a partir da paixão. Paixão de uma mãe pelo filho (*Des journées...*), de um sindicalista da CGT pela sua misteriosa colega de escritório (*Comment ça va*), paixão de Dorothée pelo

palco (*Le Théâtre des matières*). E não é por o objecto do desejo ser, como diz Lacan, “um falhado” (o que, no filme de Duras, é para levar à letra) que se trata de um objecto qualquer. No Teatro das Matérias, cada um sabe aquilo que quer, ou pensa saber. O que aproxima o filme de Biette dos “bons filmes de antigamente” que ele aprecia é o facto de não dar demasiada importância ao grande Outro. Desde o princípio do filme, as suas personagens dizem o que querem, aquilo a que aspiram. O facto de se enganarem quanto à natureza do seu desejo não implica, pelo menos automaticamente, que sejam incapazes de o formular. Ou melhor, de o contar.

Pois a ficção – ou antes, a narração – tem um duplo estatuto: é uma forma (um filme conta uma história) e é um conteúdo (num filme, as personagens podem contar histórias). Também se pode filmar um contador de histórias. Na vida, estamos sempre a contar histórias: as dos salões não são as mesmas das tascas, tal como a narrativa de matrioscas buñueliana não é a mesma coisa que a digressão godardiana. É apesar de tudo curioso que a narrativa buñueliana, que toda a gente acha engraçada e profunda, não seja retomada por nenhum cineasta (como se estivesse reservada ao Mestre). Trata-se porém de uma forma de narrativa muito clássica, que encontramos na literatura (Diderot ou Quevedo), e que se caracteriza pelo facto de o menor figurante poder aceder, de súbito, ao estatuto de *contador de histórias*, e depois desaparecer para sempre. Porquê esta recusa?

Se calhar porque seja quem for que conte uma história (ainda que a mais banal ou a mais porca – ver Eustache) se torna por um momento o *mestre* do filme. Não só porque suspende o curso do filme nos seus lábios, mas porque se permite o tempo de aceder (só ele conhece o final) a uma certa satis-

fação. Em *Le Théâtre des matières*, as anedotas de Hermann (sobre Furtwängler) ou o história de Brigitte no baldio são momentos em que o prazer de contar uma história já não é prerrogativa única do cineasta, mas uma coisa que se partilha, se dissemina. É esse prazer que as ficções do cinema francês actual recusam porque isso seria outro tanto roubado à conivência fantasmática que liga o espectador ao autor, por cima das personagens e, o mais das vezes, nas suas costas.

PARA UMA “GRANDE DEÍCTICA”

Vemos aqui claramente o mal que a psicanálise selvagem (sabemos que temos um inconsciente “algures”) ou o freudo-marxismo (sabemos que “de certa maneira” há classes em luta) fizeram ao cinema “de arte e ensaio” e ao seu público. É um público que está *derrotado à partida*. “Dar demasiada importância ao grande Outro” é isso. Pois a grande vitória do cinema moderno (deixar de se identificar histericamente com as personagens) tem o seu reverso. Já não é com a personagem e sim com o autor que o espectador se identifica cada vez mais. A sua histeria (“A imagem”, diz Barthes, “é aquilo de que eu estou excluído”) já não se alimenta do ritmo da ficção e dos corpos que ela liga, mas sim da busca – rapidamente angustiada – das “intenções” do autor, dos vestígios da sua passagem.

Os filmes tornam-se então grandes anúncios enfadonhos onde os efeitos de enunciação nadam num oceano de tecido conjuntivo. Nestas condições, já não conta tanto o que se passa no ecrã e sim o que aí podemos ir buscar do querer-dizer do Autor (que, de repente, ganha um A maiúsculo). Nestas condições, a velha grelha linguística que distinguia entre *denotação* e *conotação* – tão útil para decifrar os filmes

antigos, os filmes de série, codificados, sobre-codificados –, carcomida pela ideologia e roída pela escrita, já não serve para grande coisa (a não ser na Universidade; não é por acaso que os semiólogos se lançam sobre Hitchcock). Seria preciso substituir esta grelha por um repertório dos efeitos de enunciação, uma grande deíctica, em vez de uma grande sintagmática. Saberíamos assim como é que os “autores” seduzem os seus espectadores, como é que utilizam todos os truques do cinema publicitário. De entre esses truques, uma “história do zoom” seria bem-vinda: veríamos como perdeu o seu valor rosselliniano (aproximar-se o mais possível) para adquirir uma dimensão fática abstracta (“Você está mesmo no cinema... estamos a falar consigo... relaxe... atenção, aqui o autor quis dizer qualquer coisa... viu?”, etc.).

Por isso, fazer um filme como *Le Théâtre des matières*, onde cada elemento – personagem, cor, móvel, palavra – deve ter levado a sério, seja porque se vai ligar a outro, seja porque vai voltar mais tarde, implica um *desafio*. Desafio que, para ser ganho, exige um espectador que não comece já derrotado: um espectador ao mesmo tempo ingénuo e exigente (uma criança?), um espectador que chame a um gato um gato e que, por isso mesmo, esteja pronto a vê-lo transformar-se em galo ou em gado¹⁵. Como vêem, estou a fazer do filme de Biette uma pequena máquina de guerra contra aquilo que não está bem na ideologia do cinema francês de “arte e ensaio”, contra um público que perdeu a curiosidade e que funciona cada vez

15 No original, um jogo de palavras intraduzível: um espectador “*qui appelle un chat un chat*” (expressão equivalente a “chamar os bois pelos nomes”) e que, por isso mesmo, esteja pronto a vê-lo transformar-se “*en chas ou en chah*” (duas palavras homófonas de “chat”) (N. da T.).

mais à base de “atenção: obra prima!” (anúncio visto recentemente no *France-Soir*). De que poderia ter medo, este público pouco esclarecido?

REALISMO: CUMPRIR UM PROGRAMA,
MANTER A PALAVRA

O que é um filme? É também um programa. Cada elemento de um filme é um programa em si mesmo. Um nome é um programa. Dorothee sabe que o chá lhe dá sono¹⁶ (é um gag) e o Teatro das Matérias é também, na boca da idiota que entrevista Hermann por duas vezes, “o teatro de Emma Thiers”¹⁷ Conhecemos o papel dos jogos de palavras em Biette, ele explicou-o recentemente numa entrevista. Para além do jogo, há uma segunda maneira de falar do realismo. O realismo é também o acto de *realizar*, de tornar real, de fazer passar do potencial ao real, de respeitar um contrato, de cumprir um programa.

Consideremos um exemplo. Quando a directora da agência (a admirável Paulette Bouvet) convoca Sonia Saviange (muito bem no papel de Dorothee) ao seu gabinete para a chamar à ordem, esta cena, que poderia ter sido banal, é completamente aterrorizadora. E como? Através de um jogo cénico muito simples: a directora, em vez de ficar atrás da sua secretária, levanta-se, contorna a secretária e senta-se em cima dela, dominando ligeiramente Dorothee, que vemos de três

16 Um dos jogos de palavras do filme. Dorothee, em francês, têm quase o mesmo som que “*dort au thé*” (dorme ao tomar chá). De facto, no momento do filme em que a personagem bebe chá, adormece (*N. da T.*).

17 Outro jogo de palavras, que explica o título do artigo: em francês, “*Le théâtre d’Emma Thiers*” pronuncia-se praticamente da mesma maneira que *Le théâtre des matières* (*N. da T.*).

quartos, em primeiro plano, à esquerda e na parte inferior do ecrã. A directora: “Já viu o tempo hoje? Está um belo dia, hã?” Dorothée: “Sim, minha senhora.” A directora: “Então, devia apanhar ar de vez em quando...” Dorothée: “Senhora Nogrette, não estou a perceber.” A directora: “Não tem importância. Vá!” Num exemplo como este, Biette consegue dar conta de *todas* as dimensões do diálogo.

Como é evidente, há a dimensão do significante (expressões com duplo sentido como “apanhar ar”) e a do significado (tenha cuidado, vai ser despedida). Mas há mais uma dimensão. Suponhamos por um instante que Dorothée decide levar a directora à letra e se vai efectivamente embora, para “apanhar ar”: ora bem, não o poderia fazer, porque a outra, *fisicamente*, lhe está a barrar a passagem. Reside aí o sentido do jogo cénico: a directora antecipa-se a uma possibilidade de o que ela diz ser levado à letra, e impede-a antecipadamente. Esta cena só capta tão bem todo o horror da vida de escritório porque nos mergulha num mundo em que o levar alguém à letra – a passagem ao acto, o corpo que substitui a linguagem – é *sempre* possível. É esta dimensão da linguagem – chame-mos-lhe por agora *linguagem do corpo* – que apaixonou Biette. Não o corpo que fala de si mesmo, que exprime a alma, mas o corpo que toma o lugar da linguagem, se liga a ela, a “executa” (como se diz também no vocabulário económico). É daí que vem o medo. E daí também o cómico como remédio para o medo.

Quando, depois da estreia de *Maria Stuart*, Dorothée, muito alegre apesar do fracasso da representação, pergunta a Hermann: “Representámos bem esta noite, hã?” e Hermann, lúgubre, lhe responde: “É preciso ir perguntar aos oito espectadores...”, Dorothée, que não vê a ironia e que só ouve o

significante (“é preciso ir perguntar...”), apressa-se a responder, como para evitar a estopada: “Ah não, tenho de ir, estou atrasadíssima!”

A MELHOR QUE HOUE, VIVA A COUVE!

Em *Le Théâtre des matières*, aquilo que está sempre a ser produzido é o fantasma das coisas que as palavras chamam. A coisas são o que regressa na linguagem para a assombrar. Assombração que paira também sobre todo o filme, visto que qualquer palavra pode ser o “abre-te sésamo” que dá passagem para *a outra cena*, burlesca ou sórdida, a da linguagem do corpo, da linguagem feita corpo, travestida, das “matérias”. Só os cineastas que trabalham num contexto completamente diferente, o do cinema americano de série, pessoas como Browning, Lang ou Tourneur, é que tinham levado tão longe o desejo e a assombração do referente. Em Tourneur, há sempre o medo de que, ao proferir-se uma palavra, *algo* responda, se mexa. Tourneur, que acreditava em almas do outro mundo, dizia que nunca se devia mostrar nada: o que deve ser compreendido assim: é preciso mostrar o *nada*, fazer como se não fosse *nada*. Se existe a palavra “nada”, deve existir a coisa “nada”.

Num capítulo do primeiro tomo do seu *Séminaire* dedicado a Santo Agostinho (e a um dos seus textos sobre a linguagem intitulado *De lucotionis significatione*), Lacan, com a ajuda do padre Beirnaert, cita o exemplo seguinte: como significar a alguém o sentido da palavra “andar” usando apenas a linguagem do corpo? Santo Agostinho: “Se eu te perguntar enquanto andas: o que é andar? Como é que me explicarias?” Resposta: “Depois da pergunta, faria a mesma acção um pouco mais depressa para atrair a tua atenção mediante algo

novo, mas sem fazer mais nada além daquilo que devia ser mostrado.” Mas, como nota o reverendo padre Beirnaert, já não é andar (*ambulare*) que se significa, e sim apressar-se (*festinare*). Impossibilidade do corpo de se fazer completamente linguagem. Impossibilidade que nos leva o mais perto possível dos limites do realismo cinematográfico: as palavras tomadas por coisas, a psicose. *Le Théâtre des matières* termina com uma panorâmica sobre uma parede esbranquiçada e cremosa. Mas nem sequer é um ponto final (a não ser talvez por antecipar a brancura do ecrã, quando se acenderem de novo as luzes). Mais uma vez Lacan: “Pois se nos apontarem a muralha, como saber se é mesmo a muralha e não, por exemplo, a qualidade de ser rugosa, ou verde, ou cinzenta, etc.?”

Se nos apontarem. E o que faz o cinema senão apontar? É inclusive o que o diferencia radicalmente do teatro. No teatro, pode haver uma linguagem do corpo, mais ou menos codificada (a dança, o mimo, a pantomina), enquanto a planificação cinematográfica, espacial e temporal, introduz uma instância ausente do teatro, a do “aqui está” [*voici*]. Há sempre um excesso do cinema, pelo modo como planificação e enunciação se intrincam. A partir do momento em que há planificação, há enunciação. Podemos anunciar: “aqui está... a própria coisa”, mas é inútil: filmada, a “própria coisa” passa a funcionar como signo, que não encerra nada, que relança o todo como em *mais um* eterno lance de dados.

CRISE NA CRENÇA

O realismo também é isso: estar sujeito a um contrato em que tudo o que se diz *pode* também ser mostrado, mesmo sabendo que esta conversão é rigorosamente impossível. Mais particularmente, é do pacto entre os nomes e os corpos que se trata

em *Le Théâtre des matières* (*nomen*, nome, significa em latim “pacto”, “contrato”). É de um outro pacto, igualmente desesperado, que se trata num filme como *Salò* de Pasolini, filme perturbador à força de inocência, de obstinação de não dizer nada que não se possa, imediatamente, mostrar – ainda que seja o pior. Não só para impressionar o espectador ou para o fazer vomitar mas porque, afinal de contas, não se pode acreditar na palavra de um cineasta.

Tudo isto tem consequências para o cinema actual. De certa forma, existem dois cinemas: o que esgota o seu material, que o trata como um programa, e aquele que “lhe puxa o brilho” sem nunca o realizar. Valor de uso contra valor de troca. Extenuação sumptuária (mesmo nos filmes sem cheta) contra moeda falsa (mesmo nas superproduções). De um lado, os impossíveis corpos-linguagens, do outro o visco do significado. Num artigo recente, Pascal Kané provava que todo o burburinho elogioso em torno do último filme de Scola, *Una giornata particolare*, se teria transformado em enfado ligeiramente indignado se tivéssemos surpreendido o actor-Mastroianni, por pouco que fosse, não num “papel” mas numa “postura” de homossexual. A diferença entre aquilo que é só implicado pelo argumento (o seu imaginário, de alguma maneira) e aquilo que é efectivamente mostrado pode parecer, por relação ao sentido global do filme, mínimo. É certo que o sentido não se modificou. A diferença é no entanto abissal, visto que dela depende a recepção do filme, o seu sucesso ou o seu fracasso. Há sempre um momento no cinema em que a questão é esta: mostrar ou não mostrar.

Os jovens cineastas franceses são muitas vezes cinéfilos (Jacquot, Biette, Téchiné, Kané, etc.). O que quer dizer que trabalham o *cerne* da cinefilia: a crença. Não de forma ingé-

nua, como valentões que, acreditando ter-se libertado dela, a denunciariam. Mas sim discretamente, por absurdo. “Porque é que haviam de acreditar em mim?”, dizem todos eles, e obstinam-se em acumular provas. Jacquot, fazendo do *bluff* o seu grande tema (nada nos obriga a acreditar que Gilles de *L’Assassin musicien* seja um génio do violino, uma vez que, mesmo quanto ele toca, isso permanece indecível). Techiné, ao identificar o cinema com uma *montra* (nada nos obriga a acreditar que haja mulheres por trás, e mais qualquer coisa atrás dessas mulheres: *Barocco*). Kané, interessando-se pela trucagem (nada nos obriga a acreditar que as fadas de *Dora* sejam todo-poderosas, uma vez que acumulam erros). O cinema deles supõe ainda um espectador que talvez esteja em vias de extinção, capaz de se interessar por uma história e, ao mesmo tempo, de não tomar nada como favas contadas. Não o espectador actual, que se tornou cultivado, astuto, espertalhão e preguiçoso.

É possível que o público visado por Biette com o seu *Le Théâtre des matières* já não exista (tal como, por exemplo, o público visado por Dassault e Autant-Lara quando fazem *Gloria*). Que já não exista *no cinema*. Que esteja em frente à televisão. Num texto de introdução aos “bons velhos filmes de antigamente” que tinha programado num cinema de bairro (o Action-République), Biette escrevia que esses filmes provocaram “o maior dos prazeres: esquecer um pouco a própria vida e, durante uma hora ou duas, fazer de conta que vivíamos vidas imaginárias ou loucamente reais.” Quando a crença se desfaz (e tudo indica que se acredite menos nos filmes), aquilo que dantes pertencia ao imaginário e ao prazer inverte-se. Loucura, realidade: quem põe as mãos no fogo?

REALISMO, LOUCURA

Falei de realismo. Ao mesmo tempo preocupação com a realidade e assombração do real. E para conjurar esse duplo chamamento, o tema do *contrato*. Contrato entre as palavras e aquilo que elas prometem. Contrato entre os nomes e os corpos. Contrato entre o filme e o espectador. É possível que vivamos numa época em que o velho cinema se desfaz, e com ele o ingénuo contrato que o uniu, durante mais de meio século, a um “público”. A televisão, a publicidade, ao retirarem ao cinema o monopólio da crença, precipitaram o seu declínio como “arte de massas” (pelo menos, no Ocidente), ao mesmo tempo que o elevaram à dignidade cultural. O cinema encontrará (ou não) um novo dispositivo de poder, um novo regime de crença. É demasiado cedo para dizer mais.

“Aquilo que diferencia a noção de *massa*, escreve Deleuze (*Dialogues*), não é necessariamente um carácter colectivo, de classe ou de conjunto, é a passagem jurídica do contrato ao estatuto.” Nós fomos esses espectadores “por estatuto”, e é como se o cinema – uma parte do cinema – percorresse diante dos nossos olhos o caminho inverso: do estatuto ao contrato. Como se, no termo desta involução, pudéssemos recomeçar do zero. Produz-se uma estranha contradança: enquanto se pede ao consumidor cultural que amarre o seu desejo ao de um Autor, os cineastas que mais nos interessam investem o seu desejo em lugares outrora assombrados por esse “espectador popular”, hoje inencontrável. Lugares de cinema: todos situados nas regiões baixas da cultura: o imaginário colonial e a fotonovela, o melodrama e o álbum de família, a magia do palco e o estúdio de cinema. Estes lugares estão desertos, ou melhor, atravancados de códigos que se tornaram incompreensíveis, assombrados pelo cadáver daquele para quem,

ELOGIO DE EMMA THIERS...

um dia, tudo isto *foi*. Nostalgia? Não é certo, ainda que o cadáver cheire mal. *Le Théâtre des matières* é absolutamente contemporâneo do nascimento possível dos “novos espectadores” que não seriam (só) consumidores culturais, e de quem por agora só sabemos uma coisa: que se contam *um por um*.

JOHAN VAN DER KEUKEN, A RADIAÇÃO CRUEL DO QUE EXISTE

Nos filmes de Johan Van der Keuken não há propriamente planos, mas sim *fragmentos*. Não há partes de um todo por vir e muito menos peças de um puzzle a reconstituir. Há, isso sim, fragmentos *de cinema*, ou seja, trazendo em si, consigo e sobre si (é essa a questão) vestígios de uma colheita fora do real, operação imaginária de que seriam o resto enigmático. Há algo de cirúrgico nesses fragmentos que não se deve apenas, no caso de Van der Keuken, ao seu passado de fotógrafo (mas o seu primeiro álbum chama-se *Paris mortel*), mas também à sua posição, ou melhor, à sua *postura* de *cameraman*, homem-câmara ou câmara-feita-homem: de olho colado ao visor de uma câmara demasiado pesada, o olho que vê e ao mesmo tempo escolhe, quer dizer, recorta, corta, com a limpeza de um raio laser. Há uma atenção extrema, tirânica, a tudo o que enquadra, e a sensação vivida sem dúvida até à náusea de *demasiado enquadramento*, em tudo, sempre, o que faz com que só lhe reste sobre-enquadrar, reenquadrar, desenquadrar. E aquilo que constitui o fragmento, evidentemente, é antes de mais o seguinte: o enquadramento que isola do resto, que

remete o resto para o limbo do fora de campo. Depois, é o facto de o fragmento nos fixar o olhar, se apropriar dele, e nos olhar por sua vez. Isolado de tudo, o fragmento de cinema faz-nos olhinhos.

Quando dizemos que o fragmento nos faz perder o todo – esse todo constituído por “tudo o que resta” –, trata-se indiferentemente do resto do mundo, do resto das imagens do mundo, do resto indefinido de tudo o que também poderia ter estado *no mesmo lugar*. Para além disso, o fragmento é aquilo que o documentarista profissional deve evitar a todo o custo, dado que a sua missão é fazer-nos esquecer até a própria ideia de *arbitrariedade* na escolha das imagens. O paradoxo de Johan Van der Keuken – que, se vier a ser conhecido, será de certeza classificado como “documentarista” – é o ter feito filmes contra si próprio, da mesma maneira que se nada contra a corrente, contra essa parte de si próprio que se contenta com a beleza fácil das imagens. Van der Keuken fez do seu cinema uma estranha máquina de des-pasmar, de des-siderar, uma máquina de guerra contra o enigma do movimento congelado, contra a fotografia. Não “denunciando” a sedução enganadora das imagens, mas antes por excesso (a ponto de a sumptuosidade plástica do seu último filme, *De platte jungle* [A selva plana], ter algo de desanimador, e até repugnante). E só pôde montar esta máquina porque fez tudo para nos tornar testemunhas e cúmplices dessa operação imaginária (a colheita, o transplante) que transforma a imagem em fragmento.

O fragmento é afectado por dois devires possíveis. Um devir-fetiche e um devir-dialéctico. Ou se basta a si próprio, faz esquecer o resto, pasma e sidera. Ou então só vale como momento de um processo, elo de uma cadeia, articulação

com o que não é ele mas com ele trabalha (para quê?, para o sentido, sempre por vir, para a última palavra, nunca pronunciada). Mas esta oposição só aparentemente está decidida. Ou antes: só existe, com uma acuidade máxima, em cineastas que são os místicos da inscrição verdadeira e entre os quais, para além de J.-M. S. e J.-L. G.¹⁸, se deve incluir JvDK. É neles que a oscilação entre os dois devires do fragmento é vivida com o máximo de violência – e de seriedade. Ora a petrificação do tempo numa imagem, fetiche que abre caminho ao gozo (perverso), ora as etapas, as fases, o entre-dois, a dialéctica que recobre o desejo. É neles (e em Eisenstein, claro) que melhor se vê *a que ponto, no cinema, a vontade de dialéctica esteve sempre ligada ao exorcismo do fetiche*.

Pois não chamamos dialéctica ao estratagema que, para o cineasta, consiste em estar sempre a voltar atrás, às suas próprias produções, às suas imagens, para fingir encontrá-las mudadas, tornadas “outras” (alteradas pelo olhar do espectador – esse rival), e atribuir-se o direito de lá voltar “a coberto da dialéctica”? Recusa em abandoná-las, recusa em manipulá-las, vergonha para o espectador que as viu mal, obrigação de fazer alguma coisa com isso – é uma única operação, mas a vários tempos, comparável ao gesto do pintor que “ganha recuo” em relação à tela, para a ver de outra maneira (desligada de si, como se fosse feita por outro), enquanto a ordem silenciosa de voltar a ela não lhe é dada (e, entre duas pinceladas, a palavra de ordem é precisamente: *não mexer!*). Assim se pode fazer das próprias produções objectos do próprio pensamento, assim se conjugam, nesse desvio que é uma ida

18 Jean-Marie Straub e Jean-Luc Godard. Sobre a inscrição verdadeira ver o texto de Bonitzer (*Cahiers*, n.º 264) e o de Narboni (*Cahiers*, n.º 275).

e volta¹⁹, os dois devires do fragmento. Penso em Godard, “que se sentiu obrigado” a voltar a alguns momentos do seu filme (*Victoire*, que se tornou *Ici et ailleurs*), como quem volta ao lugar do crime, ou em Straub-Huillet a filmarem um livro que leram e a filmarem o autor desse livro a ler agora o que tinha escrito antes. Ou em Van der Keuken a refazer *Blind kind* [Criança cega].

Há uma expressão que resume bastante bem o cinema de Van der Keuken, forma e conteúdo: *troca desigual*. Designa tanto uma realidade política que é a última palavra das relações entre países ricos e pobres (realidade que Van der Keuken colocou no centro de muitos dos seus filmes, entre os quais o tríptico *Noord-Zuid* [Norte-Sul]) como também o estatuto de qualquer fragmento cinematográfico. Qualquer fragmento é *conquistado* (simultaneamente, vitória, extorsão e colheita) *a alguma coisa*, de forma cruel, arbitraria. A troca desigual constitui o fragmento mas, em compensação, o fragmento faz esquecer a troca desigual e tende a funcionar como fetiche. A troca desigual encontra-se não só na situação da filmagem (extorsão da “sobre-imagem”) como também na escolha dos lugares ou dos enquadramentos. É através desta dimensão omnipresente da troca desigual que se faz a moralização da relação filme/espectador (a possibilidade de um filme ser objecto). Dever-se-ia mesmo ir até a ponto de dizer que qual-

19 Só pode tratar-se de um vaivém. Afundar-se no fetiche é, no fim de contas, impossível (isso seria deixar-se seduzir pelas próprias imagens, como Wenders). Retardar infinitamente o sentido em nome da dialéctica, é, como se costuma dizer, adiar o inevitável. Assim, em *Fortini/Cani*, o jogo retroactivo dos blocos significantes, a inter-relação de todos os fragmentos, a *différance* da última palavra não impedem que o filme termine com uma das frases *fetiche* do marxismo (a que se refere à análise concreta de uma situação concreta).

quer fragmento (tudo o que resulta de uma decisão, de uma escolha, de um lance de dados) é *injusto*.

E se essa troca desigual não pode ser abolida (é incontornável), deve pelo menos tornar-se visível, marcar as imagens e responsabilizar os espectadores. “Cada plano”, escreve justamente Fargier (*Cahiers*, n.º 289), “antes mesmo de ser incorporado numa sequência, foi já estratificado na filmagem pela colisão acentuada entre o real e um olhar.” Há quinze anos que os filmes de Van der Keuken (é essa a sua dimensão política) não param de proclamar: *qualquer* troca é desigual.

Troca desigual (1): filmador/filmados. Aquilo que Van der Keuken exemplifica, da forma mais radical, ao fazer da *enfermidade* um dos seus temas predilectos é o facto de, no próprio acto da filmagem, se manifestar a impossível reciprocidade entre filmador e filmados. Face aos cegos (sobre *Herman Slobbe*, ver o texto de Fargier), aos surdos (em *De nieuwe ijstijd* [A nova idade do gelo], operárias holandesas ficam surdas devido ao trabalho na fábrica), aos que não dispõem de espaço vital (em *Vier muren* [Quatro paredes], pequeno filme sobre a crise da habitação, a impossibilidade de ficar de pé – ver *Cahiers*, n.º 289: “Espaces contraignants”), face a todas estas limitações da percepção, não poderia haver, para o cineasta, um “lugar certo”. A troca desigual salta à vista.

É aqui que Van der Keuken se compromete, arrisca qualquer coisa. Não se desvia destas situações-limite (de que, visivelmente, gosta), nem se embrulha na abjecção de um discurso assistencialista devido aos mais “desfavorecidos”. Leva o mais longe possível a procura do “lugar errado”. E se o lugar certo, no cinema, é aquele onde se esquece o próprio corpo, o lugar errado, o do moralista, é aquele onde o corpo nos é lembrado. Para melhor evidenciar o carácter incontornável

da troca desigual, há-que primeiro evidenciar os dois pólos da troca, *ou seja, é preciso evidenciar o corpo do cineasta*. Remeto aqui para as palavras de Van der Keuken e para a lucidez que testemunham quanto àquilo que faz: “A câmara é pesada... É um peso que conta e que faz com que os movimentos de câmara não possam ocorrer de forma gratuita, cada movimento conta, pesa...” Nós, espectadores, somo-lo duas vezes. Só podemos ter uma relação justa com os que são filmados (todos enfermos, de certa maneira, porque filmados) a partir do momento em que estabelecermos também uma relação com o sofrimento, o trabalho, o incómodo (físico e moral) do cineasta.

A moral dum cineasta é sempre a procura de uma *triangulação*: filmador/filmado/espectador. É sempre, na medida em que implica uma postura do cineasta (ou uma exibição, uma pose), indissociável de uma dimensão de *escândalo*. A identificação de Van der Keuken a Herman Slobbe é escandalosa (a troca é demasiado desigual) porque é escandaloso que as dificuldades do cineasta ecoem as dificuldades existenciais de um jovem cego. Tal como é escandaloso que Godard tente fazer perceber a um jovem soldador que os gestos do seu trabalho são também os gestos da escrita, sendo a escrita o ofício de Godard (*Six fois deux, 1A: Y'a personne*). *Mas estes escândalos são preciosos*. Pois é sob essa condição (o aparecimento do corpo do cineasta) que *Blind kind* aniquila tudo o que poderia ter sido (do doc humanitário ao voyeurismo vergonhoso) e acaba por nos dar acesso à personagem de Herman Slobbe, na medida em que ele existe *também* fora do filme, com os seus projectos, a sua dureza e sobretudo – é este o maior escândalo – a sua relação com o gozo. O filme acaba com um estranho “cada um por si” que só tem sentido porque, durante vinte

minutos de filme, cada um foi (tudo para) o outro aos olhos do espectador.

Troca desigual (2): aqui/noutro lugar. Porque é que haveria fragmentos cinematográficos se existem pessoas para quem não há nada para ver nem para ouvir? Esta pergunta, acabámos de ver, permitia pôr em evidência, quase que por absurdo, a troca desigual entre filmadores e filmados e, assim, a arbitrariedade de qualquer fragmento. Existem outras perguntas, igualmente presentes nos filmes de Van der Keuken, mais ligadas às suas escolhas ideológicas e políticas, ao seu rigoroso anti-imperialismo. Porquê filmar aqui, neste país, se a chave do que se filma está noutro lugar, noutro país, situado nos antípodas? Nos três filmes que consagrou às relações entre países ricos e pobres (o tríptico *Noord-Zuid*), Van der Keuken já só lida com o “lugar certo” quando toma a enfermidade como tema. Tanto mais que sabe que a troca entre países ricos e pobres é *cada vez mais* desigual. É uma mesma realidade – o imperialismo – que torna ao mesmo tempo os povos dependentes uns dos outros, que os acorrenta (pilhagem, partilha desigual das migalhas da pilhagem) e os exotiza cada vez mais (folclorização). É também o imperialismo que permite ao cineasta entrelaçar diversos fragmentos: uma fábrica de *ice cream* na Holanda, um bairro de lata controlado pela esquerda no Peru, um supermercado nos Estados-Unidos, pescadores nas Baleares, etc.

Este jogo do aqui e do outro lugar subsiste ainda que a sensibilidade (e a retórica) terceiro-mundista dos anos setenta tenha cedido o lugar a um certo desencanto. Na altura da guerra entre o Vietname e o Camboja ou da intervenção marroquina em Shaba, é sobretudo na Europa (*Voorjaar* [Primavera]) e depois no seu país, na Holanda (*De platte jungle*),

que Van der Keuken prossegue a dialéctica do aqui e do outro lugar. Neste estreitar do horizonte político, nesta passagem do macro ao micro, é sempre a mesma procura dos *encadeamentos* que move o cineasta, que alimenta o seu vaivém entre o fetiche (elo que faz esquecer a cadeia) e a dialéctica (cadeia que não quer saber dos seus elos para nada).

O que se confirma então é uma sensibilidade *ecológica*, já presente no tríptico, e que é sem dúvida – para Van der Keuken como para todos os moralistas da inscrição verdadeira – a única forma de salvar a política. Quer isto dizer: seguir outras cadeias que não apenas as da exploração económica, seguir o fio que liga os animálculos do Waddensee aos trabalhadores do mar, e estes às centrais nucleares. Há, nesta dialéctica da natureza, uma politização da ideia de *ambiente* que permite, em troca, fazer passar a linha entre o aqui e o outro lugar, já não entre continentes mas entre coisas infinitamente aproximadas, num mesmo lugar e, no limite, num mesmo plano.

Troca desigual (3): isto/aquilo. É a terceira operação, que consiste em marcar a arbitrariedade do fragmento no próprio acto da filmagem (é, por isso, essencial que Van der Keuken seja o seu próprio operador de câmara). Trata-se de deslocar a atenção para as margens do enquadramento e para o fora de campo imediato. “Quando filmo, tento, por vezes, ir ver um pouco mais à esquerda ou um pouco mais à direita e, depois, se há alguma coisa de muito insignificante ou demasiado significativa que surge, volto para trás.” Nesta estranha prática do desenquadramento, é como se o fragmento se desdobrasse diante dos nossos olhos, se desprendesse de si próprio, como se produzisse no tempo de uma hesitação, numa espécie de oscilação, a arbitrariedade cruel do recorte por entrever a própria coisa que está a excluir (o para além da margem, o *fora-*

-da-margem). Exercício de um direito de olhar, sem dúvida, mas de um tipo muito especial. Porque o que é produzido nesse movimento de ida e volta não é a dramatização do fora de campo como suposta reserva daquilo que ameaça ou sidera o campo, mas sim aquilo a que Bonitzer chama (no seu texto sobre o desenquadramento, *Cahiers*, n.º 284) um “suspense não narrativo”. A sua função seria antes insinuar uma dúvida, uma suspeita quanto à legitimidade do enquadramento (filmar isto... mas também podia ser isto aqui ao lado...) O fragmento dramatiza-se, descola-se de si próprio para mostrar que é um lance de dados (arbitrariedade, acaso), mas também um acto de violência.

A luta de Van der Keuken para dialectizar o fragmento (vimos sucessivamente uma dialéctica intersubjectiva, uma dialéctica da história, uma dialéctica da margem e do fora-da-margem) tropeça no entanto, em última análise, na irreduzibilidade do fragmento. Do fragmento de cinema, esse fetiche. Ao falar de Nietzsche, da fala de fragmento, escreve Blanchot: “fala única, solitária, fragmentada mas enquanto fragmento já completa, inteira nesse fraccionamento, e de um brilho [éclat] que não remete para nenhuma coisa estilhaçada [éclatée].” Não é por acaso que Blanchot assinala o *brilho* do fragmento, para logo acrescentar que não remete para nenhuma coisa estilhaçada. Nem para nenhuma coisa iluminada. Porque o brilho leva-nos à luz. Rosolato, ao falar também do fetiche (em *La Relation d'inconnu*), nota: “Os objectos mais baços, mais sujos, têm sempre essa faculdade, demonstrada de uma maneira ainda mais flagrante pelo facto de se impor, *a contrario*, por um brilho que só existe e só emerge pelo atractivo que lhes é conferido pelo seu papel de fetiche.” E de facto, a luz, a disseminação das fontes e dos pontos de luz, procede em Van

der Keuken de uma espécie de iluminação íntima. Seria longa a lista de toda a série de pontos, de halos, de círculos luminosos. Jóias ou imundícies brilhantes. Vai do reflexo de uma porta giratória (*Vier muren*) a um pedaço de carne em sangue. Olhos encastrados numa parede ou pedras que olham (*Lucebert*). Das órbitas vazias das crianças cegas (primeira versão), duplicadas com uma abertura *em íris*, aos inúmeros aparelhos de televisão, apagados ou acesos. Esta luz, esta materialização do ponto do olhar, não resulta de uma iluminação, mas sim de um *transplante*. Trata-se de um transplante de luz no fragmento. Um plano rápido de *De tijdgeest* [O espírito do tempo] mostra um jornal onde se anuncia o transplante bem-sucedido de uma córnea de babuíno na África do Sul. O recorte de jornal tem ele próprio a forma de um olho. É esta luz transplantada que desenha o lugar vazio do olho, por vezes literalmente, que faz do fragmento *também* um fetiche, isto é, um objecto impossível em que nos podemos mirar.

DE UMA ROSIÈRE²⁰ À OUTRA
(JEAN EUSTACHE, *LA ROSIÈRE
DE PESSAC I* [1968], *LA ROSIÈRE
DE PESSAC II* [1979])

1. Passaram-se mais de dez anos entre as rodagens das duas *Rosière de Pessac*. Em Dezembro de 1979, graças ao cineclubes da Antenne 2, os telespectadores franceses irão descobrir os dois filmes com uma semana de intervalo. Os jornalistas puderam já ver em privado os dois filmes *um a seguir ao outro*, tal como a meu ver devem ser vistos. Uma separação de dez anos passou portanto a uma semana, e depois a nada. “É a ideia do tempo que me interessa”, diz Jean Eustache. Poucos cineastas terão mantido com tanta obstinação uma das grandes audácias da Nouvelle Vague no seu início: o facto de o filme não ter uma duração padrão (a fatídica hora e meia), de durar o tempo de produzir o seu assunto e de o circunscrever. Cada filme de Eustache é um desafio, uma torsão particular do tempo. Não por vontade de provocar ou experimentar a todo o custo, mas porque o seu assunto fundamental é a *repetição*. Tanto o donjuanismo (ou o engate: *Les Mauvaises Fré-*

²⁰ *Rosière*: donzela que, nalgumas localidades francesas, era premiada pela sua virtude – simbolizada por uma coroa de rosas (N. da T.)

quentations, *Le Père Noël a les yeux bleus*), como a compulsão da repetição (*La Maman et la Putain* no género neurose, *Une sale histoire* no género perversão) ou a sobrevivência, algures na França profunda (em Pessac, cidade natal do cineasta), de uma festa onde se lê ainda um rito arcaico: a festa da *rosière*, celebração da virtude das raparigas.

2. Sem dúvida porque o cinema é ele próprio repetição (no cinema, dizia Guitry, os actores “já representaram”), os cineastas aventuram-se pouco a fazer da repetição o seu assunto: os ritos, as cerimónias, as festas, tudo aquilo que, mesmo que seja tão irrisório como as *rosières* de Pessac, tenha que ver com o sagrado. Ou, se o fazem, é por uma preocupação polémica ou apologética, por piedade beata ou desejo de desconstruir (coisas que não são absolutamente incompatíveis). Jean Eustache é um dos raros que tenta a aventura: não tem medo de aborrecer (a repetição é austera, a sua ironia é fria), não se enche de precauções ideológicas (“não lanço nenhum olhar moral, nenhum olhar crítico sobre aquilo que filmo”), parece considerar que as festas e os rituais não dizem respeito só aos “primitivos” e às conferências “*Connaissance du Monde*”²¹. Mas como filmar o que se repete? A não ser repetindo a própria filmagem. Toda a arte moderna consistiu a certa altura em sustentar o seguinte: dizer de uma coisa que ela se repete (mas só dizê-lo) não tem rigorosamente nada que ver com o gesto de a repetir (sem dizer nada). É esta a aposta de Eustache:

²¹ “*Connaissance du Monde*” foi uma organização de filmes-conferência criada em 1945 por Camille Kiesgen, que dinamizou sessões por toda a França. A nota de apresentação dizia: “A maior organização de filmes-conferência do mundo convida a partilhar aventuras fascinantes com quem as viveu; descubra no ecrã as terras longínquas que sonha visitar e a vida dos homens do outro lado do mundo” (*N. da T.*).

repete (uma vez em dez anos) aquilo que tem por natureza repetir-se (uma vez por ano). Dos dois filmes assim obtidos faz um só, produzido pela sua justaposição. Este filme provoca uma sensação de exactidão um pouco irreal que vale a pena interrogar. Com efeito, num filme normal, mesmo num documentário, rituais e cerimónias são tanto mais credíveis (e ideologicamente activos) se não se repetirem. Caso contrário perdem a sua evidência, tornam-se obtusos, enigmáticos, rapidamente ridículos. É que o tempo da festa precisa de tempo profano para existir plenamente e para desempenhar o seu papel, que é um papel de escansão. Basta reduzir esse tempo profano (o tempo morto, quotidiano) a zero para que essa escansão já não tenha lugar. É o que faz Eustache: entre as duas *Rosières*, entre as duas festas e os dois filmes: nada. De repente, o tempo do ritual, por não se dialectizar, cai completamente no espaço do profano. Ou seja, do *profanável*²².

3. É por isso que é preciso acreditar em Eustache quando afirma que não quis criticar o que filmava. Não é isso que o motiva. De maneira inversa, vemos perfeitamente sobre o que é que um olhar crítico (parisiense e trocista) se teria exercido:

22 A repetição é, no limite, a crítica mais radical. Basta dispor umas a seguir às outras imagens que são feitas com o objectivo de regressarem de tempos a tempos (uma vez por ano, por mês, por semana) para criar esse espaço de profanação, esse desrespeito à força de respeitar demasiado. É por exemplo a operação que Raul Ruiz tentou recentemente na televisão (*Histoires de France*) relativamente aos antigos dramas televisivos (*La caméra explore le temps*, etc.). Fazer com que se sucedam e quase se atropelam numa mesma imagem uma meia dúzia de Joanas d'Arc diz mais sobre os estereótipos da História de França – contada às crianças – do que qualquer desmistificação. Mas também, em Ruiz como em Eustache, estas imagens desritualizadas (as séries em que se inseriam desapareceram) tornam-se documentos muito preciosos (sobre os gestos e a representação dos actores de televisão, sobre um certo material humano).

as manipulações grosseiras quanto à escolha das candidatas, a utilização política da festa (sobretudo no contexto de 1968), a hipocrisia de uns e de outros, o carácter reaccionário e ridículo dos discursos, etc. Todas estas coisas se encontram aliás nos filmes de Eustache, com uma perspicácia tranquila que faz pensar desde já que estas duas *Rosière de Pessac*, a de 1968 e a de 1979, constituem um dos grandes documentos fílmicos sobre a França contemporânea: documentos no sentido em que toda a gente pode lá ir aprender qualquer coisa. Mas também vemos perfeitamente que uma abordagem puramente crítica, desmistificadora, teria falhado: reduzindo a festa ao que ela significa ou àqueles a quem ela serve, ao seu sentido ou à sua função, ter-se-ia, como se costuma dizer, “deitado fora o bebé com a água do banho”, escamoteado o objecto em nome das necessidades da crítica. É aí que Eustache é mais astuto, mais exigente também. Ao repetir a repetição, forneceu o meio de criticar a festa sem deixar de a dar a ver na íntegra, na sua opacidade. Mais acupuncto do que cirurgião. Opacidade aliás inevitável: se soubéssemos exactamente o significado e a função destas festas da *rosière*, esse saber de sociólogo não nos desobrigaria de um enigma: nunca sabermos verdadeiramente o que se passa na cabeça (e no corpo) dos seus actores. A começar pelas próprias *rosières*. É nisso que Eustache é fiel ao seu universo, um universo mais baziniano do que o original, onde muita coisa depende da pureza das raparigas. A começar pela curiosidade dos rapazes.

4. Desritualizada porque repetida, a festa é devolvida ao profano, ao um por um, ao enigma de cada indivíduo que aceita, *nolens volens*, encarnar um pequeno papel num *tableau vivant*, num guião edificante e ultrapassado, que ninguém

desejou. É isso que é profanável. E portanto respeitável (a moral nunca perde os seus direitos). A questão do cineasta não é tanto: será que eu acredito nisto?, mas antes: será que eles/elas acreditam? Nunca pode haver uma resposta simples a uma pergunta destas. As duas personagens mais apagadas, mais “sacrificadas” dos dois filmes são as próprias *rosières*. Impossível saber o que pensam, como se relacionam com o que lhes está a acontecer, se o ritual as afecta, se as toca. Bem mais do que o estudo de um fenómeno social ou mesmo de um jogo da sardinha entre o cineasta e os presidentes da câmara²³, é essa pergunta que está sem dúvida na origem do projecto eustachiano (fazendo eco a outra pergunta que atravessa *Une sale histoire*: o que pensavam as mulheres observadas?). Curiosamente, nunca a colocamos perante um filme etnográfico, sendo que é exactamente essa a pergunta que funda o cinema etnográfico. Aceitamos a estranheza das danças rituais (africanas ou outras) em nome da ideia de que isso tem um sentido, mas um sentido global, transcendente a cada um dos bailarinos. Uma coisa é um indivíduo ser apanhado em rituais, outra completamente diferente – e que depressa se torna grave – é ser reduzido a isso pelo olhar de um terceiro, estrangeiro a esses rituais. Eustache, cineasta que só fala da França (da França enquanto tribo), leva a cabo uma obra etnográfica (no sentido mais geral de um relação com *o outro enquanto profanável*).

23 No caso das *Rosières*, sobretudo a de 1968, nada de mais cómico e instrutivo do que o jogo de sedução-manha entre o presidente da câmara UDR da altura e Eustache, que se fez passar por realizador de televisão. É por o presidente da câmara ser o único a ter uma ideia sobre a importância dos media para a sua imagem, sobre o lugar da câmara e do microfone, que tece ele próprio a teia de aranha em que Eustache o vai apanhar.

5. Algumas palavras para terminar. Enchem-nos os ouvidos com uma velha cantiga que tem tido vida longa. O cinema francês ter-se-ia tornado exangue, intelectual, literário, estreito e cruel. Sobretudo depois da Nouvelle Vague. Antes, teria sido generoso, colectivo, *bon vivant* e popular. É um grande exagero. É preciso não confundir o cinema francês nem com o italiano nem com o americano. A maldição (mas também o génio) do cinema francês reside no facto de que, em parte nenhuma como em França, as minorias, os folclores, as culturas de gueto, terem sido aplainadas, destruídas. A impossibilidade de pôr em cena a contradição entre uma cultura dominante (burguesa, literária, parisiense) e as culturas dominadas (Pagnol foi o último a resistir) conduziu *no melhor dos casos* o cinema francês a inventar para si uma espécie de vocação etnográfica. Não se percebe bem porque é que se faria passar a quase totalidade dos grandes cineastas franceses, de Tati a Duras, de Pagnol a Godard, de Guitry a Pialat, de Cocteau a Rouch, de Renoir a Eustache, por *bons vivants* que acumularam sucessos populares, uma vez que foram todos marginais, obcecados pelas outras artes (teatro e literatura sobretudo) e tiveram inúmeros insucessos comerciais. Situação paradoxal e desconfortável, desde sempre – e que continua.

WIM'S MOVIE (WIM WENDERS E NICHOLAS RAY)

1. Há duas frases inesquecíveis no cinema de Raymond Nicholas Kienzle, dito Nicholas Ray, também conhecido como Nick. Em 1957, no deserto líbio de *Bitter Victory*, Richard Burton constata amargamente: “*I kill the living and I save the dead*” (“Eu mato os vivos e salvo os mortos”). No ano anterior, era James Mason que queria matar o filho pequeno gritando: “*God was wrong!*” (“Deus estava errado” – errado em deter o braço de Abraão). O filme chamava-se *Bigger Than Life*. Estas duas frases são todo um programa. A frase de Mason, no cinema de Ray, é a versão do pai, de um pai que ficou louco, ameaçador, indigno: perverso. A frase de Burton é o impasse do filho, o duplo constrangimento de que ele não consegue sair, ou pelo menos incólume: matar o pai vivo ou salvá-lo morto. O tema dos filmes de Ray é menos a revolta do que a impossibilidade da revolta, o litígio infinito entre dois homens, um novo e um velho, um adotado e um adotivo. O velho “faz o papel” de pai, oferece-se aos golpes, finge a própria morte, priva o filho precisamente da sua revolta. O filho histerizado tem de suportar o desejo do pai e, para

isso, supor-lhe um desejo. *Wind Across the Everglades* é, desse ponto de vista, um filme admirável. Quase todos os filmes de Ray contam essa história, todos acabam mal, ou antes, não acabam ou acabam num *happy ending* atamancado e falso. *Essa aliança forçada no sentido da filiação, ou essa filiação vivida como uma aliança* era o cinema de Nicholas Ray. Mas é também, no dealbar dos anos oitenta, uma maneira como outra qualquer de contar “a história do cinema”.

2. No filme de Wim Wenders, esse *Nick’s Movie* que se tornou *Lightning Over Water* e voltou *in extremis* a tornar-se *Nick’s Movie*, Ray tornou-se para Wenders uma personagem de Ray. Este filme marca o culminar da famosa “política dos autores”, uma política inventada (aqui, em França) para defender os filmes como os de Ray, e que se formulava já de maneira bizarra, edipiana: o filme falhado de um autor era sempre mais interessante do que o filme conseguido de um não-autor. Noutros termos: *right or wrong*, o autor tem razão, visto que se trata do pai. Hoje, sabemos que essa política dos autores se tornou, do lado do comércio, num marketing obrigatório de efeitos de assinatura e, do lado dos cineastas, num culto muitas vezes hipócrita dos mortos. *Nick’s Movie* é tudo isso e mais do que isso: menos um filme sobre a filiação do que a *filiação feita filme*. Wenders diz-se incapaz de separar os dois filmes: aquele que respondeu ao desejo de Ray e aquele que respondeu à encomenda de Coppola. De um lado, um filme de autor, à europeia, obra aberta, mesmo escancarada, pobre, experimental: um documentário sobre os lofts de Nova Iorque. Do outro, um filme de artesão, profissional, minucioso, caro, um revival da Califórnia dos films noirs e dos romances de Dashiell Hammett. Wenders “conseguiu” encontrar-se simul-

taneamente em duas situações-limite para um cineasta de hoje: não tendo escolhido o tema/escolhido *pelo* tema. Mas as duas experiências comunicam entre si: o jovem cineasta alemão aprende *in extremis* junto do *tema-Ray* as qualidades de que precisa para defrontar a *máquina-Coppola*. Vira uma parte da América – uma parte ferida, moribunda – contra a própria América. Aliás, não é o primeiro: essa história já vai longa. Em *Le Mépris*, Godard aparecia já como assistente de Lang, que estava a filmar *A Odisseia* para um produtor paranóico chamado Prokosch. Em *Le Mépris*, Lang era um velho mestre decrépito, um monumento de cinema, e também alguém que tinha sofrido muito em Hollywood. Depois vimos Welles em Chabrol, Fuller em Godard e em Wenders, Fassbinder como actor nos filmes de escola de Sirk, etc.

3. Não falo aqui da influência dos antigos sobre os novos, nem sequer de generosidade cinéfila (se bem que tenhamos visto Scorsese apoiar Minnelli, pessoas a tentar montar um último filme para Jacques Tourneur), falo da presença – *da presença física* – de certos cineastas nos filmes das novas vagas (francesa primeiro, depois italiana e alemã). Não são quaisquer cineastas, mas aqueles que, nascidos na América por volta de 1910, viram um dia as suas carreiras interrompidas, impossibilitadas ou completamente destruídas. Entre 1960 e 1965, cineastas tão importantes como Welles, Mankiewicz, Kazan, Sirk, Ray ou Fuller emudeceram ou perderam o favor do público, e portanto dos estúdios. Muitas vezes tinham-se tornado demasiado singulares, demasiado modernos para Hollywood. Viram-se na época os efeitos da crise do cinema americano ou da maldade das Majors. Mas este fenómeno era também *simbólico*. Pela primeira vez na história do cinema,

uma geração nascida *no* cinema (ao contrário da anterior, que foi a dos pioneiros) deixa de trabalhar, perde o direito de dizer “o cinema, o nosso ofício”. Face à excepcional longevidade dos seus antecessores (Dwan, De Mille, Walsh, Ford, Hawks, Hitchcock), o seu horizonte encolhe, o seu tempo passa mais depressa e no momento em que ainda têm muitas coisas para dizer e para filmar, são reduzidos ao silêncio.

4. Nunca se tinha visto tal coisa, pelo menos na América. Ainda para mais quando, na mesma altura, surgiam na Europa as “novas vagas”, os primeiros *cineastas-cinéfilos*. Não se percebeu completamente na época que esses jovens autores – que só tinham inventado a política com o mesmo nome para garantir que seriam os seus beneficiários – nem sequer tinham a certeza de que o cinema seria para eles um *ofício*. Não é impossível que, face às exigências do cinema moderno (que valoriza a experiência, não o saber-fazer), a própria ideia de ofício tivesse parecido regressiva, ultrapassada. No entanto, vinte anos depois, para lá da guerra fria a que se dedicam, Godard e Truffaut têm isto em comum: nunca pararam de filmar, com ou sem público, a favor ou contra ele. O cinema é o ofício deles. Ou, como diz Truffaut, “o que me faz feliz no cinema é o facto de me dar o melhor emprego do tempo possível”. Mas Truffaut fez de maneira a que isso fosse verdade, verdade para ele. Será sem dúvida o mesmo com Wenders, Bertolucci, Fassbinder ou os Straub. Na Europa, não é o sucesso público que é decisivo, é a capacidade dos cineastas de construir a *máquina* que, apesar de insucessos passageiros, se possa sempre reproduzir. É assim que pode nascer uma estética. Mas nos EUA, não há nada disso (excepto talvez Cassavetes): a geração destruída por volta dos anos sessenta

não sabia fazer “de outra maneira” – era Hollywood ou nada. Sem o contrato vitalício com a MGM, Minnelli fica prematuramente acabado, Kazan e Fuller escrevem, Sirk regressa à Europa, Tourneur vem morrer a França, Ray exila-se, Welles exhibe-se, e até Wilder, Preminger e Mankiewicz têm dificuldades. Julgo que os jovens cineastas europeus *exorcizaram* então o medo que tinham de não filmar sempre permitindo aos seus antecessores americanos uma espécie de sobrevida fílmica. De maneira a serem *verdadeiramente* seus herdeiros. Paradoxo: *Der amerikanische Freund* [O Amigo Americano] é sempre um *pai* americano a quem sucederam desgraças.

5. A palavra “cinefilia” parece-me demasiado limitativa para dar conta deste fenómeno. Também não se trata de uma história abstracta das formas ou de um apanhado de influências (porque as verdadeiras influências são sempre oblíquas). Trata-se do próprio *estatuto* destes cineastas, da sua história, da história “de onde eles vêm” e da história, mítica, que inventaram para si próprios. Trata-se também de qualquer coisa de que o cinema (melhor que a pintura) é capaz, e só ele, porque é uma arte figurativa, ou seja, porque assenta na possibilidade de fazer *regressar* figuras, de as fazer regressar de um passado onde representaram para outra pessoa algo de único. Os actores são estas figuras privilegiadas: eles é que constituem o essencial do diálogo entre os cineastas. Por causa deles o cinema não pode ser uma simples sucessão de estilos ou de escolas, e os fenómenos de filiação efectuam-se através de imagens nostálgicas, envelhecidas, dos *mesmos* corpos. O corpo do actor atravessa o cinema, constitui a sua verdadeira história. História essa que nunca é contada, porque é sempre íntima, erótica, feita de piedade e rivalidade, de vam-

pirismo e de respeito. Mas à medida que o cinema envelhece, é dessa história que os filmes testemunham cada vez mais. O encontro entre Ray e Wenders e o filme nascido deste encontro são um capítulo dessa história. Num texto dos *Cahiers* que foi erradamente tomado por um gag, Comolli já tinha visto com clareza em *55 Days at Peking* que Ray desempenhava o papel do embaixador americano paralisado como uma metáfora da sua situação de “autor” de um filme que lhe escapava. Fim da carreira oficial do cineasta e início da sua carreira de “actor”. Um actor exibicionista e que sabia que o era, que se viu envelhecer nos filmes dos outros e às vezes nos seus (cf. *We Can't Go Home Again*, que tem um título tão apropriado). O que era moderno era a sobrevivência de um cineasta como *corpo sem emprego*, como *guest star* alucinada, como fantasma. E o mais moderno, neste sentido, foi logo Welles. O que era clássico, em contrapartida, era a elisão do corpo do cineasta (ou a sua presença irónica: Hitchcock): o que haveria de mais impensável que o aparecimento de um Mizoguchi, de um Ford ou de um Hawks nos seus próprios filmes? Nada. Toubiana teve razão em dizer (num artigo no *Libération*) que Ray tinha doado o seu corpo ao Cinema, como outros à Ciência. Só que o Cinema não existe; é sempre um cineasta – e neste caso foi Wim Wenders.

6. É por isso que a atitude que consiste em criticar *Nick's Movie* por razões morais me parece, também ela, limitada, senão injustificada. O que é abjecto no cinema é a mais-valia figurativa, a “sobre-imagem” que um autor protegido retira do espectáculo de um actor exposto (exposto ao ridículo, à indecência, à morte), é a ignorância da não-reciprocidade do contrato fílmico. Mas o que acontece se o actor exposto – que

também foi um autor, que compreende os dois lados (*both sides*) – suscitou este espectáculo, se ele o quis? Se ele doa *também* esse espectáculo? Frente a Ray, há um outro autor, introvertido, pouco à vontade: Wenders. Estão em pé de igualdade porque têm um ponto em comum: são uns *poseurs*. Wenders é, desde que começou, um cineasta da sedução, não da exibição mas de uma pose discreta, imperceptível, que faz com que as imagens mais neutras proporcionem àqueles que nelas figuram e àquele que os fez figurar nelas o gozo secreto de se saberem vistos, de se saberem surpreendidos “no acto de não estar a posar”. “Pose ao quadrado” que me irritava nos primeiros filmes de Wenders, e ainda em *Der amerikanische Freund*, e parece-me que, em vez de a cultivar, Wenders fez dela o próprio assunto e matéria de *Nick's Movie*. Porque o encontro entre Ray e Wenders, começamos a desconfiar, é um verdadeiro encontro. Entre pai e filho sem dúvida, entre pares seguramente. Ray sabe que há um jogo entre quem posa e quem faz posar, entre quem mata e quem morre (de novo *Bitter Victory*, retomada em *Der amerikanische Freund*: é quem desfere o golpe mortal que grita, grita no lugar do outro). Basta ver o fim do filme e o esgotamento no rosto de Ray. Ele já não tem mais nada a dizer, e diz: “Cut!” Wenders (fora de campo): “Don't cut.” Ray: “Don't cut.” É um jogo em que ninguém ganha, mas que salva o filme da necro-cinefilia pura e simples. Há em toda a gente uma tal consciência da câmara que, no fim de contas, é a essa presença que se torna o único motor do filme, empurrando o espectador para a periferia, privando-o do seu “quinhão de morte”.

7. Porque se acredita com demasiada facilidade que a câmara desfaz as poses, faz cair as máscaras. Aponta-se o

dedo depressa demais. Uma câmara só capta máscaras e reflexos. Aquém ou além do “papel”. O “directo” nunca é senão o nome dado a uma técnica de registo de imagens e sons. O directo “em si” não existe. “Em directo”, assistimos à fabricação de um *corpo subtil*, feito dos índices materiais da ideia que o corpo exposto à câmara faz de si próprio. Um corpo subtil, uma veleidade de máscara, uma inquietação e uma metamorfose, um hieróglifo: nada de simples. Há aí mais do que o saber-fazer dos actores (ou então, somos todos actores), uma vez que este corpo subtil, este corpo protector, essa pele a mais, é igual ao outro, à distância de um hímen (mas o hímen é sólido). É por isso, julgo eu, que Wenders teve razão em remontar *Nick's Movie*. A versão mostrada em Cannes era um filme longo, desconfortável e bastante caótico, a que só se conseguia aderir dizendo que era o *real* da rodagem que fora assim fixado. Mas a rodagem de um filme que ninguém tinha querido, um filme órfão que ninguém assumia. Numa cena que desapareceu da montagem final, víamos o montador a tentar pôr ordem no filme. Tive a impressão de que o filme nem era de Ray (morto antes do fim da rodagem), nem de Wenders (a quem a equipa criticava, numa cena que também desapareceu, por ter abandonado o filme, partindo para a Califórnia para se ocupar do seu outro filme, *Hammett*), mas sim o filme do montador, Peter Przygodda, e que testemunhava das suas dificuldades e do seu sofrimento. Przygodda privilegiava a figura de Ray moribundo, o pára-arranca de uma rodagem arriscada, a infelicidade da equipa enclausurada na sua impotência e na sua vontade de fazer bem feito. É certo que, ao remontar o filme, Wenders traiu qualquer coisa: traiu o filme de Przygodda, o documento puro e duro. Podemos lamentá-lo, sem dúvida. Mas é certo que, ao fazê-lo,

Wenders encontrou o verdadeiro tema do seu filme, nem a morte de Ray, nem a rodagem-dentro-da-rodagem, mas a *verdade da sua relação com Nicholas Ray*. É preciso lembrarmos da cena magnífica em *Im Lauf der Zeit* [Ao Correr do Tempo] em que Zischler, que voltou para ver o pai, e é incapaz de lhe falar, compõe, enquanto o pai adormeceu, a primeira página do jornal em que o pai estava a trabalhar (ele é tipógrafo). A escrita triunfa onde falta a palavra. “Enquanto o pai dorme.” Enquanto Nick Ray morre: aproveitando uma intermitência. Na versão definitiva de *Nick's Movie*, a presença de Ray é assim: intermitente, misteriosa. Às vezes parece que já está morto há muito tempo. Por isso gosto muito da cena (que se pode achar demasiado explícita, mas é justamente disso que eu gosto em Wenders, do peso das explicitações) em que Wenders sonha que está no leito de agonia de Ray e que este o vela: um Ray zombie, atento, um pouco cómico, como um fantasma saído de Kurosawa.

8. Wenders diz que pretendeu que *Nick's Movie* fosse um filme de ficção, afinal de contas. Foi por isso que desfez a montagem de som do seu amigo Przygodda. Não é apenas uma diferença de estilo ou uma preocupação comercial; é uma questão de conteúdo. Talvez só existam dois grandes temas no cinema: a filiação e a aliança. Ray e Wenders têm isso em comum, o facto de tenderem a misturar, a confundir, a trocar os dois. Dizia eu no início: filiações vividas como alianças ou alianças forçadas no sentido da filiação. Wenders é amigo ou herdeiro de Ray? A sua escolha de renunciar à piedade documental em benefício da ficção indica que optou pela filiação, uma filiação que tem a coragem de assumir. É esse o sentido que dou ao regresso, na montagem final, do *estilo* de Wenders,

até nos seus tiques e facilidades (sobretudo os encadeamentos musicais). Como se, a certa altura, ele tivesse dito para consigo: vou fazer o filme de tal maneira que *L'Officiel des spectacles*²⁴ o possa resumir assim: “Um velho e um homem mais novo, ligados por uma estranha amizade, começam a fazer um filme juntos, mas o primeiro morre prematuramente...” Era preciso que o filme se voltasse a tornar anónimo, que o cadáver fosse liso, embalsamado. A única maneira de responder à injunção perversa de Ray (qualquer coisa como: exijo que me traias) é ser um bom filho, um bom cine-filho.

24 Guia resumido da programação cultural parisiense (*N. da T.*).

O PÓLO PORTUGUÊS

LONGE DAS LEIS (ANTÓNIO REIS
E MARGARIDA CORDEIRO,
TRÁS-OS-MONTES)

Perto do fim do filme, um homem ensina ao filho – um rapazinho – os rudimentos da pesca. O barco desliza nas águas tranquilas e a câmara enquadra as margens que são rochosas, em ravina, tranquilas também. Uma voz (a da criança) faz-se então ouvir. Diz: “Alemanha...” Voz *off* – que não afirma, não pergunta, aventura-se talvez, sonha alto. Depois, no mesmo tom: “Espanha...” Na verdade, o que a imagem *indica* é Espanha ali ao lado, por trás da barreira de montanhas. Mas a voz que diz “Espanha” não fala mais alto que a outra, não a corrige. É que a Alemanha também é ali, na enunciação da criança. Mais à frente no filme, a rima completar-se-á: leitura de uma carta enviada por um pai, da Alemanha precisamente, para onde emigrou. Não se trata portanto de um *ou* de outro, são ao mesmo tempo os dois países, ambos reduzidos a uma palavra. Há a Espanha que é o *off* da imagem, o *além do olhar*, e a Alemanha que é o *off* do som, o *aquém da voz*. Uma zona de sonho e de angústia separa-os e liga-os, é a isto que se chama um “plano”.

O tema do filme que António Reis e Margarida Cordeiro fabricaram, em 1976, na região de Trás-os-Montes (daí o

título do filme) é o *afastamento*. No duplo sentido de estar afastado (exílio) e do próprio acto de afastar (perder de vista, depois esquecer). O afastamento, dizem-nos pouco a pouco Reis e Cordeiro, é a história deste Nordeste de Portugal. É o domínio distante, incompreensível e incompreendido da Capital (Lisboa) sobre Trás-os-Montes. A ponto de as Leis, decretadas na Capital, não chegarem aos camponeses, e de eles se interrogarem: será que existem sequer? Cena-chave do filme é aquela em que Reis traduz em dialecto um excerto d'*A Muralha da China* de Kafka, cena-chave na medida em que vimos o problema voltar a colocar-se tragicamente, agora na realidade, em 1976. Afastamento que des-culturaliza a região, a corta do seu passado celta e pagão, folcloriza as migalhas de cultura popular sob a forma de postais ilustrados. Afastamento dos camponeses dos campos de cultivo e dos pastos, primeiro rumo às minas da região (cena magnífica em que Armando, a criança do pião, visita a mina desactivada, a escorrer chuva), depois rumo à América (o pai, nunca visto, de súbito regressado da Argentina para partir logo de seguida), por fim, rumo à Europa das fábricas e das linhas de montagem, França, Alemanha.

O afastamento (ou o seu oposto: a aproximação) que interessa aos autores de *Trás-os-Montes* produz-se no *hic et nunc* do *presente*. Não se trata de limpar desoladamente o pó ao que estava enterrado, nem de um lamento pelo tempo que passa ou da exibição de tesouros que não o são para ninguém (senão para um público necrófilo, género “*Connaissance du Monde*”²⁵); trata-se de uma operação de uma outra exigência: tornar-nos atentos àquilo que no plano (zona, insisto em

25 Ver nota da pág. ???.

lembrá-lo, de sonho e angústia) remete para *um outro lugar*, e construir assim, pouco a pouco, o que poderíamos chamar “o estado fílmico de uma região”. Para tal, Reis e Cordeiro não partem *do facto* da existência oficial de Trás-os-Montes (o dos mapas geográficos ou da burocracia de Lisboa) mas do seu contrário: do sulcar, do rasgar de cada “plano”, como aquele rio já citado que cava o seu leito entre a Espanha e a Alemanha, e que corre, por isso, em Portugal.

O afastamento não é só o tema (sobre o qual poderíamos falar horas a fio, exibir o nosso conhecimento, fazer umas críticas em cima do joelho), é também a *matéria* do filme *Trás-os-Montes*. A enunciação surda de cada plano profere a mesma pergunta: haverá graus de *off*? Podemos estar mais (Alemanha) ou menos (Espanha) *off*? Dito de outra maneira: qual é o estatuto – a qualidade de ser – daquilo que *sai* de campo (daquilo que exprime e daquilo que expulsa)?

Adivinha-se que a resposta será esta (dela depende todo um gozo do cinema): no *off* não há graus. *Quando estás longe, mesmo que seja na porta ao lado, no cinema, estás perdido para sempre*. Podíamos resumir assim, numa fórmula típica da neurose obsessiva, o que há de dialéctica do *in* e do *off* no cinema moderno. E seria preciso acrescentar para que a indeterminação seja total: *e se voltares, o que é que me prova que continuas a ser tu?*

A “veste inconsútil do real” com que sonhava Bazin está sempre a ser recortada pelo enquadramento, pela montagem, por tudo aquilo que *escolhe*. Mas mesmo remendada (arranjada) por um contracampo que a volta a coser, fica habitada por um horror fundamental, um mal-estar: aquilo que o plano A exhibe e o que o plano B escamoteia pode muito bem reaparecer no plano C, mas travestido, sem prova de que não se

tornou outra coisa. Tudo o que passa pelos limbos do *off* é susceptível de voltar *outro*. Por mais narrativos e representativos que fossem, pessoas como Lang ou Tourneur (continuados hoje por Jacquot ou Biette) só filmavam porque esse outro, essa dúvida no seio do mesmo, era possível, geradora de horror ou de cómico (cf. Buñuel, para quem esta é a principal motivação). Parece que me esqueci do filme de Reis, mas nada disso. Como prova, lembro a espantosa última cena do filme, em que um comboio fura a noite seguido, poderíamos dizer *à força*, pela câmara que nem sempre o distingue muito bem da obscuridade e que está sempre a redescobri-lo (*fort/da*), seja sob a forma de fumo (para o olhar), seja sobre a forma de apito (para o ouvido).

Para ele, não há mais graus no afastamento temporal do que no afastamento espacial. Não há mais memória recente do que memória a longo prazo. Tudo o que não está lá encontra-se, *a priori*, igualmente perdido – e assim, é esse igualmente o ponto importante a *produzir*. Ruptura com uma concepção linear, gradualista da perda (de vista ou de memória) em benefício de uma concepção dinâmica, heterogênea, material. Porque *produção* quer dizer duas coisas: produzimos uma mercadoria (com o nosso trabalho) mas produzimos também uma prova condenatória (quando necessário). Cinema = exibição + trabalho. É assim que, apesar da sua erudição, Reis e Cordeiro se comportam sempre como se tivessem acabado de aprender por si próprios o que iam comunicar a um espectador também totalmente ignorante. É preciso levar a sério Reis quando fala, na entrevista, de “tábua rasa”. E não é certo que esta atitude não seja, no fim de contas, preferível àquela que consiste em trabalhar a partir do saber ou do suposto saber do espectador, quando não a partir de uma doxa comum (gera-

LONGE DAS LEIS (ANTÓNIO REIS E MARGARIDA CORDEIRO...

dora, como qualquer doxa, de preguiça satisfeita, particularmente devastadora nas ficções de esquerda). Inclinarme-ia antes a pensar que mais vale – seja qual for o lado da câmara em que estejamos – pôr em prática o adágio mizoguchiano: lavarmos os olhos entre cada plano.

O QUE PODE UM CORAÇÃO? (MANOEL DE OLIVEIRA, *FRANCISCA*)

Estão os dois de pé, um frente ao outro.

Camilo – *Não. Mas sei o que rejeito. Tu não o podes saber.*

(José Augusto treme, põe-se a andar compulsivamente de um lado para o outro no quarto; vai até à janela, volta, pára junto da mesa, apoia-se nela, vira-se e vai-se pôr frente ao amigo, cada vez mais irritado.)

José Augusto – *Sou por acaso um aleijão? Achas que não posso amar Fanny? Pois vou despertar nela um imenso amor. Um amor reprovado por mim, excitado pela minha própria severidade. (...)* (Pára junto da mesa e conclui de face para a câmara.) *Produzir um anjo na plenitude do martírio.*

1. Quando estas frases terríveis são pronunciadas, estamos em Vilar de Paraíso, no quarto de Camilo, com aquela alcova azul e aquela escrivaninha virada para nós. Camilo estava a escrever e o seu amigo José Augusto entrou vindo do fundo do cenário. Estamos na trigésima-sexta cena de *Francisca*, último painel do tríptico consagrado por Manoel de Oliveira aos amores frustrados (*O Passado e o Presente, Amor de Perdi-*

ção). Estamos no momento em que as personagens vão pôr irremediavelmente em marcha o seu destino e Oliveira o seu filme. A esta frieza de programa (“Produzir um anjo na plenitude do martírio”), Camilo não pode senão responder, perturbado: “Eras capaz?”

Assistimos ao nascimento de uma paixão. Com este desafio começa uma contagem decrescente. Um desafio como os que se lançam ao melhor amigo, para o impressionar. Que só se lançam ao melhor amigo. Como se fosse preciso ser dois para amar *uma* mulher. Oliveira, ainda que trate o romantismo português, é um cineasta do romanesco. Sabe que se “um nunca tem razão” e que “a verdade começa a dois”, são precisos três para partilhar um crime, para articular desejo e paixão.

Em *Francisca*, o desejo liga sobretudo os dois homens (será recalcado) e a paixão prende um desses homens a uma mulher (mas o movimento da paixão é infinito). Tudo separa os dois (jovens) homens e, por isso mesmo, há um fascínio mútuo. O que é que pode ligar um jovem escritor pobre e um jovem aristocrata ocioso? O primeiro escreve para ganhar a vida e para se impor junto da boa sociedade do Porto sobre a qual lança já um olhar duro: despreza-a (mas inveja-a), ela despreza-o (mas começa a reconhecê-lo, pois trata-se de Camilo Castelo Branco, futuro autor de *Amor de Perdição*, já adaptado ao cinema por Oliveira). O segundo, José Augusto, não tem desejos imediatos: rico, não tem nada a ganhar, só pode perder. Camilo diz-lhe secamente: “Tu amas por orgulho, amas o luxo de amar.” Aos pobres o desejo, aos ricos a paixão. O desejo é produção, a paixão é desperdício-

2. No começo desta paixão há uma *permuta*. Traduzamos: José Augusto diz essencialmente ao amigo: esta mulher que

não te ama (subentenda-se: que não é para ti), mas cujo amor colocas tão alto, vou eu fazer com que me ame; mas não a vou possuir, ela será infeliz e assim, vingar-nos-ei. A ti de não a teres tido, a mim de só a ter desejado através de ti. “Produzir um anjo na plenitude do martírio” é, na sua forma abrupta, o programa mínimo que, nas nossas sociedades, legitima qualquer aliança exclusivamente masculina. O recalçamento da ligação homossexual e o rebaixamento da mulher produzem a Mulher, o que muitas vezes quer dizer um anjo (por vezes um anjo azul). Mas também imagens, stars, madonas, tão facilmente fabricadas e trocadas entre os católicos (ver Buñuel).

A seguir, há um *acidente*. A mulher não corresponde à descrição. Enganaram-se na pessoa. Francisca, com o seu ar doce, é tão cínica e amoral quanto José Augusto. Logo ao início, interrogada por Camilo, deixa escapar como que por distração e por duas vezes: “A alma é um vício.” Por sua vez, no fim da cena 36, José Augusto resume o terrível destino ao qual se entrega: “Cinzas em vez de desejo. Consciência em vez de paixão.” Determinação fria, sem objecto. O acidente é que José Augusto e Francisca são semelhantes, condenados a oscilar na mesma direcção, como pessoas postas frente a frente e cujas hesitações são síncronas. As armas de um, o outro pode utilizá-las, virá-las contra ele. Transforma-se a infelicidade em prazer, a renúncia em vitória: faz-se tudo para ter a última palavra. Assim Francisca dispõe de uma arma secreta que lhe permite romper o duo romântico e reinstaurar o trio infernal: escreve (a quem?, pouco importa) que é maltratada, abandonada, talvez espancada. As suas cartas caem nas mãos desse outro escritor, Camilo, que as faz chegar a José Augusto. O golpe é terrível: esta mulher que *se deu a ler* é pior do que se tivesse enganado o (futuro) marido. José Augusto irá pois até

às últimas consequências do seu guião: desposar esta mulher que tirou de casa e não lhe tocar. Por fim, há entre os dois um *jogo da sardinha*. Francisca inverteu o desafio de José Augusto no momento em que lhe gritou esta frase: “Tu amas-me, juro-te.” Frase assombrosa. Não há saída possível para esta subida de parada mútua, para esta sequência de desafios. Como no último filme de Truffaut – mas sem os resquícios de fetichismo – a paixão é sem fim, inextricável. Só pode desaparecer com o desaparecimento dos corpos donde provém. E mesmo assim.

3. No desejo, o problema é nunca sabermos ao certo o que o outro *quer*. É este não-saber que faz desejar ainda mais. O que conta na paixão é o que o outro *pode*, aquilo de que ele/ela é capaz. Assinalei, de forma sucinta (mas todo o filme tem a concisão de um teorema), como *Francisca* partia dos estratégias do desejo (José Augusto quer anular Camilo fazendo de conta que lhe realiza o desejo) para acabar do lado do forcing da paixão. Entre José Augusto e Francisca há um jogo infinito e sobretudo indeterminado, um jogo “sem qualidades”, um “outro estado”, para usar as palavras de Musil. Porque no coração da paixão, como sua força motriz vazia, há uma *incerteza* fundamental. A incerteza não é aleatória (foi esta a maior redescoberta do “cinema moderno”), nem tão pouco é a ignorância ou o desconhecimento (de que os clássicos tão bem falaram). É ainda mais estranho.

Consideremos os momentos em que certas frases dos diálogos são repetidas. Tudo se passa como se o facto de uma frase ter sido pronunciada (por um actor) e logo ouvida (por um espectador) não lhe assegurasse uma existência garantida. Como se fosse preciso arriscar fazer com os sons o que em tempos se ousou fazer com as imagens: o falso *raccord*. Como

se as palavras dos diálogos fossem coisas para as quais se tivesse de marcar o ponto de partida e *um* dos pontos de chegada. Desdobramento do diálogo. Nunca se levou tão longe a recusa do naturalismo e a necessidade de adoptar em todas as coisas (e as palavras são coisas) um ponto de vista, um *ângulo*.

4. Há em Oliveira (como em Syberberg, Bene ou Ruiz, outros grandes barrocos) um esquecimento provisório de qualquer ideia de referente. Cada “figura” tem de enunciar a sua identidade, mostrar o seu modo de funcionamento, ser testada segundo a sua duração, a sua solidez, a sua velocidade. De que é que o outro é capaz? Mas também: de que é que esta ou aquela figura representada é capaz? Personagens ou cenários, detalhes ou conjuntos, objectos ou corpos. Podemos ver *Francisca* como um filme bastante cómico (como Méliès pode ser cómico), de todas as vezes que uma figura se “esquece” de se comportar segundo o código naturalista. Estou a pensar naquele momento, que faz sempre rir, em que José Augusto entra a cavalo no quarto de Camilo. Um cavalo, em vez de morder o freio no limbo do cenário, entra em cena e, de repente, desequilibra o espaço. Ou então, é uma personagem mesmo em primeiro plano que, em vez de pertencer à acção, se imobiliza como uma cabeça de espectador incómoda, torna-se uma parte morta do quadro, uma zona de menos vida na cena. Como José Augusto – no fim de uma refeição em que Camilo esteve muito falador – que dormita em primeiro plano. Ou mesmo o primeiro plano do filme (o baile). “Procuro sempre encontrar uma linha que separe a máquina dos actores. Porque o trabalho da máquina consiste em fixar o trabalho dos actores a partir da sala, do lugar do espectador”, diz Oliveira. Enquanto esta linha não tiver sido encontrada,

não se pode dizer o que está perto e o que está longe: o cavalo tem o direito de se aproximar e o adormecido de se ausentar.

Oliveira é um imenso cenógrafo. Porque não limita o seu trabalho a “jogos de cena”. A escolha dos actores e dos rostos obedece a uma pesquisa ainda mais paradoxal que a de Bresson: se este se interessa por eventuais “modelos”, Oliveira toma-os como *paisagens*. Os rostos, em *Francisca*, são montagens de objectos em que cada um obedece à sua própria lei e ignora os outros. Não é verdade (dir-me-ão) para Camilo, mas é porque Camilo é um ser do desejo, e esse desejo fá-lo “consistir”, idêntico a si próprio, em todas as cenas. Em contrapartida, José Augusto e Francisca – seres da paixão e que esta paixão decompõe – são submetidos a uma vertiginosa anamorfose.

5. Fala-se muito hoje em dia de velocidade, de dromoscopia. Na verdade, perguntamo-nos como foi possível falar tanto tempo de filmes sem nos termos interrogado sobre as velocidades comparadas dos corpos que eles põem em movimento. “O cinema”, diz ainda Oliveira, “é aquilo que pomos diante da câmara.” Mas para fixar o quê? As velocidades de decomposição e de recomposição, de evaporação ou de sedimentação. No mundo de Oliveira, o desejo compõe e a paixão decompõe: um olho pode ser mais rápido ou mais lento que um olhar, uma boca do que aquilo que diz. Francisca tem um modo de “fazer virar as cabeças” e José Augusto de “perder os sentidos” que não devem ser analisados unicamente em termos de tipo sociológico (decadência da aristocracia) mas remeter para a questão materialista por excelência: o que pode um corpo?

Dois dedos pousados sobre uma mesa, um sapato atirado para longe, criados (sempre muito rápidos), cavaleiros lentos,

cartas e amores têm diferentes velocidades. Em *Francisca*, é muito raro duas personagens serem afectadas pela mesma velocidade. Pelo contrário. Se se separam tão rapidamente, se se dizem precipitadamente tantas coisas sérias, se a narração do filme é tão lacunar, é porque estão todos em órbita, quais astros ou electrões. Apenas se encontram em momentos precisos, decerto calculáveis, mas com uma certa margem de incerteza, como dizia Heisenberg dos átomos.

Átomos. É esta a palavra decisiva. Não vejo outro cineasta (à excepção de Biette e do seu “teatro das matérias”) que esteja tão próximo do materialismo à antiga. A força de Oliveira é o facto de tratar um dos guiões-tipo da religião (“produzir um anjo na plenitude do martírio”) com a falta de pathos e a acuidade desprendida de um filósofo pagão. A paixão afecta os corpos por inteiro e cada uma das partes desses corpos por inteiro e cada uma das partes destas partes por inteiro, etc. Por inteiro e de maneira diferente. Não há fim para a incerteza ardente da paixão, não a morte certamente.

6. A mais bela cena do filme situa-se perto do fim. Francisca morreu, José Augusto mandou-a autopsiar, guardou o coração num frasco e esse frasco numa capela. O órgão vermelho aterroriza a criada. Não se trata aqui de um fetiche vão. A esse coração-músculo, a esse coração inteiramente material, põe-se sempre a mesma questão: de que é ele capaz? O que pode esse objecto mirrado? A resposta é dada pelo próprio José Augusto: “Vivemos despedaçados à procura dos nossos corpos que se espalham pela terra inteira. Grita o ventre que quer esquecer o pecado; geme o fígado que pretende aderir ao costado direito; e o coração, em mil bocados, entra nos becos mais miseráveis e pergunta onde está o sangue que o forma.”

O que pode o cinema? Um homem velho, um dos grandes cineastas vivos, dá a sua resposta. Talvez nos diga que o cinema é como esse corpo. É preciso que se recomponha, *órgão por órgão*. Abaixo o storyboard, abaixo o museu. Viva o cinema.

EXÍLIO, AMOR E TATAMI PORTUGUESES (PAULO ROCHA, *A ILHA DOS AMORES*)

Verdadeiro filme sobre a criação literária, soberbo monstro dedicado à Ásia, A Ilha dos Amores alimenta-se da própria vida do seu autor, Paulo Rocha.

Co-produção luso-nipónica, *A Ilha dos Amores* é um verdadeiro filme de autor (como se diz “um verdadeiro filme de amor”). O autor chama-se Paulo Rocha e o filme é muito belo. Melhor: é um filme que nos desloca. Aqueles que são incapazes de se deixar deslocar por um filme (e, em Cannes, há uma legião deles) correm o risco de se afundar num filme que acharão longo demais. Tanto pior para eles.

O deslocamento acontece quando a porta ao lado se abre, sem aviso, para o longínquo. Em *A Ilha dos Amores*, a porta ao lado é Portugal, e abre-se para a Ásia. Achamos que conhecemos Portugal e estamos enganados. Sabemos que conhecemos mal a literatura portuguesa mas nem suspeitamos que tenha existido entre Portugal, as suas colónias e as suas feitorias uma literatura de exílio, um eixo que ligou durante séculos Lisboa a Macau ou a Nagasaki. Ignoramos Wenceslau de

Moraes (mas, no fim do filme de Rocha, ficámos a gostar dele). Já não temos o direito de ignorar que Portugal é um pequeno país que produz muitos bons filmes. Um cinema “artesanal, anárquico e visionário”, como diz Paulo Rocha.

Casa-partida: Portugal do fim do século, fim da monarquia, fim de tudo. Um homem abandona o seu país e viaja. Abandona a irmã, a amante e o marido enfermo desta. Chama-se Wenceslau de Moraes (um actor de teatro, Luis Miguel Cintra, empresta-lhe o rosto) e sucumbe a uma paixão: a da Ásia. É da Ásia que ele precisa para se entregar ao seu demónio: escrever. São as mulheres da Ásia que vão pontuar a sua deriva. Uma mulher chinesa em Macau (ele abandona-a), uma mulher japonesa em Kobe (onde ele é cônsul), outra em Tokushima, cidadezinha onde há-de morrer, retirado do mundo. Estas três personagens são muito comoventes.

Quererá isto dizer que o filme é o relato de um turista romântico, baseado na decadência e na nostalgia? De todo. Pelo contrário. Quanto mais Wenceslau se torna um fantasma, um grande corpo espectral curvado, um bárbaro na Ásia, mais a sua glória literária cresce em Portugal. Os seus amigos lêem-no e interrogam-se: perderam-no de vista, nunca voltará para eles, para Portugal.

Julgo que o verdadeiro tema d’A *Ilha dos Amores* é a escrita. E o espaço literário. A escrita é um exílio. Rocha sabe-o, mas isso não faz com que filme o escritor como um exilado. Mesmo do interior. Contenta-se em captá-lo em certos momentos da sua vida, momentos irreversíveis em que, muito simplesmente, Wenceslau de Moraes “se esquece” de voltar atrás, desliza para a fuga para a frente daquele que só pode escrever – e escrever na Ásia. Cada “cena” d’A *Ilha dos Amores* é como um filmezinho, com o seu estilo, as suas referências e

as suas escolhas cenográficas. É filme-caleidoscópio de uma sumptuosidade plástica rara, sempre ousada, e que não deve nada a ninguém..

Mais para o final do filme houve uma cena que pessoalmente me deixou pasmado: o poeta em agonia dá a ler a uma rapariga muito nova e amedrontada os relatos (contraditórios) da sua morte nos jornais japoneses. Entre o velho e a criança, um volumoso dicionário onde se procura o sentido das palavras, um gongo onde o poeta, que não soube aprender a dançar, repete a sua morte às apalpadelas, com um último movimento de desejo por ela. Este humor mórbido é assombroso. Aliás, n'*A Ilha dos Amores*, todos os episódios asiáticos são tratados do ponto de vista da vida doméstica e dos seus pequenos incidentes, enquanto tudo o que diz respeito a Portugal se liga a uma cultura nobre, alegórica, teatral e até afectada. É como se o poeta já só tivesse por pátria a língua portuguesa (a de Camões) e por corpo a sua casa de bambu de Tokushima. Entre os dois, pode escrever. Entre os dois, Rocha pode filmar.

Porque, afinal, quem é Paulo Rocha? Um tipo engraçado. Nascido no Porto em 1935, ao princípio estava muito à frente do seu tempo. Nos anos sessenta, foi o herói um pouco solitário de um esboço de nova vaga portuguesa, com filmes como *Os Verdes Anos* (1964) e *Mudar de Vida* (1966). Depois, para surpresa geral, misturada com um bocadinho de reprovação invejosa, deixou-se ficar para trás. Não houve mais filmes, nada. É que, tal como o seu herói, tinha sucumbido ao encanto fatal da Ásia. Mais especificamente do Japão. Adido cultural na embaixada de Portugal em Tóquio, viveu com deleite os mil e um mal-entendidos que, durante muito tempo, teceram estranhos laços entre a cultura japonesa e a portuguesa.

Rocha sabe perfeitamente que retoma um papel num velho diálogo. Mas, ao contrário do seu herói, ele tornou a casa, com um filme “próprio para Cannes” e finalmente acabado. Regresso triunfal, pois já não acreditávamos nele. O cineasta permitiu-se pensar, sonhar, gemer, ruminar o seu filme. Fê-lo durante catorze anos. Monomaniacos assim talentosos, só se encontram decididamente em Portugal.

O CINEMA NO PRESENTE II

JACQUES RIVETTE, *LE PONT DU NORD*

Bulle e Pascale andam de barco²⁶ em Paris (ou em Ailleurs-les-Oies?). Para bem coreografar estas “Ogier follies”, Rivette tinha de ser bem-sucedido no seu comeback. Está feito.

Por comodidade, dizemos: vou ver um filme. Muitas vezes, só vemos duas ou três imagens a flutuar no nada, publicidades vergonhosas, anúncios esticados, mas não faz diferença, dizemos: vi *um* filme. Força do hábito, domínio fatal do *um*. Às vezes, vemos verdadeiramente um filme, qualquer coisa que não se parece com nada de conhecido, *Le Pont du Nord*, por exemplo. E aí, se fôssemos honestos (e menos escravos do “um”), diríamos: vi filmes, ou: vi cinema. Nuance.

Dou um exemplo. Perto do final de *Le Pont du Nord*, as duas Ogier andam à deriva ao longo de uma via férrea. Enquanto Marie (Bulle) monologa, Baptiste (Pascale) deita-se no chão e coloca a orelha em cima do carril. Ligeira euforia na sala, gag cinéfilo, flash: já vimos esta imagem, vimo-la cem vezes,

26 Referência ao filme de Rivette de 1974, *Céline et Julie vont en bateau* (N. da T.).

mas vimo-la noutro lugar: nos westerns. É a situação clássica do justiceiro solitário perdido em terra estrangeira, seguido – com a obstinação canhestra de Rantanplan em *Lucky Luke* ou de John Derek num western de Ray (*Run For Cover*, para sermos exactos) – por um fedelho que se quer tornar útil.

Só que em Rivette é mais do que um gag, de repente dá vontade de rever *Le Pont du Nord* desde o princípio, mas como um western. O filme permite-o: a cidade de betão e ferro-velho é como um deserto (não se encontra ninguém), os índios (os “Max”) estão por todo o lado, há refúgios para a noite, pontos de água, um mapa, uma bússola, combates singulares. É preciso acabar com uma velha história rançosa e pensar em descansar – depois.

QUEDA OU DANÇA?

É apenas um exemplo. *Le Pont du Nord* é igualmente um thriller político com caça à mulher e cenário urbano, um documentário sobre o estado de Paris em 1981, um velho filme moderno à base de uma narrativa lacunar e indecível, género *Paris nous appartient*, uma metáfora moderna de mitos antigos, com fio de Ariadne e Minotauro, etc. Não são “níveis de leitura”, são filmes para ver e ouvir ao mesmo tempo. Um filme, *Le Pont du Nord*? Ora essa! Seria preciso vê-lo como se deslizássemos (nervosamente) o dedo ao longo de um transístor para captar *n* rádios livres. Livre é coisa que o filme é, Rivette é a agulha e nós o transístor.

É por isso que seria desajustado tentar “resumir” o argumento de *Le Pont du Nord*. Sob o pretexto de que as duas heroínas vêm de parte nenhuma e erram por uma Paris filmada como nunca (que bela cidade!), sob o pretexto de que o filme se passa talvez em “Ailleurs-les-Oies” e tem a ver com

terrorismo, com uma lista negra e muita paranóia, seríamos rapidamente arrastados para o lado da alegoria ou da Maiúscula simbolizante. Não, é preciso acabar com a obra aberta e as lacunas de bom tom (estão um pouco gastas – por agora) e falar deste filme de outra maneira. Sem partir do argumento.

Há uma boa razão para isso. O cinema de Rivette conta sempre a mesma história: *como esquecer o argumento*. Aqui, uma precisão: o Argumento são muitas coisas. É essa coisa encadernada e batida à máquina que é preciso escrever para conseguir um apoio financeiro ou para tranquilizar um produtor. É essa fatalidade que faz com que cada geração se declare a certa altura “geração perdida” (por exemplo, a dos terroristas, políticos e estéticos, pré- e pós-68, aquela que os rostos de Bulle Ogier e Pierre Clémenti encarnam de um modo quase documental, até na crispação, nos tiques ou nos seus modos hippies). Um argumento são também os curto-circuitos obsessivos, rituais minúsculos que todos experimentamos na vida e que constituem os automatismos do cinema, a sua rede, de certa forma. Um olhar tem de encontrar um objecto, isso é um argumento, uma bala tem de perfurar um corpo, é outro, a entoação de uma frase tem de cair, é normal. Todo o argumento é a história de uma *queda*.

É por isso que, para além de ser um momento de euforia soberbamente filmado, a cena final entre Stévenin e Pascale Ogier, a aula de karaté na Ponte do Norte, diz um pouco a verdade do filme: “Não te esqueças que o teu inimigo é imaginário”, diz Stévenin. E se os olhares, as balas, as palavras, “deixassem de surtir efeito?” E se existisse apenas a dança? E se só a dança – “a paixão de ser outra pessoa” – pudesse fazer esquecer o Argumento? E se Rivette (sozinho ou quase no cinema francês) fosse um coreógrafo reaparecido? Falar de

Pont du Nord como uma comédia musical – as “Ogier follies” ou “Paranóia in Paris” – já é melhor.

Dir-me-ão: mas o Argumento, ele, não nos esquece. É certo. Não esquece Marie Lafée, que morre estupidamente numa curva depois de ter entregue ao seu assassino os preciosos “documentos” (o quê, exactamente? Um mapa de Paris com um jogo do ganso desenhado por cima: mais um argumento, com 63 cenas!). Também não esquece Rivette, que precisa dele, mas como se precisa de um pólo negativo, de uma armadilha a evitar, de uma ameaça a que fugir, de um Norte ruim. Daí a errância das Ogier.

O REGRESSO A PARIS

Esquecer o argumento, frustrar a sua fatalidade, dançá-lo para o filmar é já uma velha história, a do cinema moderno, a de Rivette. *Le Pont du Nord* constitui, actualmente, o seu último episódio, o mais divertido também. Recapitulemos. A coisa tinha começado com um argumento paranóico género Lang (*Paris nous appartient*), seguido de um argumento de perseguição em que a vítima de sadismo era uma mulher (*La Religieuse*). Depois, a partir de *L'Amor fou* e do seu dispositivo armadilhado, abandono da própria ideia de argumento à medida que Rivette se consagrava à trupe das suas actrizes (Ogier, Berto, Karagheuz, etc.). De Céline e Julie no seu barco até à sociedade de amazonas de *Noroît*, o período mais experimental da sua obra corresponde ao projecto inacabado das “Filles du feu”. Face ao argumento mais ou menos hipocritamente imposto pelos homens (sociedades secretas, jogos de pistas, armadilhas), as mulheres respondem inventando uma maneira *ainda mais aleatória* de jogar! Um jogo delas, depois

um jogo entre elas, irrecuperável, paródico e excessivo. Neste fogo, Rivette chamuscou um bocadinho as asas.

É por isso que *Le Pont du Nord* marca, num duplo sentido, a volta de Rivette. Ele volta ao circuito do cinema e volta atrás. Volta e torna a partir. Porque há uma diferença de monta. Até agora, Rivette só se interessava pelo que podia acontecer entre personagens de uma mesma faixa etária. Por histórias de alianças e de seitas, portanto. Com *Le Pont du Nord*, pela primeira vez, aventura-se na descrição de duas gerações. As suas atrizes envelheceram, poderiam ter filhos, aliás têm, e crescidos. Daí Bulle e Pascale. Uma geração só está perdida quando já não sabe contar a sua história à geração seguinte. E está salva quando sabe que já não sabe. Entre Marie Lafée e Baptiste, o tempo escavou um estranho fosso. A câmara de Rivette (e de William Lubtchansky) volta a ser etnográfica, um pouco rouchiana, sensível a estas duas maneiras de falar, de pensar, de se mexer, de ter frio ou de apanhar sol, de jogar e de sair do jogo. É preciso ver Baptiste a ouvir com uma gravidade benevolente os solilóquios de Marie, e Marie a dar apenas uma olhadela às proezas de uma Baptiste karateca. Falar de incomunicabilidade é dizer demais. “Cada uma na sua” seria mais correcto: tu na voz, eu no corpo, e um mesmo espaço para acolher as duas, um mesmo filme para representar.

Não é concedido a toda a gente fazer duas vezes um primeiro filme. É um luxo que se paga em travessias do deserto e listas negras. Como Marie Lafée, Rivette poderia dizer: mas eu ainda estou vivo! E *Le Pont du Nord* prova que está bem vivo. O ano passado, Godard dizia-se muito contente por ter feito – com *Sauve qui peut (la vie)* – um primeiro filme pela segunda vez, ou seja, para uma segunda geração de espectadores. Vinte

anos depois. Rohmer também dizia que, depois de anos de estúdio e filmes de época, tinha reencontrado a vontade de sair à rua para ver se Paris tinha mudado. Daí resultou *La Femme de l'aviateur*. Estou a citar pessoas da Nouvelle Vague. Deliberadamente. São os únicos que hoje carregam consigo os vestígios do nosso passado recente, de vinte anos de aventuras no e através do cinema. Depois de um período de recolhimento experimental, não tendo perdido nada da sua independência, voltam a passar pela casa-partida, por Paris, por essa Paris fictícia e documental que foi o teatro dos seus começos. O jogo do ganso recomeça. A amnésia é impossível mas o luto acabou: os ásperos anos setenta estão longe.

Le Pont du Nord retoma em escala menor aquilo que Rivette tinha fingido levar demasiado a sério. As disputas entre o argumento dos homens e o corpo das mulheres? Um enigma e uma dança, mais nada. Jean-Claude Biette dizia recentemente que *La tragedia di un uomo ridicolo* era o primeiro filme italiano depois da morte de Pasolini. Eu digo de bom grado que *Le Pont du Nord* é o primeiro filme dos anos oitenta, em França.

NÃO RECONCILIADOS (JERRY LEWIS, *SMÖRGASBORD*)

Em 1963, Jerry Lewis inventou a personagem de um sedutor inteiramente movido pelo ódio. Logicamente, deu-lhe o nome de Love. Mister Love opunha-se ao tímido doutor Jerry como o dia à noite e como Hyde a Jekyll. Oposição, aliás, muito dialéctica. Para melhor “se assumir” (condição segundo a qual os outros – o público, vocês, eu, ou uma rapariga um tudo-nada maternal – também gostariam dele), o Jerry bom tinha de passar por Love-o-ódio.

Assim nascia uma estrela (dupla). O imbecil profundo e a star cínica, o rejeitado das universidades e o homem de negócios sensato, Lewis actor e Lewis produtor. Reconciliar-se-iam eles algum dia? Um mataria o outro? Ou da fusão dos dois nasceria um “Jerry Lewis” de síntese, mais sereno à medida que passassem os anos? Seria conhecer muito mal o nosso autor. Um grande cómico não é apenas alguém que dá às pessoas “o que elas querem” porque gosta delas, mas alguém que distribui – sem contrapartida possível – um excedente de energia e um excesso de amor. É nisso que os grandes cómicos

são, muitas vezes, a nossa parte maldita. É por isso que Jerry Lewis nunca foi bem aceite no seu país.

Desde essa altura, não era raro ouvir, por trás dos falsos bons sentimentos de Jerry Lewis, uma ameaça surda. Qualquer coisa como: se um dia deixarem de gostar de mim como palhaço pobre (Jerry), serei obrigado a recorrer à minha soberba de profissional do show-biz (Love), à exibição fria do meu poder de fazer o bem (Lewis mecenas, amigo das crianças), ao meu amor abstracto e ao meu desprezo concreto. O Amor universal (com L maiúsculo) declarava-se contra um fundo de ressentimento. No mundo lewisiano, de facto, um ouvido treinado não tem dificuldades em ouvir o amargo cálculo das culpabilidades e da sua transferência: contabilidade sem fim nem piedade. Inelutavelmente, Jerry Lewis tornava-se o benfeitor de uma humanidade de que se ia afastando de dia para dia. Entre *Which Way To the Front* (1970) e *Hardly Working* (1979) não há filmes, mas um projecto inacabado (*The Day the Clown Cried*, assunto sério) e a ideia delirante segundo a qual os filmes pornográficos lhe tinham “roubado” o público infantil.

Foi então que aconteceu o inevitável. Apesar da promessa feita em público e em plano fixo, no fim (inesquecível) de *The Nutty Professor*, de nunca mais tentar desdobrar-se, o fosso entre o actor e o seu duplo, entre Jerry e Love, entre o sucesso envenenado e o falhanço envenenador, não parou de aumentar. Viria o dia em que Jerry Lewis já não seria capaz, por si só e num só filme, de mostrar todos os recantos da sua própria personalidade.

Esse dia chegou. É hoje. 1983 será o ano do regresso de Lewis. De todos os Lewis. Lewis-super-eu, Lewis-eu, Lewis-isso. Vamos coroar o primeiro (o mecenas nobelizável da

investigação médica). Vamos admirar a actuação do segundo no filme de Scorsese, *The King of Comedy* (onde Lewis faz de si próprio). E vamos redescobrir o terceiro, gagman inspirado e inventor louco, no seu último filme, o estranhamente intitulado *Smörgasbord*. A reconciliação não aconteceu, mas *Smörgasbord* é um filme muito belo.

Antes de mais, é um filme muito livre. Ou antes, muito libertado. Libertado do *outro*, libertado de Love, já que Love (ou, para ser mais preciso, aquilo em que Love fatalmente se tornou “vinte anos depois”) está integralmente num outro filme, obra de outro cineasta: Martin Scorsese. A partir de agora, é cada um por si. *Smörgasbord* não gere mais do que o lado “Jerry” do espelho. Só que, neste estranho duplo-retrato de Dorian Gray, os dois reflexos envelheceram: o tempo (que passa) acusa o anquilosamento, as rugas, o suor, o olhar esvaziado do corpo único que lhes serve de suporte. Jerry e Love tornaram-se *horríveis*, separadamente. Nenhum resgata o outro. O resgate foi-se. O espelho quebrou-se.

Jerry Langford é, no filme de Scorsese, um Mister Love que o sucesso azedou, gastou, endureceu. Não tem sequer um olhar para Popkins (DeNiro) que, vindo do nada, também quer ter sucesso. Pior: está do outro lado, do lado desses adultos respeitáveis, realistas e responsáveis que alegremente escolhia como alvo nos tempos em que, na companhia de Dean Martin, ainda se portava muito mal.

Quanto a Warren Nefron, o herói de *Smörgasbord*, basta olhar para ele para já não se pôr a questão de saber quanto tempo mais poderá Jerry Lewis manter a credibilidade da sua personagem de adolescente tardio. Nefron já não é um miúdo simpático, maluquinho e atrasado, com um coração grande como tudo, é um tipo universal: o Inadaptado por natureza, o

viciado em divãs, um verdadeiro zero dos nossos dias. A idade aqui já não interessa para nada.

Libertado do outro, Warren Nefron também se libertou dos entraves dos filmes precedentes. *Smörgasbord*, alijado de todo o peso morto, vai ao sabor da invenção do autor, a qualquer lado e a toda a velocidade. Não resta um grama de sentimentalismo, ainda que simulado. Nenhuma “presença feminina”, ainda que inocentemente fálica. Nem uma pinga de dialéctica, ainda que forçada. Nenhum happy end, ainda que acrescentado. Nenhuma obrigação de fingir que se conta uma história, já que o único enredo de *Smörgasbord* já não é a cura, mas sim a *doença*. E à doença incurável já só se pode opor uma cura “para rir”. Aquela que a palavra “smörgasbord”, justamente, simboliza.

Estamos, desde as primeiras imagens do filme (os suicídios falhados), num mundo onde tudo se tornou, *ostensivamente*, sintoma. Se o inconsciente é, como pensava Deleuze, uma fábrica e não um teatro, diremos que em *Smörgasbord* os operários foram excessivamente zelosos. A partir do momento em que um gag pode ser montado como um lapso, um sonho acordado, um golpe de Witz ou uma charada, a fábrica-Lewis desembaraça-se de precauções oratórias. Avança tanto mais depressa quanto já não há nada nem ninguém para moralizar. Love, repito, está noutro filme.

O filme é não só impossível de contar; é, também, como toda a poesia, impossível de resumir. Desconexo, como os primeiros Lewis (*The Bellboy*, *The Errand Boy*), que no passado eram acusados de serem apenas catálogos de gags, mas desconexo como qualquer narrativa que obedece a uma lógica do significante (e não a uma verosimilhança literária ou psicológica), *Smörgasbord* é uma máquina celibatária que se con-

tenta em emitir signos, com energia. Não interpela ninguém. Um exemplo? O título. A tradução francesa (*T'es fou, Jerry!*²⁷) mostra bem do que se trata. Mas é ainda alguém – alguém próximo – que poderia fazer esta constatação da loucura. Enquanto “Smörgasbord” é a loucura.

De facto, esta palavra sueca é o “rosebud” do filme, que o psiquiatra, em último recurso, profere quando Nefron está sob hipnose, mas que, em compensação, vai fazer com que ele próprio sucumba à doença de que Nefron se livra. É um “rosebud” cómico. Para além disso, “smörgasbord” significa “aperitivos”, e não se pode deixar de ver aí uma alegação *pro domo* de Lewis, a resposta antecipada à acusação de, mais uma vez, ter feito um filme desconexo. No burlesco, só há aperitivos: na narrativa das resistências²⁸, nunca há o suficiente para fazer um prato.

Psicanalisámos a tal ponto Jerry Lewis que este exercício já não faz muito sentido. É evidente que os psis fazem parte do seu mundo. Mas, ao contrário de Woody Allen, Lewis não dá da cena psicanalítica (cura, divã, etc.) uma imagem apesar de tudo respeitosa. Para ele, os psis são uma fantochada. É na sua maneira de conduzir o filme como uma associação livre, na sua arte de fazer surgir os objectos como palavras, resumindo, no seu *estilo*, que Jerry Lewis leva mais em conta o inconsciente. Inconscientemente, é claro.

Daqui resultam gags magníficos, inspirados, imprevisíveis. Admirável a cena onde Nefron tenta jantar num restaurante

27 *Tu és louco, Jerry!* Em Portugal, o título do filme foi traduzido por *A Ordem Desordenada* (N. da T.).

28 Jogo com a expressão “*Pièce* (ou *plat*) *de résistance*”, que designa o prato mais substancial de uma refeição e, por extensão, o elemento que mais se destaca numa obra (N. da T.).

e acaba por desistir porque a empregada lhe enumera (com a voz de uma Barbara Nichols moderna!) todos os pratos possíveis. Pouco faltaria para roçarmos a angústia do neurótico obsessivo. Quando, em vez de *uma* decisão a tomar, lhe apresentam a lista interminável de *todas* as possíveis decisões. Quando a vida se torna uma sequência de caixinhas a assinalar, até se ficar avariado da caixa. É aí que o filme nos deixa mais siderados, que Lewis continua a ser um cineasta moderno. Porque um corpo que tropeça no cenário é engraçado; um corpo que cai nas malhas codificadas da linguagem é bom; mas um corpo que se faz todo ele código quando a linguagem se tornou máquina de guerra é uma loucura.

A beleza do filme é arrancada à desgraça. *Smörgasbord* é tragicamente engraçado.

EXÍLIO EM NOSTALGHIA (ANDREI TARKOVSKI, NOSTALGHIA)

A nostalgia não é só o tema do filme de Tarkovski, é a sua matéria. Saudade, mas também dor espiritual, dor de alma, dor pelo que deveria ter sido o mundo... no tempo em que o cinema não existia.

Contrariamente a certos rumores, a nostalgia é *mais* do que aquilo que foi. Muito particularmente, no cinema. Nostalgia do cinema de antigamente (e se os filmes antigos fossem melhores?). Nostalgia do cinema de autor (cada vez mais uma questão de exilados). Nostalgia do cinema russo, por exemplo, do que foi e do que podia ter sido. “Aquilo que perdemos é indizível”, dizia Nietzsche. Como poderíamos nós sentir nostalgia pelo que não pôde dizer-se? Mas como não senti-la ao ver um filme assinado por Tarkovski? É dos poucos a ter feito tão poucos filmes (seis em vinte anos), dos poucos a lembrarmos que o cinema poderia ter sido uma arte universal (ou, falando em termos mais políticos, que uma experiência tão universal como a soviética poderia ter precisado do cinema para se expressar). Eis a razão por que, gostemos ou não de Tarkovski, da sua falta de sentido de humor, da sua devoção

militante e do seu destino de artista exemplar, os seus filmes são demasiado raros para não serem – sim, atrevo-me a dizê-lo – incontornáveis.

Nostalghia, o último até à data, por pouco não se tornou, ele próprio, nostálgico. Apresentado em Cannes em 1983, vagamente premiado (ao mesmo tempo que Bresson), depois apanhado no naufrágio da Gaumont-Itália, subsistia na nossa memória, mas no estado de traços mnemésicos. Hoje, que estreia (finalmente!) nalgumas salas parisienses, vemos bem como era premonitório. Porque – é essa a beleza do cinema e, porque não dizê-lo, a sua verdade – aquilo que acontece *a* um filme assemelha-se muitas vezes àquilo que acontece *num* filme. *Nostalghia* sabia muito sobre a Gaumont e sobre Tarkovski, sobre a sua produtora e o seu autor.

A Gaumont-Itália afundou-se? Mas precisamente, fiel à sua poética do charco e da ferrugem, Tarkovski tinha filmado uma Itália imemorial, sumptuosamente bolorenta, soberbamente húmida, e mesmo fluída. Será que Tarkovski se tornou *persona* a tal ponto *non grata* na URSS que teve de se instalar no Ocidente (deixa para trás um filho e a sogra, faz campanha para que os autorizem a juntar-se a ele)? Mas precisamente, fiel às suas personagens de grandes bloqueados pouco loquazes e de macerados em queda livre, conta em *Nostalghia* a história de um alter ego (também Andrei, mas Gortchakov) que fica no estrangeiro e aí morre, com uma vela acesa na mão (seria a sua alma?), numa piscina de termas antigas. A nostalgia não é apenas voltar-se para o passado, é sentir o presente como já passado e o futuro como transcorrido. Daí à melancolia é um passo, um só. De *Stalker* a *Nostalghia*, Tarkovski talvez o tenha dado.

Acção? Não, não há acção. Actos, sim, mas poucas acções. Tarkovski é um autor e, nunca é demais dizê-lo, o que define um autor é que ele filma *actos*, deixando as “acções” para o cinema industrial vulgar. Personagens? Não, não há personagens, há figuras (quase emblemas) e são em número de três. É pouco? Para Tarkovski já é muito, e aliás tem lógica: um exilado não lida com as grandes massas, não filma senão o que o toca de perto, prefere a figura aos figurantes. O que é que fazem Andrei, Eugenia e Domenico? Primeiro encontram-se, depois tocam-se de raspão, por fim separam-se. Andrei encontrou Eugenia, depois Domenico, depois a sua própria morte. Andrei veio da sua URSS natal para Itália. Intelectual secretamente cáustico, exteriormente esgotado, abatido pela saudade. Segue – um pretexto? – a pista de um músico russo do século XIX que viveu em Itália, onde foi feliz, voltou à pátria e suicidou-se: faz turismo espiritual. Andrei desaponta Eugenia duas vezes. Uma vez não fazendo amor com ela (e no entanto ela oferece-se, é bela, italiana, moderna com um look de madona hippie). Outra vez não lhe dizendo nada sobre o que ele, intelectual soviético, pensa do que encontrou no Ocidente. Quem é Eugenia? A guia-intérprete, paga por uma qualquer associação Itália-URSS, tão entusiasmada quanto incomodada por este homem de poucas palavras, tímido e autoritário, perdido nos seus pensamentos. Vai-se aliás embora depois de uma cena de histeria e de uma bofetada. Juntos, na aldeia onde se encontram as termas romanas (e muito fellinianas), encontram Domenico, que todos tomam por um louco inofensivo. Domenico tem uma história: há uns anos, os carabinieri foram a sua casa, onde, durante sete anos, mantivera a família em cativeiro. Desde então vive,

com o cão, doces delírios e terríveis projectos, na sua casa esventrada, ruína exposta aos elementos.

O que é que se passa entre as figuras? Nada. O que é que passa? Coisas. Uma vela, por exemplo, de mão em mão. Domenico acolhe Andrei (que fala italiano com um belo sotaque eslavo), oferece-lhe pão e vinho e pede-lhe para fazer uma coisa: atravessar uma vez a piscina das termas com uma vela acesa na mão. Depois voltamos a encontrar Domenico em Roma onde, num décor monumental, perante um público prostrado de loucos, profere um discurso desesperado (sobre o estado espiritual da humanidade) antes de se regar com gasolina e acabar como tocha humana. Os carabinieri, desta vez, chegarão demasiado tarde. Ao mesmo tempo, Andrei atravessa as termas, de vela na mão. Fá-lo como se a sua vida dependesse disso e ganha assim, sem dúvida, um sentido para essa vida (que perde: o enfarte está à espreita). Sobra Eugenia. Ela sai do filme mas, também ela, entrou nele por um acto, um acto que não pôde realizar, apesar de irrisório. Ao visitar uma igreja, falou com um padre que a aconselhou a ajoelhar-se, como as outras mulheres. Em vão tentou fazê-lo: quase caiu sobre as lajes. Eugenia é uma mulher livre, portanto orgulhosa. Escusado será dizer que é, no mundo tarkovskiano, uma anomalia.

Estes actos (imolar-se pelo fogo, proteger a chama de uma vela, dobrar o corpo) são actos de humildade. Nos três casos é o “eu odioso” que é rebaixado, são os “egos” que são sacrificados. O projecto tarkovskiano é espiritualista a cem por cento. Mas o que é impressionante (porque, como já se percebeu, *Nostalghia* impressiona muito) é que Tarkovski cineasta possui os meios formais do seu discurso. E quando um homem consagrado ao ideal ascético necessita de uma

arte tão concreta quanto o cinema, o resultado nunca é desprovido de valor.

Porque a nostalgia não é só o tema do filme, é a matéria de que se tece. A arte de Tarkovski, obsessiva, é a do resvalar, mas de um *resvalar lento*. Há as figuras que vão ao encontro de actos (mesmo que ínfimos) a realizar, e há as imagens que não são senão pontos de equilíbrio infinitamente provisórios entre o mundo e os seus submundos. A metáfora tarkovskiana por excelência é a da gota de água e do copo que transborda. Na casa aberta de Domenico há a imagem (e o barulho) das garrafas que recolhem a água da chuva. A imagem é essa coisa que esvaziamos para a enchermos de outra coisa, de “alhures”, de nostalgia. Uma imagem da Itália tem de ser capaz de “fazer sentir” a Rússia, uma cena no presente tem de ser capaz de se afundar no passado como no sono (magnífico zoom lento sobre Andrei, que dorme todo vestido na sua cama de ferro), um detalhe “visto de passagem” tem de correr o risco de se tornar um símbolo aos nossos olhos. Como filmar em câmara lenta a invasão do mundo pelos seus submundos? Como é que o “hic et nunc” da filmagem se pode apagar a si próprio e qualquer imagem derivar para um alhures? Quem se interesse vivamente por estas questões encontrará em *Nostalgia* mil respostas estimulantes. Os outros dirão que o filme é “belo mas...” e falarão de símbolos (para se queixarem, o que não é sério).

O filme é conseguido? O filme é “bom”? Difícil de dizer. Quando um filme é único, é *antes de mais* único. Talvez *Nostalgia* seja uma versão chique, narcísica e não muito simpática de *Stalker*. Talvez o exílio forçado de Tarkovski o leve a uma autarcia misantrópica, o que seria corroborado pelo

facto de o cineasta ter acabado de rodar um *Hamlet*²⁹ em Estocolmo para o Instituto Sueco de Cinema. O que é certo é que Tarkovski é um cineasta maior quando consegue filmar em tempo real, gota a gota, a irrealidade do tempo. Inversamente, é bastante mais convencional quando acha que é boa ideia fazer o passado do herói voltar sob a forma de cenas-inserts a preto e branco. Em *Stalker* não havia tais facilidades, mas em *Stalker* havia uma história, qualquer coisa em jogo, e até suspense (lembrem-se do “quarto dos desejos”). *Stalker* é um filme menos nobre mas mais forte.

Se o cinema de Tarkovski fosse um país, teríamos de dizer à laia de conclusão que atravessa uma grave crise demográfica. Há em *Nostalghia* uma espécie de ideia do que o mundo deve ter sido. Antes, muito antes. Quando era pouco povoado, quando os seres eram raros e cada encontro uma aventura. Um mundo onde a câmara demoraria muito tempo até encontrar o que filmar ou até que uma voz se fizesse ouvir. Com a paisagem como uma roupa sempre demasiado grande e a imagem vasta como uma igreja vazia. Só em *Lancelot du Lac* de Bresson é que pudemos ter a mesma sensação. Como se o cinema nos deixasse entrever uma época em que o cinema não existia. Talvez seja esta a verdadeira nostalgia e a verdadeira cruz de Tarkovski: usar o cinema para falar da beleza do mundo ainda infilmável. Neste sentido, *Nostalghia* é o melhor filme medieval do ano.

29 Ao contrário do que diz Daney, Tarkovski não chega a concretizar o projecto deste *Hamlet* para cinema – é-lhe diagnosticado cancro em 1985 e morre em 1986, sem iniciar as filmagens (*N. da T.*).

PARADJANOV DE VOLTA ÀS AMEIAS
(SERGEI PARADJANOV, *LEGENDA
SURAMIS TSIKHEZE* [A LENDA
DA FORTALEZA DE SURAM])

Porque é que este filme é tão assombroso? Porque o cineasta georgiano conta uma lenda e reinventa o cinema a partir de uma hipótese simples: na vida tal como no ecrã, só existe o que pode fazer frente...

Sem Zorab, um belo jovem, a fortaleza de Suram nunca se teria aguentado em pé. Sem a fortaleza de Suram, a Geórgia – ou a ideia da Geórgia – nunca teria sobrevivido às invasões. Sem a Geórgia onde nasceu (em Tbilisi, em 1924), o arménio Sarkis Paradjanian, depois de cinco anos nos campos de trabalho, entre outras razões por “homossexualidade”, não teria por sua vez tido vontade de filmar a lenda de Zorab. E sem Paradjanian, mais conhecido por Paradjanov, faltá-nos-ia qualquer coisa de essencial. Se o cinema fosse a fortaleza de Suram, seria imperfeita e depressa se desmoronaria se dois ou três tijolos das muralhas não tivessem a assinatura de Paradjanov. Face a *Legenda Suramis tsikheze* só podemos reiterar, pensativos e petrificados, o grito que demos perante *Tini zabutykh predkiv* [Os cavalos de fogo] (1965) e *Sayat Nova*

[A cor da romã] (filmado em 1969, amputado, remontado, proibido, estreado em França apenas em 1982). Grito perante um continente vislumbrado, perante o que o cinema poderia ter sido, perante o que poderia ser. Pensemos bem: os filmes que não só vêm dum outro lugar como *querem* outra coisa serão cada vez mais raros.

Continuamos a saber muito pouco sobre Paradjanov. Porque é que, libertado em 1978, continua impossibilitado de filmar? Porque é que, oficialmente convidado para vir a França (em 1980), não vem, e depois parece renunciar à viagem? Como, com que sinal verde, filma ele *Legenda* em vinte e nove dias, sem actores profissionais, nos estúdios de Tbilisi? Quem é Todo Abachitze, actor (formidável) e co-realizador do filme? Irá Paradjanov filmar finalmente *Demónio* a partir de Lérmon-tov, projecto em que anda a pensar há pelo menos quinze anos? Esperemos que as recentes mudanças ocorridas na chefia da cinematografia soviética tragam algumas respostas.

UMA TEORIA DO FETICHE

Legenda, contada mais do que uma vez (por Tchonghadze), levada ao ecrã desde 1922, diz que, de todas as fortalezas que “guardam” a Geórgia medieval, há uma do género patinho feio: a de Suram. Sempre-já-inacabada, desmorona-se regularmente. Ao mesmo tempo falha (no sistema de defesa), ferida (na ordem do simbólico) e remorso (de quem é a culpa?). É simples, a fortaleza de Suram não faz frente ao inimigo, o que, no universo de Paradjanov, tem todo o ar de catástrofe. Zorab é apenas o nome do rapaz que, pelo seu sacrifício, colmata a falha, põe um penso na ferida, põe fim ao remorso e à história. Enviado pelo rei para questionar Varto, a adivinha, levou à letra as suas palavras e, uma noite, emparedou-se vivo

nas muralhas. Mas o que Zorab ignora é que Varto podia ter sido sua mãe. Tê-lo-ia sido se G., o pai, uma espécie de saltimbanco errante, não tivesse, vinte anos mais cedo, deixado o país, mudado de vida, de religião e de mulher. É a vida de G. que o filme de Paradjanov relata, em dezassete capítulos. Por ordem alfabética: elípticos, enigmáticos, erráticos e extáticos.

Por que razão ficamos nós, literalmente, petrificados? Porque Paradjanov narra a sua lenda e reinventa o cinema a partir de uma hipótese simples, a da *frontalidade*. Só existe o que, em todos os sentidos do termo, pode fazer frente. Uma fortaleza, uma fachada, um fetiche fazem frente. Um espectáculo e o seu espectador fazem frente um ao outro. Uma imagem, como uma fortaleza, dissuade o olhar de ir “mais longe”. Este universo, em que nada se faz de viés ou de costas, parece o dos hologramas, onde a imagem só aparece, na sua profundidade irreal, de um único ponto de vista. Aquilo que alucinamos é a beleza da “própria coisa”, conservada em vácuo durante séculos, detendo e aferrolhando o olhar, fixando a distância, proibindo o zoom profanador. Nada a ver com o folclore ilustrado do filme soviético comum, incluindo o das repúblicas caucasianas. Com Paradjanov é toda uma teoria do fetiche que é preciso retomar do zero.

O MOVIMENTO “DA IMAGEM”

André Téchiné diz que um filme é o oposto da BD. Tem toda a razão. A BD é a fatalidade do movimento numa imagem vectorizada, que se lê da esquerda para a direita. Paradjanov é verdadeiramente outra uma coisa. O movimento *na imagem* não lhe interessa muito. Ou melhor, trata-se de movimentos engraçados e desajeitados, como semáforos pelos quais as “personagens” parecem verificar que estão *num* campo

de visão, e não necessariamente no nosso. O que apaixona Paradjanov é, em contrapartida, o movimento *da imagem*. Porque a partir do momento em que o espectador não tem o direito de ir até ela, é ela que o vai engolir depois de o ter petrificado. Neste mundo tão inteiramente exposto à visibilidade como um campo de ténis, tudo o que se faz frente está condenado a “mudar de lado”. Eis a razão por que a imagem de Paradjanov não se oferece apenas ao nosso apreço pelas coisas belas, mas joga, como o trailer incessante, com a nossa próxima identidade. Consideremos o exemplo mais impressionante: quando Zorab, de noite, começa a emparear-se, toda a gente dorme e não há ninguém que o possa ver (tirando o velho tocador de gaita de foles que o ajuda, mas no interior da mesma imagem). Seremos nós os únicos beneficiários desta cena? É nesse momento que um plano, soberbo, de cavalos na noite nos lembra que somos, também, aqueles cavalos. Estaremos preparados para repensar a passagem de uma imagem a outra segundo esta lógica pagã das metamorfoses? Espero bem que sim.

ROHMER, O LADO DAS CURTAS³⁰
(ÉRIC ROHMER, 4 AVENTURES
DE REINETTE E MIRABELLE)

Para narrar as pequenas histórias de Reinette e Mirabelle, Rohmer cortou o seu filme em quatro (curtas-metragens). Sobre as duas raparigas não saberemos mais do que o que elas dizem sobre si próprias. Ficaremos à espera que as suas acções desmintam as suas palavras, e vice-versa.

Desde o começo dos tempos, o cinema de Rohmer esgueira-se entre acaso e necessidade, livre-arbítrio e predestinação, escolhas livres e sentidos obrigatórios. Trip de teólogo, já conhecida. De há uns anos para cá, a armadilha rohmeriana fecha-se também sobre nós. Este homem, que dá a sensação de só filmar para constatar a perturbação que suscita nas suas jovens actrizes, faz filmes aparentemente tão simples que quem acaba por ficar perturbado é o espectador. Porque tanto podemos considerar os seus filmes como monstros de calculismo retorcido ou como coisinhas irritantes, disparatadas ou

³⁰ No original, "Rohmer côté court": jogo com "côté court", o "lado do pátio" que em francês se refere à direita do palco (N. da T.).

deliciosas. É assim que 4 aventuras de Reinette et Mirabelle é, ao mesmo tempo, um novo capítulo da obra rohmeriana e quatro modestos e anónimos episódios destinados a uma televisão ideal. Podemos encontrar Reinette e Mirabelle da mesma maneira que, por um acaso de zapping, deparamos com uma telenovela imprevista, ou podemos arrumá-las solenemente no já volumoso dossier das heroínas rohmerianas. Haverá maior vitória para um autor de ideias aristocráticas do que a de ser duplamente credível: no cinema e na televisão, no topo (cinéfilo) e na base (telefágica)?

Reinette e Mirabelle conhecem-se no campo. A cidadina, de bicicleta, tem um furo. Mas a rural, a pé, sabe tudo sobre remendos. A primeira é Mirabelle (Jessica Forde) e a segunda, Reinette (Joëlle Miquel). As duas raparigas com nome de frutos³¹ são verdes, ácidas, respondonas e, como muitas vezes em Rohmer, uma tem um ar solto e moderno, e a outra ainda é desajeitada e malpronta. Como estamos num mundo em que só se encontram aqueles com quem se vai fazer uma boa parte do caminho (nada mais estranho a Rohmer que um “figurante”), um mundo onde o que conta é sempre o futuro imediato (nada mais herético para Rohmer que um flashback), um mundo onde nunca se sabe de onde vêm as personagens (nada mais anti-rohmeriano do que “preparar a cena”), é óbvio que Reinette e Mirabelle vão fazer parilha. E como, para as conhecer, só dispomos do que elas dizem sobre si próprias, nada mais interessante do que ver-lhes as acções desmentirem as palavras e vice-versa. Esse vai ser o único suspense, e será moral ou não será. Lembradas as regras do jogo, avante com as quatro novas aventuras...

31 “*Mirabelle*” é uma variedade de ameixa e “*reinette*” de maçã” (N. da T.).

Retirariamos todo o encanto ao filme se contássemos em detalhe como Reinette – irmã mais nova da Delphine de *Rayon vert* – persegue “a hora azul”³², à beira das lágrimas, murnauniana, em camisa de noite. Ou como, em Paris (para onde veio com Mirabelle) é aterrorizada por um empregado de café temperamental. Ou como, ainda em Paris, Mirabelle salva uma cleptomaníaca (Yasmine Haury, grandiosa), roubando-lhe o que ela roubou num supermercado, enquanto Reinette, que prega o bem, se deixa vigarizar na estação de Montparnasse (por Marie Rivière, de *tailleur cinzento*). Ou, por último, como Mirabelle ajuda Reinette (que pinta) a vender uma das suas telas a um galerista tagarela (Fabrice Luchini) sem ela ter de abrir a boca. Não é possível resumir o encanto desta história.

Não acontece nada, ou muito pouco, às personagens. Mas acontece qualquer coisa às suas palavras – que elas nunca poupam – e, quando são “passadas à prática”, o resultado é sempre irónico, ou até desastroso. Quaisquer que sejam as nossas convicções, parece dizer Rohmer, e por vezes a nossa eloquência em expressá-las, elas nunca *fazem moossa* na realidade. Não há coincidências entre as palavras e as coisas, entre a hora azul e a expressão “hora azul”. Há palavras, retóricas, tagarelices de adolescentes, alguns “eu cá” insuportáveis, confissões comoventes. E há coisas, corpos obtusos, fechados aos seus desejos. E há cineastas como Rohmer para organizar e gozar a sua dupla deriva. Porque o prazer é outro: como manter Reinette e Mirabelle, e apenas elas, o máximo de tempo possível frente à câmara sem aborrecer o espectador? Como

32 A “hora azul” é o nome dado ao período entre o dia e a noite em que quase todo o céu fica de um azul mais escuro que o diurno (*N. da. T.*).

esvaziar o mundo de tudo o que não seja elas senão fazendo-as representar todos os papéis possíveis em “moralidades”?

Porque assim como as personagens são levadas a contradizer-se, também o espectador tem de admitir que ele próprio pode mudar de opinião sobre as personagens. Os *habitués* sabem-no: se Mirabelle começa por lhes parecer falsa, exasperante e snob, isto quer necessariamente dizer que, mais para o fim, haverá um momento em que vão gostar mais de Mirabelle. E se Reinette, no começo, os seduziu com o seu discurso “natural”, não ficarão espantados se, a dado momento, ela os deprimir com o seu moralismo de velhota. Em tempos, Rohmer contentava-se com uma ou duas reviravoltas por filme. Hoje, vemos que cede ao prazer, quase à facilidade, de as multiplicar, saltando temerariamente de faceta em faceta, de mal-entendido em contradito, de “julguem” em “não julguem”.

Daí, talvez, a limitação destas *4 aventures*, de que apenas duas (a primeira e a terceira) são aventuras, sendo as outras antes sketches. Ao optar por fazer quatro pequenos filmes num só, Rohmer acaba, apesar de tudo, por tropeçar na chaga essencial das curtas-metragens, refiro-me ao *desfecho*. Ora nada é menos ambíguo e menos aventuroso do que um desfecho. Na segunda história, por exemplo (*Le Garçon de café*), os dispositivos mais refinados de Rohmer quase descambam na banalidade da palavra de autor e do número de actor (Philippe Laudenbach, aliás excelente). Também a quarta história (*La Vente du tableau*) tem qualquer coisa de ferroviário. Inversamente, *L'Heure bleue* remete para a veia romântica alemã de Rohmer (Kleist, Murnau) e *Le Mendiant, la Cleptomane et l'Arnaqueur* é um magnífico bailado de discursos encurralados e de acções reflexas cujos heróis seriam os conceitos, e os corpos o catecismo erotizado de uma moralidade oferecida

em espectáculo edificante a um teólogo perverso pelo seu rebanho.

Falei – foi mais forte que eu – do filme do ponto de vista de Rohmer. Em certo sentido, não o devia ter feito. Talvez o essencial esteja antes noutra lugar: na maneira como, em Rohmer, o refinamento encontra a trivialidade. O cinema é hoje uma cultura erudita, e a televisão permaneceu uma arte ingénua. Só Rohmer prova que uma não deveria excluir a outra. Que Reinette e Mirabelle pertencem também ao mundo das histórias básicas, edificantes ou pornográficas (aliás, é a mesma coisa), cujo meio natural é a televisão.

P.S. – *4 aventures de Reinette e Mirabelle* tem, como é frequente em Rohmer, uma história de distribuição particular. *Le Rayon vert* teve a sua ante-estreia no Canal+. *4 aventures* será a sessão de abertura do 9.º Festival de Curtas-Metragens de Clermont-Ferrand (de 2 a 7 de Fevereiro de 1987).

REVISÕES

O OLHO ESTAVA NA TUMBA
E OBSERVAVA FRANJU
(GEORGES FRANJU, *LES YEUX
SANS VISAGE*)

Se tivesse existido, o grande cinema francês fantástico, noturno, teria sido parecido com o filme de Franju. Uma maravilha.

Durante muito tempo, um ruído foi pior do que muitas imagens. Um barulho em *Les Yeux sans visage*. Numa cena noturna, no cemitério. Um homem apressado ataca a golpes de picareta a laje do jazigo familiar. A sua angustiada cúmplice traz um impermeável preto e, numa tumba vizinha, pousaram um corpo inerte, uma espécie de múmia. Lançado no jazigo por fim aberto, o corpo despedaça-se com um ruído seco. Eis a razão por que, até há uma data muito recente, eu não tinha revisto *Les Yeux sans visage*. Por causa desse ruído. Mas sempre defendi que o filme era soberbo. Voltei a vê-lo: é mesmo.

O homem apressado (um matulão) chama-se Genessier. Cirurgião célebre, arquétipo do manda-chuva, doido varrido cuja filha ficou desfigurada num acidente de carro (era ele a conduzir, estava bêbado) e especialista em heteroenxertos. Como devolver um rosto à sua filha enclausurada, marcada,

declarada morta, guardada por uma centena de cães (Édith Scob, mais do que amedrontada)? É fácil. Raptam-se raparigas, que são operadas durante a noite num laboratório secreto, atrás da garagem, esperando que um dia o enxerto pegue. No entanto, há cadáveres sem rosto para fazer desaparecer, múmias.

Hoje já quase não se fala de “beleza plástica”. Só de “cirurgia plástica” (nesse caso Franju é um pioneiro). Mas se a expressão voltasse ao serviço, não devia ser só por causa de Lumière, Feuillade ou Lang, mas também por causa de um dos seus últimos grandes herdeiros: Franju. Pois não vejo como é possível esquecer o impermeável preto da cúmplice-assistente-amante (?) do professor, ainda mais reluzente que o olhar de Alida Valli, que faz o papel. E também nunca tinha pensado que um Citroën 2 CV pudesse ter uma tal presença no ecrã (vejam a primeira cena, maravilha de planificação). Nem que se pudesse estacionar um DS com uma elegância tão dissimulada. Nem que uma árvore pudesse parecer sofrer a tal ponto. Nem, é claro, que uma máscara de pele, “entre pinças” como se diria “entre aspas”, pudesse deixar contrafeita o rosto da futura múmia (a desafortunada Juliette Maynel). “Artista plástico” não quer aqui dizer que Franju saiba compor imagens, mas que filma objectos inexplicavelmente belos.

Para que um 2 CV seja belo, não basta que seja “bem filmado”, é preciso que se torne “alguém”. Franju não se interessa exageradamente pelas suas personagens (bem desenhadas, mas em traços gerais), tal como nunca procura armar-se em esperto com o espectador. Os joguinhos não lhe interessam. Prefere dar aos objectos a oportunidade de se tornarem *ao mesmo tempo* personagens e espectadores. Personagens porque têm um papel a desempenhar (o 2 CV faz-se à estrada) e

espectadores porque são testemunhas de horrores indizíveis (há muitas vezes um cadáver no banco de trás do dois cavalos trágico). É essa a arte poética de Franju.

E vai longe. A cena mais terrível do filme não é a da operação (tanto mais que, desde então, já correram decilitros de hemoglobina debaixo das pontes do cinema), mas a seguinte. Quando vemos – por fim – o belo rosto da verdadeira Édith Scob, e ao mesmo tempo é suposto acreditarmos que se trata da pele de outra, nesse momento compreendemos porque é que no cinema toda a verdadeira beleza é ambígua. Intimidados a escolher entre o “como assim” do realismo e o “como se” da ficção, deixaremos sempre aos objectos o encargo de decidir por nós. Em Franju, desde *Le Sang des bêtes*, não há beleza que não tenha começado por ver o horror de frente. Daí o seu clamor surdo. Daí a sua calma irónica.

Porque se é verdade (como não se cansam de nos dizer) que qualquer filme não vale um chavo se não inventar o seu próprio tempo, *Les Yeux sans visage* avança com uma calma a que já não estamos habituados. Como se, de um cadáver ao seguinte, a acção se limitasse a acelerar *um pouco*, quase nada. Como se, para nós como para as personagens, de nada servisse inquietarmo-nos, visto que o 2 CV, o impermeável, o canil dos cães-cobaias, os bisturis ordenados estavam prontos, com uma calma desesperante, a retomar o serviço entre dois enxertos falhados. Se há uma emoção neste filme, vem da mistura implacável entre falta de jeito e rotina. Genessier talvez seja um monstro, mas não foi feito para arrombar uma tumba durante a noite, tal como Valli não foi feita para aliciar raparigas nos cafés do Quartier Latin. Estes sonâmbulos continuam – o realismo assim obriga – a fazer valer a sua dimensão humana.

P.S. – Afinal, o ruído dos ossos da múmia desfigurada a quebrarem-se não é tão medonho quanto isso. Tive menos medo. De repente, redescobri a cena e encontrei um plano de que já nem sequer me lembrava, um plano assombroso, a procurar não no fundo do jazigo mas no céu nocturno, onde Franju – sem razão aparente – faz passar um avião. Maquete tutelar, objecto-testemunha, poesia pura.

MIZOGUCHI, A DISTÂNCIA CERTA
(KENJI MIZOGUCHI, *AKASEN CHITAI*
[RUA DA VERGONHA])

Akassen chitai é o último filme de Mizoguchi. No fim deste ciclo do "Ciné-club", a ideia de um Mizoguchi humanista e cósmico fica afastada. Toma forma o cineasta sádico dos filmes de mulheres, da velocidade, do ângulo que mata, da máquina humana gasta.

Antes de dizer porque é que se deve ir hoje à noite ver o último filme de Mizoguchi e do ciclo Mizoguchi (*Akassen chitai*, 1955), gostaria de evocar uma recordação pessoal. Há uma semana, dia após dia e noite após noite, tinha-me habituado à ideia de que *mais uma vez* um turbilhão de emoções me deixaria sem fôlego frente ao meu aquário televisivo. O peixe graúdo ("cada um tem a sua vez, não vale a pena amuar" diz um provérbio zen citado por Vuillemin) dava pelo nome de *Sanshō dayū* [O Intendente Sansho] (1954). Um melodrama como já não se fazem, mas como se sabiam fazer, que começa no século XI, num matagal, e que acaba numa praia, no Japão. Visto e revisto.

Ao seguir o olhar da câmara (do grande Miyagawa Kazuo) que, por sua vez, seguia os membros, particularmente mal-

tratados pelo destino, de uma família nobre no Japão pré-feudal, reparei que os meus olhos se mantinham enxutos, e que a própria câmara tinha muitas vezes vontade de largar as personagens. Todos os pretextos eram bons: um flashback, um movimento de grua, um escorço, uma lufada de música (graças ao grande Hayasaka Fumio).

Não fiquei surpreendido, pois tinha sido precisamente isso que me impressionara (não fui o único) à saída do filme. Esta arte de modelar a distância entre o olhar e os corpos, de fazer desse olhar um corpo e desse corpo fantasmas, esta arte de ganhar, como se diz, *uma certa* distância, de reinscrever o detalhe comovente na velatura do conjunto, de filmar apenas para verificar que o irremediável aconteceu, que todo o voto é piedoso, que a derrota é a única realidade e a compaixão o derradeiro sentimento possível.

Sexta-feira passada, tive a coragem de confessar (em voz baixa) que as personagens de *Sanshō dayū* nunca me tinham tocado (salvo duas: Anju e Taro), que o irritante Tanaka Kinuyo raramente fez tantas caretas, que a personagem de Zushio-Mutsu-Waka é bastante sem graça, e que a de Sansho não passa de um fantoche esquemático. Mais, não teria eu sempre ficado radiante com as desgraças que lhes aconteciam?

Pior: Mizoguchi, cineasta *sádico*, não estaria também ele radiante por mandar estas personagens para a linha de fogo como se nunca se cansasse do espectáculo dos seus trejeitos de eternos sofreadores? Decidido a ser honesto e, se necessário, iconoclasta (já não é preciso batalhar pelo reconhecimento de Mizoguchi, é um dos grandes, toda a gente sabe – é por Naruse, Kinoshita, Gosho e Yamanaka que seria preciso mexer-mos), persuadido de que os verdadeiros acontecimentos cinéfilos tiveram lugar na televisão, e depois de ter

telefonado a Marguerite Duras que, com voz sumida, admitiu ter achado o filme “um bocadinho longo” (antes de falar do *único* acontecimento cinematográfico recente que foi a enésima passagem de *The Night of the Hunter*), atrevi-me a colocar a questão: e se Mizoguchi estivesse a afastar-se de nós? E se alguns planos de um Ozu recentemente entrevistado em zapping me tivessem parecido subitamente mais próximos, mais vibrantes?

O que se afasta é, sem dúvida, a ideia excessivamente ecuménica de um Mizoguchi humanista, cósmico, amplo. Descobrimos os filmes dele às arrecuas: *Akasen chitai*, o seu último filme, foi o primeiro a ser distribuído em França. Admirámos, com razão, os seus filmes de época “tardios”, aqueles onde, em nome de um humanismo muito sublimado, Mizoguchi procura distanciar-se dos grandes frescos minuciosamente caligrafados, com reais problemas de fôlego e de narração (é neste sentido que se devem reler as observações do seu argumentista Yoda, publicadas pelos *Cahiers*).

Há um risco de academismo nestes filmes, sobretudo nos de época. É certo que neles encontramos os mais belos movimentos de câmara da história do cinema (a par dos de Murnau), mas é porque a câmara está farta de andar colada a personagens a que só se cola uma má sorte *a priori* ou um heroísmo de fachada. Em Mizoguchi, não há personagens contraditórias: os bons são demasiado bons, os maus são mesmo horrorosos. Em *Sanshō dayū* só há uma personagem cativante, é o filho de Sanshō, Taro, que se torna monge.

O que se torna mais claro, em contrapartida, é o verdadeiro Mizoguchi. O dos filmes modernos, dos filmes de mulheres, os filmes do pós-guerra imediato. (*Musashino fujin* [A Senhora de Musashino], *Yoru no onnatachi* [Mulheres da noite], *Uwasa*

no onna [A mulher de quem se fala]). Aquele que ainda não ganhou nem distância nem altura, o obcecado sexual que só pode inventar (gozar) no coração das armadilhas mais cruéis, quando as mulheres filmadas e a câmara que filma jogam à lebre e à tartaruga, coladas ao chão, aos tabiques de papel, aos tatamis sujos de sangue e de esperma. Encontrar o ângulo que mata, o recanto que salva, o detalhe que redime, a velocidade que evita os golpes, o sobressalto que tem elegância, o cansaço da máquina humana, foi essa a *paixão* de Mizoguchi. Singular, como qualquer paixão.

É tudo isto que começa pela última vez com uma calma terrífica em *Akasen chitai*. Hoje à noite.

A PRIMEIRA VEZ (ROBERTO ROSSELLINI, *FRANCESCO, GIULLARE DI DIO*)

É por empatia que comunicamos com os grandes filmes. E quando esses filmes falam da comunicação, testam em nós uma capacidade ou não de comunicar. Entre todos, o mais obcecado pela comunicação: Rossellini. Religiosa ou laica, pouco importa. O projecto tele-didáctico do Rossellini tardio visa “religar” os homens, ainda que hertzianamente. Mas isso não quer dizer que os filmes da sua maturidade (como este *Francesco, giullare di Dio*), que são até os mais religiosos, cedam ao inefável ou ao oceânico. Não é o “como falar a Deus” que interessa ao Rossellini de *Francesco, giullare di Dio*, mas antes: como ser exemplar aos olhos do primeiríssimo “público” de que um santo dispõe: os seus discípulos. E esse “como” é também uma questão de técnica.

Não sei se somos os discípulos de Rossellini, nós que lhe consagramos hoje mais um volume. Mas sabemos que não gostaríamos nada de guardar só para nós aquilo que sabemos da sua “obra”. É por essa razão que de todos os grandes cineastas do passado, como um dia me fez notar Adriano Aprà, Rossellini é aquele – o único? – que *nunca* será académico. Porque

demasiado pessoal. É por isso que não me levarão a mal se eu falar – bem modestamente – na primeira pessoa durante um ou dois parágrafos.

Então, uma noite, *Francesco, giullare di Dio* (que eu só tinha visto uma vez) passou na televisão. Eu estava na companhia de um jovem, aprendiz de cineasta de profissão, e ele aceitou de bom grado não fazer zapping, portar-se bem e ficar a ver o filme. Consegui até a garantia de que, mesmo que esta história a preto e branco de monges medievais o deixasse indiferente, não protestaria.

O filme então começou e, passados alguns cartões, apareceu o primeiro plano. É um plano bastante inesquecível. A câmara está no meio de uma estrada que desagua na nossa direcção como um rio lamacento de humidade branca. Chove a cântaros e não distinguimos imediatamente, vindo do fundo da imagem, à esquerda, um rebanho de coisas cinzentas: os monges. Demoram algum tempo a chegar à frente da câmara, que parece estar ali só à espera deles, para depois se pôr em movimento e fazer com eles parte do caminho. Terrivelmente ensopados, os monges enregelados avançam aos tropeções na lama e saltitam às cegas uns atrás dos outros. Foi nessa altura que tive a sensação muito forte de que teria bastado um dos monges cair *para dar uma impressão de verdade*, para que o filme não fosse um grande filme, nem Rossellini um génio. *Comuniquei* esta ideia ao meu companheiro silencioso, mas era inútil, visto que ele tinha entrado logo no filme e que o achava “genial”. A ligeira vergonha de não ter acreditado o suficiente na força intrínseca do filme (poucos cineastas, na altura, me pareciam mais “no purgatório” do que Rossellini) foi compensada pela satisfação de ter sabido *comunicar*, sem necessidade de a explicar, uma certa ideia do cinema.

Empatia, portanto. Mimetismo. (Isto não quer dizer que eu me tome por São Francisco. Fim do parêntesis pessoal.)

Rossellini é o contrário de um cineasta que reserva ao espectador o gozo do *sentido* do espectáculo. Não há nada que lhe interesse mais do que a “tomada de consciência” ou a “revelação” (que, nos seus filmes, são quase a mesma coisa) mas, pouco brechtiano, não a do espectador. Antes de mais, a das personagens. O primeiro episódio de *Francesco, giullare di Dio* constitui o olhar mais atento possível sobre este acontecimento muitas vezes improvável e sempre único que é a *comunicação bem-sucedida*. É tão rara que parece decorrer, a maior parte das vezes, do milagre. Só que os milagres não caem do céu, também dão trabalho.

Voltemos ao nosso rebanho de monges. Pelo facto de uma câmara os esperar pacientemente numa curva do caminho, o seu aparecimento tem a “naturalidade” de uma espécie de “frequentativo fílmico”. Tanto mais que uma voz *off* resumiu a situação: Francisco, “para vencer o mundo, fez-se pobre e humilde, fez-se simples para merecer o reino dos céus. O mundo riu-se dele e chamou-lhe louco, mas o papa Inocêncio acreditou nele, e deixou-o trazer aos homens a sua fé na docilidade e na pobreza.” E a seguir. “Eis que chega Francisco, volta de Roma a Rivotorto com os seus companheiros. Mas a cabana está ocupada, e vão a Santa Maria degli Angeli, de onde levarão ao mundo a força da sua mansuetude e do seu amor pela paz.” Podíamos portanto inferir que a acção começa onde acaba a voz *off*. Erro. Erro porque tudo o que a voz acaba de dizer deve ser inscrito e – se possível – num único movimento.

Esse movimento tem a verdade da caminhada e do caminhante, da fuga para a frente, entre a veleidade e o arrepen-

dimento. A verdade daquele que *acredita* que há mais coisas adiante do que atrás. A fuga para a frente é um grande tema rosselliniano, e os seus filmes são muitas vezes “artes da fuga”. Os homens que inventam, aqueles que influenciam os outros duravelmente (profetas, sábios, filósofos, artistas) são em primeiro lugar incapazes de *fazer meia-volta*. “Mostrar o caminho” significa em primeiro lugar isso: não voltar para trás. Ou só o fazer para ganhar balanço. Arrancar-se ao passado mais imediato para arremeter rumo ao futuro mais próximo e – literalmente – aprender a “cantar à chuva”.

“Se alguém tropeçasse *para dar uma impressão de verdade*, o filme não seria um grande filme”, tinha eu dito. E no entanto, pouco depois, um dos monges tropeça e cai à água num bai-xio inundado. Imediatamente antes, os monges tinham desatado a correr, de uma maneira um pouco desenfreada e pueril, e a câmara, em vez de os preceder, seguiu-os. Imediatamente antes disso, tinham discutido à chuva, e a primeira frase de diálogo do filme foi pronunciada por um dos monges (ao calhas): “Eu, se tivesse de pregar, diria assim...” Seguiu-se um confronto de pontos de vista, de onde se deduz que este “alegre” bando talvez *nunca* tenha pregado. É lógico, aliás: o que caracteriza um “acontecimento” é sempre o acontecer “pela primeira vez”.

É então que – em frente à câmara – um dos monges cai à água. Não se trata de um detalhe fortuito no canto do quadro, mas de um acontecimento bem no meio do enquadramento. Os companheiros voltam-se, vêem-no, ajudam-no, mas, dirigindo-se a eles, ele profere subitamente (como se a queda lhe tivesse dado forças para deixar de estar calado) uma pergunta inesperada: “Porquê tu?”

A pergunta é dirigida a Francisco, e percebemos de repente que ainda não o tínhamos visto. O único, sem dúvida, que não dissera nada na discussão do princípio (“Eu, se tivesse de pregar...”). O homem para quem todos *se voltam* faz voltar, através da sua pergunta, o porquê da aventura deles. Francisco, finalmente singularizado, safa-se com um “porque Deus não encontrou criatura mais humilde sobre a terra”, que tem apesar de tudo laivos das frases feitas do pastor de almas profissional. Mas as frases feitas não são coisa de que a gente se livre facilmente. Prova-o a continuação do filme.

O grupo chega a correr à cabana que construiu, e onde se refugiou um camponês com os seus animais. Ameaçador, ele expulsa-os e, *com um extraordinário movimento de cabeça*, Francisco dá o sinal de partida. Extraordinário porquê? Porque, no tempo deste movimento de cabeça de 180° da direita para esquerda, temos tempo de ler o insondável desprezo de um grande senhor-criança mimado por um camponês, depois o orgulho de renunciar a impor a sua vontade, depois a transformação quase química desse orgulho em humildade emocionada e em decisão de ceder. Francisco não volta atrás, desvia-se (mais à frente no filme, face aos leprosos, terá mais coragem). Saído da cabana, faz esta confissão: “É a primeira vez que a providência nos põe à prova”. E mais à frente, quando se censurar por ter imposto aos outros esta prova que ainda é só sua, dirá sobre eles: “Começamos a amar a nossa vocação.” Então, alucinados, eles darão alguns passos, como se hesitassem em lançar-se numa farândola que é uma fuga para a frente tornada capacidade de acolher aquela a quem ainda não chamam “Minha irmã, a chuva”.

Tudo acontece portanto “pela primeira vez”. Muito antes de Luís XIV, Francisco de Assis inventa, diante dos nossos

olhos, uma maneira de *fazer caminhar* os outros. E até de os fazer dançar. Um dos mais belos episódios de uma única e mesma história: a do *saber-comunicar* através dos tempos. E seria inapropriado dizer que esta História não é, também, dos nossos dias.

PARAGEM, IMAGEM, VISUAL

A PALAVRA DO FIM

Um género menor, o cinema publicitário? Mais parece estar na mó de cima.

A recente criação de uma cinemateca do filme publicitário (graças à tenacidade de um único fanático: Jean-Marie Bourricot), o facto de a publicidade ser levada a sério mesmo por parte daqueles (os intelectuais, nós) que lhe tiveram horror, a culturalização e canonização iminentes do “spot” não devem fazer cair no esquecimento que o filme publicitário, o ex-reclame dos intervalos, participa da verdade do cinema. Seria um erro limitarmo-nos a museografá-lo. Um erro deitar fora o bebé publicitário com a água do banho-filme.

O que está em causa no filme e *sobretudo* no filme publicitário? Nada mais nada menos que a relação entre a imagem e a escrita. Naquilo a que impropriamente se chamou os “filmes mudos”, uma parte não negligenciável do tempo do espectador era passada a ler intertítulos, e uma parte não negligenciável desse tempo não negligenciável a olhar para eles. Com o seu grafismo vaidoso, o seu efeito de assinatura, de livro de arte, de álbum luxuoso.

Havia, sempre houve, uma possibilidade de caligrafia filmada que os técnicos de gravação do som síncrono, e depois os da dobragem, mataram à nascença. Na Europa mais rapidamente que noutros lugares pela simples razão de que a população era mais alfabetizada. Nos EUA, foi preciso ensinar os imigrantes a ler em inglês. Na URSS, o cinema só era tão importante para Lenine porque alfabetizava os mujiques. A Ásia conheceu dispositivos mistos, como o *benshi* japonês, que simultaneamente mimava, gritava e comentava o texto do filme. Mesmo hoje em dia (perante certos filmes de Duras, por exemplo, ou de Oliveira, Syberberg, Ruiz ou Godard), nada nos impede de imaginar o refinamento a que poderia ambicionar o cinema assim disjunto, rachado, dado a ver e a ouvir em duas cenas ao mesmo tempo.

Mais tarde na história do cinema, a produção em série dos estúdios (Hollywood, Billancourt, Mosfilm, Ealing, Cinecittà, Bombay Talkies, Shaw Brothers, etc.) banuiu o escrito do domínio da representação fílmica. A única escrita autorizada – uma bela caligrafia de estudante com letras góticas e floreios – era a do genérico e de uma palavra, uma só, a palavra *Fim*. Este reino da adaptação literária tinha como condição esconder a violência, a obscenidade do *acto* de escrever. Ainda hoje se encontram críticos de cinema que consideram o texto literário como não cinematográfico, seja ele mostrado, dito ou lido – tal qual. Este traço retrógrado torna-os comoventes.

Mais tarde ainda, o cinema “moderno”, nascido do “mal-estar na representação” que a guerra desencadeou, pelo menos na Europa, nunca conseguiu exorcizar o fantasma da escrita. É Bresson que escandaliza ao filmar o seu pároco da aldeia a escrever *realmente* o seu diário. É Godard e toda a Nouvelle Vague que fazem os cinéfilos dos anos sessenta des-

cobrir a fotogenia dos cadernos de escola e das canetas de feltro coloridas. São os escritores que, em França, têm a bela ideia de desprezar alegremente toda a preocupação com uma qualquer “especificidade” cinematográfica e que, por isso, são os mais inovadores em matéria de cinema: Guitry, Pagnol, Cocteau, Duras.

O que é estranho é que ninguém parece ter-se apercebido de que esta relação imagem-escrita estava já no coração desse género “menor” que é o filme publicitário. Um spot, por mais refinado e sofisticado que seja, não pode deixar de pronunciar ou inscrever o escrito. Na verdade, o filme publicitário sempre rondou a fronteira do cinema. Se um filme hollywoodiano tinha como função ideológica fazer o espectador voltar à sala de cinema, subjugá-lo ao dispositivo-cinema, a palavra *Fim* era precisamente uma maneira de dizer que aquilo não era o fim. A palavra *Fim* queria dizer: voltem ao cinema, voltem a comprar um bilhete na próxima semana.

O filme publicitário é um filme muito curto onde a “palavra do fim” não é um convite a voltar ao cinema mas uma *Palavra* que faz referência a uma mercadoria, um produto, uma marca. A definição mínima, suficiente e necessária do filme publicitário, é que ele abra ou feche com um pequeno troço de escrita, com uma palavra. Ainda ninguém inventou a publicidade implícita em que o nome da marca enaltecida teria, como a resposta de uma charada, de ser adivinhado. Chega a ser cómico ver a que ponto o nome da mercadoria, a palavra que a resume, está envolta em respeito, é objecto de tão poucas manipulações. É porque, já o adivinhávamos, a marca é uma palavra fetiche, a sua trivialidade não impede que tenha a indivisibilidade do significante.

Daqui decorre que o filme publicitário goza de uma liberdade quase infinita. Desde que respeite a obrigação de enunciar a palavra que o encerra, este pequeno dispositivo é de uma flexibilidade ilimitada. É, com efeito, sempre possível encontrar um *raccord*, uma ligação mínima entre qualquer série de imagens e qualquer palavra.

Ligação tão indissociável como a da palavra e da coisa, mas igualmente arbitrária. Suspeitamos mesmo que a eficácia de um spot é proporcional ao quiasmo aberto entre a imagem e a escrita, e que a arbitrariedade do signo é um bom argumento de venda.

Deve ser possível estabelecer uma história da relação imagem-escrita no filme de ficção de noventa minutos e no filme publicitário de trinta segundos. Esta operação seria exemplar, pois permitiria pôr em evidência que a grande maioria do cinema dito “sério” é uma sequência de spots publicitários a que falta apenas o nome de uma marca, o nome legitimante. Tanto que se tornou quase banal dizer que os filmes publicitários são “melhores” (e não apenas “mais bem feitos”) que os filmes normais.

Molinaro conta admiravelmente em trinta segundos (para a Darty Real) uma história que tem as maiores dificuldades em aguentar durante duas horas. É que a proliferação do nome da marca, a existência de um significante de fecho, funciona como um jóquer ou um gongo libertador. Como os autores dos filmes e os fabricantes dos filmes publicitários tendem a ser os mesmos, começa a pôr-se a questão de saber qual das duas retóricas contamina a outra.

Não é certo que tenha havido uma evolução na relação imagem-escrita no filme publicitário. No entanto, parece-me ter passado – pessoalmente – por duas ou três idades. Em criança,

lembro-me de um anúncio que causava repulsa aos espectadores das salas populares: víamos um falso Fernandel medieval (passava-se na época de *François I*) a ser torturado num castelo de papelão por uma cabra que lhe lambia a planta dos pés. “O nome! O nome!” gritavam os carrascos. E o torturado, às gargalhadas, abria muito a boca infecta, cheia de uma coisa branca semi-mastigada e confessava com dificuldade: “Ca-rar-nou-ga!”. Esta publicidade não deve ter feito vender muito, porque me parece que Caranouga desapareceu do mercado. Não obstante, o acto de proferir a palavra tornava-se uma verdadeira questão.

Mais tarde, durante uma primeira viagem aos EUA, lembro-me de uma personagem que aparecia constantemente na televisão, dinamitando todos os programas e gritando com um ar grosseiro e texano: “Hi! I am Stanley Chevrolet!” Vendia, a alguns quarteirões dali, Chevrolets usados, e berrava que bastava atravessar a rua para comprar uma dessas velhas maravilhas que uma câmara acariciava num rápido *traveling*. Aqui, era o nome que tinha encarnado.

Mais tarde ainda, adorei, como milhões de italianos, uma emissão muito popular, intitulada “Carrosello”, cujo princípio era o de várias marcas se juntarem para “apresentar” pequenas histórias, mais curtas que curtas-metragens mas mais longas que spots. Magnânimas, as marcas abdicavam da inscrição dos seus nomes e méritos nos filmes, contentando-se em aparecer no genérico. Aqui o nome era a instância maternal, providenciadora de imagens.

Mas a data mais importante, o acontecimento inesquecível, todos o experienciámos ainda há pouco. Descrevo de memória: um homem e uma mulher no meio de uma estrada, a ruptura, a mulher saiu do carro, é crepúsculo, a câmara anda

à volta deles, o carro arranca, a mulher esteve a chorar, o carro volta e trava a fundo, reconciliação emocionada, etc. Durante todo esse tempo, na parte inferior da imagem, um marcador conta os segundos. Paragem da imagem e frase genial: “Seiko ofereceu-vos trinta segundos de cinema.” Fecha-se o círculo. É a publicidade que nos oferece o cinema. Seiko podia oferecer-nos o que quer que fosse, funcionaria. O que quer que seja pode ser-nos oferecido por quem quer que seja, funcionaria. Só há oferta. Vertigem.

DO DESFILAR AO DESFILE

A fotografia é uma imagem imóvel, enquanto na imagem de cinema há movimento, diferentes tipos de movimentos. Em geral, contentamo-nos em opor a fotografia ao cinema, tal como opomos a imobilidade ao movimento. Está certo. Mas aquilo de que nos esquecemos é que o movimento das imagens do cinema só pôde ser percebido porque as pessoas – o público – estavam imóveis perante essas imagens. Foi porque pusemos as pessoas em salas, porque as aparafusámos em frente ao ecrã e as pusemos numa situação de “visão bloqueada” (como disse um dia Bonitzer) que elas puderam *ver* toda a espécie de movimentos: a ilusão (fabricada tecnologicamente) do movimento e este movimento ainda mais complicado (a que podemos chamar, se fizermos questão, a “linguagem” do cinema, ainda que se trate mais de uma gramática), feito de tudo aquilo que os cineastas – dos Lumière aos nossos dias – conseguiram propor como modo de passagem de um elemento a outro. Não teria havido “arte” do cinema se não existissem várias hipóteses possíveis de *montagem*, várias formas de proibir a passagem de um elemento

A a um elemento B se não dispuséssemos de uma teoria subjacente que “assegurasse” a passagem.

Mas seja qual for o caso (teorias ultra-refinadas da montagem à Eisenstein ou à Godard ou prática da narrativa linear que parece “apagar” qualquer descontinuidade), não teríamos percebido nada da montagem se não tivesse havido uma sala de cinema com pessoas imóveis e que, além disso, *não tinham o direito de falar*. Adestrou-se um público para que, pouco a pouco, renunciasse a portar-se “mal”, a falar ou a interromper a projecção com os seus gritos. Desta história, que terá levado o seu tempo, ainda restam vestígios, a julgar pelo que continua a resistir – em França – de um verdadeiro cinema popular. Basta ver um filme de kung fu no cinema Le Trianon, perto de Barbès, para adivinhar como a sala deve ter desempenhado durante muito tempo um papel interactivo com o filme, aproveitando as cenas ditas “intermediárias” para ir fumar um cigarrinho à sala de fumo e só regressar à sala no momento dos combates. Trata-se de uma relação muito arcaica (e muito saudável) com o espectáculo, que a televisão, num certo sentido, faz perdurar.

Dito isto, tudo aquilo a que chamamos “história do cinema” é a história da domesticação do público, da sua “imobilização”. Em termos gerais: pessoas imóveis tornaram-se sensíveis à mobilidade do mundo, a todos os tipos de mobilidade: a das ficções (avante rumo aos amanhã que cantam e sonhos diversos), a dos movimentos do corpo (a dança, a acção), a da matéria e do cérebro (jogos dialécticos, jogos lógicos).

A minha hipótese, então (e, ao formulá-la, procuro ver se ela “se aguenta de pé”), é que se produziu uma inversão. Correndo o risco de ser caricatural, tenderia a dizer que nos tornámos muito móveis em relação a imagens que, por seu turno, se tor-

naram cada vez mais imóveis. É por isso que reencontramos a questão das ligações entre o cinema e a fotografia. A crise de frequência nas salas deve-se ao facto de cada vez mais pessoas recusarem a “visão bloqueada” – essa espécie de prisão domiciliária no próprio lugar, de condenação ao mutismo e à imobilidade – face a uma imagem que, num certo sentido, “mexe por dois”. O consumo audiovisual (a televisão, claro, mas também as instalações vídeo ou coisas desse género) tende a provar que acabámos de aprender a passar em frente às imagens, da mesma maneira que no século XIX foi preciso aprender a passar em frente a montras iluminadas. A função “iluminadora” do cinema, a venda implícita de objectos desejáveis, o pôr em evidência das mercadorias para um público que passa – eis o que volta à superfície. As tele vendas, num certo sentido, fecham um dos círculos daquilo a que podemos chamar “cinema”. Podemos até dizer que o cinema se reconciliou com uma das suas vocações, essa dimensão de *apresentação* das coisas (mais primitiva, em certo sentido, que a da sua *representação*).

Estávamos, pois, imóveis perante imagens que desfilavam e temos tendência, hoje em dia, a desfilarmos por nossa vez perante imagens cada vez menos móveis. Mas o que é uma imagem “imóvel”? Não devemos entendê-la apenas no sentido de “paragem da imagem” que, há uns anos atrás, aparecia como uma espécie de pulsão de morte instilada no filme, e que instigava o cineasta a reconciliar-se com uma das vinte e quatro imagens por segundo, aquelas a que Godard chamava “a verdade”. A “paragem da imagem” marcou um momento da sensibilidade cinéfila, mas tratava-se ainda de uma interrupção, e de uma interrupção em acto. Hoje parece-me que estamos na presença de imagens de um tipo novo, mais “graves” em certo sentido.

Consideremos o caso de Godard. É um cineasta literalmente *transido* pela paixão da paragem da imagem. Cadeias de imagens, linhas de montagem, filas de carros engarrafados nesse filme belo e premonitório: *Week-end*. Mas também fez um filme chamado *Ici et ailleurs*, que passou em 1975 quase despercebido, um dos mais belos filmes que alguma vez foram feitos sobre a ideia de engajamento, de intervenção ou, mais simplesmente, de “militância”. Há nesse filme uma cena bastante longa e penosa cujo “sentido” só hoje, finalmente, me apareceu. Vemos pessoas, pessoas da rua, anónimas, normais, quadros, empregadas domésticas, pessoas mal vestidas, obtusas, destruídas, tristes... e estas pessoas desfilam perante uma câmara de vídeo que, sozinha, as filma umas a seguir às outras. Mas cada uma delas traz consigo uma imagem, uma fotografia fixa, e é essa imagem que elas vêm fazer filmar, umas atrás das outras, dando palmadas nas costas e sucedendo-se. Como se, nesta cena, Godard estivesse tentado a substituir o “vinte e quatro imagens por segundo” por um “vinte e quatro pessoas trazendo vinte e quatro imagens por segundo”: uma verdadeira mise-en-abyme. Já não é a câmara de cinema que regista as coisas, são as pessoas que vêm trazer a sua imagem como uma cruz diante de uma câmara de vídeo indiferente, colocada ali, num tripé, e que as encadeia, alinhadas. Esta ideia de “fazer fila” com a sua imagem para que ela seja registada (como se estivéssemos no Leste e a imagem fizesse parte – é o sonho godardiano – dos bens de primeira necessidade) regressa em *Grandeur et décadence d'un petit commerce de cinéma*, feito para a televisão, em que as pessoas também desfilam, mas para debitar, uma por uma, uma longa frase de Faulkner.

Em 1975, *Ici et ailleurs* passou por um capricho ou um gag. No entanto, o filme dizia a que ponto se tinha tornado difícil intervir – de um ponto de vista militante – com imagens. Ainda que simpatizante da causa palestina, tendo filmado nos campos, Godard não tinha encontrado um princípio de organização das imagens que trouxera. Faltava-lhe um movimento para organizar essas imagens. Então, como sempre nestes casos, trocou a questão pela mesma questão ao quadrado: “Porque é que não consigo montar estas imagens?” Trata-se, creio eu, da última vez que um cineasta acompanhou parte do caminho de uma causa (e de uma organização) política. Termina um longo período na história do cinema.

Evidentemente, em Godard, o regresso ao inanimado (a paragem da imagem) é um acontecimento ao mesmo tempo catastrófico e prazeroso (numa palavra, sadomasoquista). Nas suas *Histoire(s) du cinéma (et de la télévision)*, radicaliza a coisa. Trata-se de recuperar pedaços de cinema, ora fixos, ora reenquadrados, em tempo real ou em câmara lenta, de os montar com músicas, letras e textos, e de proceder a uma improvisação cujo objectivo já não seria restituir o movimento do mundo mas sim refazê-lo a partir de retalhos (aparas, migalhas) já caídos do mundo filmado, a partir de imagens já registadas, saturadas de sentido e emoção. Mas é verdade que a questão última de Godard é: “Em que medida é que o cinema fez de nós historiadores?”

Desfile, público móvel, imagens imóveis: outro belo exemplo de premonição é dado por um cineasta (dificilmente poderíamos imaginar outro, à primeira vista, mais distante de Godard) como Fellini. Muito se riu nos desfiles de *Roma*, sobretudo com as freiras do Vaticano a andar de patins. Mas a partir de *La Dolce Vita*, Fellini pede às suas personagens que

não sejam muito mais do que figurantes, que passem por um momento à frente dessa personagem suplementar: a câmara. Em Fellini, não há nem princípio nem fim; são questões que, depois de *La Dolce Vita*, ele resolveu de uma vez por todas. Até *Ginger e Fred*, multiplica os desfiles que são paródias cada vez menos afectuosas daquilo que a televisão faz – em qualquer dos casos. *Ginger e Fred* é um grande documentário sobre o manuseio humano na televisão. E afinal de contas, com algum recuo, dois cineastas tão opostos como Godard e Fellini parecem mais próximos, como dois jornalistas que dizem ambos a mesma coisa: vejam, já só se podem filmar desfiles!

Talvez o façam numa altura, entre 1970 e 1975, que é um momento-charneira da história do cinema. E talvez sejam os últimos a possuir uma tal memória cultural, artesanal, do seu instrumento, os últimos antes da amnésia. Godard e Fellini “flirtam”, cada um à sua maneira, com a publicidade: o primeiro vê nela obscenidade, o segundo pornografia, mas apesar de tudo ambos a acham bastante estimulante. Hoje em dia, é com a maior das seriedades que a estética publicitária parece ter triunfado. Há dez anos, teria sido improvável sustentar que, no fundo, *Le Grand Bleu* ou *L'Ours* não eram senão filmes publicitários (no que me diz respeito, lembro-me de ter dito isso a propósito dos primeiros Lelouch). Hoje já não é a “contaminação” do cinema pela publicidade que está na ordem do dia (desde *Diva* que a questão está resolvida): é que o cinema dominante (aquele que “funciona”) chegou a um estádio *pós-publicitário*. Herda imagens já feitas, “clichés” prontos a servir, em suma, imagens imóveis.

É como se o cinema tivesse de percorrer *às arreguas* o caminho de onde vem. Esse caminho fazia-se com a pergunta: para onde é que vamos (para onde vai o movimento)? Mas agora

é: de onde é que vimos (de onde vem ele)? O movimento já não está nas imagens, na sua força metamórfica ou na nossa capacidade de as montar umas com as outras, está no enigma da força que as *programou* (e, neste aspecto, a referência à televisão – triunfo da programação sobre a produção – impõe-se). *Le Grand Bleu* está longe de ser um filme anódino: fala da programação da cria humana (para falar como Lacan), das formas novas do totemismo e do desenrolar imóvel das imagens já “clichés”. Se existe uma história da comunicação audiovisual (que se confundirá cada vez menos com aquela – mais singular – do cinema), *Le Grand Bleu* faz parte dela.

Ora acontece que, para existir, um tal “produto” herda necessariamente a sala de cinema, mas sem herdar a memória formal do cinema. O facto de um filme como este (ou *L'Ours* que, apesar de tudo, é muito mais apetitoso) ter tido um sucesso devastador permite – o que antes praticamente não era possível – perceber com clareza o que é que o público procura em matéria de cinema. Deixou de ser um mistério, e eu diria que consiste em esperar do cinema (e dos seus rituais: salas escuras, grande ecrã, colectividade) que ajude a fazer a genealogia da imagem publicitária, na medida em que a publicidade anda doravante de braço dado com as aventuras do individualismo moderno. Parece inevitável que se passe pela mitologia, e o facto de se tratar de uma mitologia do *indivíduo* e já não do *homem* é também o que seria preciso poder pensar. Parece igualmente fatal que nesta busca nos cruzemos com aqueles que, de há um século para cá, têm sido os seus especialistas, os americanos. E, infelizmente, faz parte do quadro que o cinema europeu (franco-italiano) moderno – Godard, Fellini –, cuja grandeza foi ter ficado bloqueado entre “mito e história”, resvale para a indiferença respeitosa do público.

Mas – dito isto – não é preciso ser maniqueísta. Entre 1945 e 1975, enquanto o cinema “moderno” (moderno quer dizer: aquele que sai da guerra, que tem de recomeçar do zero, das ruínas, tanto na Europa como no Japão, muito mais do que nos Estados Unidos) tenta salvar uma ideia de homem e a televisão tenta desajeitadamente salvar uma ideia de coletividade, de aldeia, de sociedade, uma terceira força – que, durante muito tempo, passa despercebida – trabalha na salvaguarda figurativa do indivíduo: é a publicidade. Quando se tornou claro (em França, muito recentemente, noutros lugares há muito tempo) que o cinema dependia economicamente da televisão e que esta dependia economicamente da publicidade, fechou-se o círculo. Isto significava que a publicidade podia proceder à *modelagem* (é o trabalho dos criativos) de uma parte – de uma pequena parte – dos corpos e dos elementos herdados do cinema.

Correndo o risco de perder gradualmente o seu público (exigindo-lhe demasiada maturidade), o cinema moderno tinha apesar de tudo “domado” coisas bastante duras, no limite do espectáculo: a morte, o sofrimento, a fealdade, o anonimato do quotidiano, a sujidade, os tempos mortos, etc. A partir do momento em que o público está praticamente perdido, a publicidade contra-ataca e põe-se a trabalhar no fabrico de um modelo positivo, positivável, que, à semelhança do inconsciente, não conheceria o negativo. O mergulhador do *Grand Bleu* não é uma sequência de um outro mergulhador de spot publicitário que saía da água com uma rosa entre os dentes escovados com Ultra-Brite; é o mergulhador de Ultra-Brite que ainda não tinha sido levado – figurativamente, mitologicamente – a sério. E o que é sério, no reino das imagens imóveis, é a fabricação de uma personagem que

tenha a imobilidade por princípio, a imobilidade daquele que só sabe fazer um único movimento, que não pode evoluir, ser modificado (pelo amor ou pela competição), que só pode desaparecer (é até bastante tocante) no enigma da sua própria programação, numa paridade mítica com os golfinhos. Mais do que de corpos (e de imagens) imóveis, conviria falar de imagens e de *corpos autômatos*, à maneira Philippe Quéau (que, no seu último livro, *Metaxu*, saúda com alegria a sua chegada ao nosso mundo).

A recomposição do mundo, a sua “re-configuração”, está, como desconhamos, na ordem do dia. Os cineastas – os verdadeiros – trabalham nisso afincadamente, e é assim que deve ser analisada a vaga *maneirista* que submergiu o melhor cinema dos últimos dez anos. O maneirismo estava numa relação de rivalidade histórico-afectuosa com a publicidade (Wenders, Jarmusch, etc.). Parece-me que esta relação se esgota por si só. Os corpos da publicidade estão para a história do cinema como os do kitsch devoto estavam para história da arte sacra: um estádio terminal antes da renúncia à imagem (ou da sua substituição eficaz por autômatos). Por outras palavras: não se consegue contar grande coisa através deles, ignoramos tudo dos seus movimentos íntimos, já nada sabemos da maneira como se relacionam (mesmo sexualmente) com os outros. As publicidades, não o esqueçamos, não são apenas “pequenos filmes”, elas desenrolam-se num mundo despovoado, onde no máximo se aguentam um ou dois corpos na imagem, onde a singularidade desses corpos não responde a nenhuma regularidade fora de campo (a ponto de as imundas publicidades para Hollywood pastilha-elástica, com as suas toneladas de adolescentes felizes, fazerem figura de superproduções demilianas). Há – para terminar – outra maneira, pura e simples-

mente sociológica, de contar esta história de imobilidade e mobilidade. É que estamos num período em que o turismo triunfa, e em que cada um viaja bem mais do que no passado. Já não se trata de “descobrir” o mundo, os países exóticos, os países perigosos, através da janela do “documentário”. Ou melhor: a fasquia do exotismo está mais alta. *Le Grand Bleu*, mais uma vez, é contemporâneo de um momento em que é possível ir fazer trekking no Butão com sherpas seleccionados, chá com leite de iaque e experiência místico-pessoal. Mas precisamente por esta experiência já não ser uma coisa excepcional (e sim um produto da indústria do turismo), talvez já não seja necessário esperar do cinema que dê dela – àqueles que ficaram em casa – uma imagem desejável e convincente. A prova? O que é que dizem os miúdos quando querem expressar que viveram coisas tão complexas quanto “impossíveis”? Dizem: “Não te conto!” E ainda se queixam que há uma crise da ficção!

O CINEMA E A MEMÓRIA DA ÁGUA

Quando, durante os anos noventa, nos debruçarmos sobre as metáforas de sucesso dos anos oitenta, veremos que eram aquáticas. “Só água, só água”, dir-se-á, lembrando tudo o que, em todos os sentidos do termo, *flutuava*. Da cotação das moedas ao fluxo das imagens televisivas (o tema da “torneira de imagens”), do regresso olímpico da natação sincronizada à promoção da “*glisse*”³³, e, para acabar em beleza, da liquidação (a Leste) do comunismo, sobre fundo de liquefacção (a Oeste) do sujeito, é a mesma mensagem que passa: o indivíduo novo, esse anti-herói das sociedades democráticas massificadas, esse “átomo flutuante esvaziado pela circulação dos modelos e por isso continuamente reciclável” (Lipotevsky) é, fundamentalmente, alguém que tem de saber nadar.

De resto, como fazer de outro modo, num mundo cuja “ultrafluidade” foi descrita frequentemente por um Baudrillard, de longe o melhor jornalista da década. Mas as metáfo-

³³ *Glisse*: denominação reunindo desportos que implicam deslizar, como o surf, o ski, o snowboard, etc. (*N.do T.*).

ras populares (“*ça baigne*”³⁴) dizem também o espanto de não irmos ao fundo e, apesar de muitos pirolitos, a euforia resignada de nos mantermos, graças a alguns movimentos limitados, à tona de água, longe das praias e das pedras da calçada dos anos setenta. A cultura, doravante, merece a designação de “caldo”, é aí que a mercadoria flutua como uma rainha e a sopa (não apenas a Campbell de Andy Warhol) tem mais vendedores do que nunca.

Como é que o cinema terá sobrenadado neste caldo? Não muito bem. Duas “histórias”, no entanto, a de um mergulhador em apneia apolítica e a de um jogador de pólo aquático comunista, terão marcado estes últimos anos. Uma, a do *Grand Bleu* (1988), terá tido um sucesso meteórico junto do que resta do grande público e a outra, a de *Palombella rossa* (1989), terá permitido aos que ainda precisam de cinema contarem quantos eram.³⁵

Os dois filmes não têm nada em comum a não ser o facto de falarem de formas muito diferentes da mesma coisa. Nos dois casos, há um herói aquático e sedutor, um “banho” ao qual o primeiro escapa “afundando-se” e o segundo okupando a superfície. Nos dois casos existe uma dificuldade de comunicar que torna o primeiro quase afásico e o segundo doente da linguagem. No que respeita a Édipo, o papá está no fundo do oceano e a mamã à beira da piscina, não há mulheres nem ligação sexual e, mesmo no que diz respeito às relações com outros homens, apenas uma ligação distante

34 *Ça baigne*: está tudo a correr bem (N. do T.).

35 Estranha sensação, à saída do filme, de um regresso da cinefilia grupal, “à antiga”. Sentimo-nos de novo prontos a zangarmo-nos com o nosso melhor amigo caso ele não gostasse de *Palombella rossa*. A ponto de passar por cima de alguns defeitos do filme: um certo voluntarismo teórico, um certo desejo asfixiante de dizer tudo.

com a competição. Um é imbatível, o outro é um derrotado-nato, mas cada um deles tem apenas um “outro” a dominar, e que é ele próprio. Estes heróis, confrontados com o que Eric Conan chamava aqui mesmo o “grau zero da alteridade”, são bem do nosso tempo.

Desde a sua saída, *Le Grand Bleu* incomodou os profissionais da cinefilia. Demasiado inconsistente do ponto de vista estético, o filme tornou-se esta coisa triste: um fenómeno social. Não foi portanto o fenómeno que foi se analisou, mas sim o que revelava do seu público jovem que, ele sim, o via dez vezes, radiante³⁶. Ora *Le Grand Bleu* não é – como *Jean de Florette* ou *Camille Claudel* – o lifting académico de um cinema que há muito passou de prazo, nem um enorme sintoma cujas falhas estéticas obrigam a abandoná-lo aos sociólogos. Se deu a tal ponto a sensação de “acertar” foi precisamente porque tinha qualquer coisa a ver com a estética. A única questão é saber se se trata ainda da estética do cinema.

Voltemos à água e mergulhemos mais à frente. O que é desarmante em *Le Grand Bleu* é a forma como Besson parece contentar-se com o *look* que o mar tem, há muito tempo, em todo e qualquer spot publicitário (lembremo-nos do aterrizador Ultra-Brite). Menos por inaptidão em filmá-lo e mais porque o mar, para ele, é isso: um “grande azul” de síntese

36 O psicanalista Jean-Jacques Moskowitz confiava ao autor que o seu jovem filho não parava de ver e rever o filme *para o compreender melhor*. Mas o que é que há de tão difícil de compreender nesta história tão simples? A resposta pode ser esta: *Le Grand Bleu* diz que a morte existe. Di-lo a crianças que não confundem as gesticulações dos mortos na televisão ou dos filmes *gore* com a morte, a verdadeira, aquela cujo espectáculo lhes é cada vez mais cuidadosamente ocultado. Do mesmo modo, *Dead Poets Society*, outro filme-culto para os adolescentes, começa com uma cena onde é significado aos alunos que morrerão um dia.

no qual se “hidrodesliza” sem fazer ondas. Enquanto Beineix tem ainda um super-eu de artista que o faz sofrer imenso, Besson já utiliza a roupagem do cinema para produzir esses “seres de síntese” que são os indivíduos pós-modernos. É, neste sentido, o primeiro verdadeiro cineasta *pós-publicitário*, aquele que herda em completa inocência todos os “conceitos visuais” da publicidade e que, por isso, já não sofre com não ser “pessoal” e com alinhar apenas “lugares comuns”. É certo que rodar um filme continua a ser uma aventura e um desafio desportivos, mas já não é uma aventura do olhar. A água é lisa e o seu fundo está vazio: já não há nada para *ver*³⁷.

O que é que nos diz a publicidade? Que as coisas já foram olhadas, que os olhares são arquivados e que o mundo já foi visto. Besson sabe, de uma vez por todas, com que é que se parece um mar, um mergulhador, uma mulher, um golfinho, um italiano (ou mesmo uns peruanos). Tal como sabe intuitivamente com que se parecerá o “herói” do individualismo democrático massificado: com um corpo sem órgãos, fora do sexo, fora da linguagem, fora do desejo, programado para efectuar *um único* movimento. Com um robot sedutor, um autómato auto-legitimado.

37 A coisa ainda vai mais longe. No seu terceiro filme, *Nikita*, Besson inventa uma curiosa personagem, interpretada por Jean Réno e chamada “o Limpador”. A função do Limpador é fazer com que não sobre rigorosamente *nenhum* rasto material de uma operação de espionagem que acabe mal. Ele atravessa portanto o filme como um fanático, com o seu banho de ácido debaixo do braço. Daí os gags de estudante de medicina, bastante divertidos. Podemos ver no Limpador um herdeiro macabro dos “Senhores Limpinhos” da publicidade. E, ao mesmo tempo, podemos ver nesta necessidade de “criar vazio” uma vontade bem firme de não herdar nada. Nem o mundo, nem o cinema.

Por mais que custe aos media, *Le Grand Bleu* não representa forçosamente uma enésima “nova vaga” na história do cinema francês. É perfeitamente possível imaginar que o parque de salas de cinema só possa ser “salvo” do naufrágio por produtos audiovisuais como este (nem filmes de autor nem filmes de produtor, mas filmes de “promautores”), situados a meio-caminho entre a Disneylândia americana e os espetáculos de “som e luz” da cultura europeia reciclada. O erro seria pensar que estes produtos não têm conteúdo nem estética. O interesse do *Grand Bleu* é, pelo contrário, fazer-nos admitir que a vizinhança, durante muito tempo estimulante ainda que turva, entre “cinema” e “publicidade” talvez já não tenha razão de ser. Porque o cinema é demasiado fraco e a publicidade demasiado forte.

O início dos anos oitenta terá visto a legitimação cultural e depois estética da publicidade. Mas, no fim desta mesma década, ter-se-á começado a assistir à sua *aplicação* propagandista. São os cânones publicitários que servem doravante para tratar os “grandes temas”, quer dizer, para declarar guerra ao Mal (do clip antidroga ao negócio da tele-caridade) e para unificar o público do lado do “lado bom”. E para fabricar, com esse objectivo, o “corpo” de síntese dos cavaleiros brancos.

Le Grand Bleu (com uma candura muitas vezes tocante que o astuto *Ours* de facto não tem) deriva desta fabricação. O indivíduo contemporâneo já não é pensável através das velhas categorias de “pessoa” (pós-guerra, neo-realismo) ou de “sujeito” (pós-1968, novas vagas); exige, também ele, um mito *fundador*, e é lógico que este, por seu turno, tenha algo a ver com a água. É do fundo do oceano que, novamente, surgiu o elo que faltava. Pequeno celacanto botticelliano, o mergulhador órfão tem como pai essa coisa simpaticamente lisa

que é o golfinho. Neste aspecto é o contemporâneo exacto do actual vitalismo ecológico. Se os indivíduos animais têm, também eles, “direitos”, têm certamente o de serem *mitologicamente* pais dos indivíduos humanos.

É com tudo isto em mente que é preciso repetir, com as nossas últimas forças, que *Palombella rossa* é um grande filme e Nanni Moretti o mais precioso dos cineastas. *Palombella rossa* é, num certo sentido, a *resposta* do cinema ao audiovisual. Resposta minoritária porque o “cinema” passou doravante para a minoria (activa, espera-se). O filme de Besson “acerta” porque propõe a um vasto público o espectáculo de um indivíduo autónomo, ao passo que o de Moretti “visa com verdade” porque fala ao público modesto de um indivíduo plural, estorvante e estorvado, jogador e jogado, falante e falado, insuportavelmente ligado aos outros.

Voltemos então à água e mergulhemos de novo. Esta água já não mitológica mas *social*, a água sobrepovoada de uma piscina onde se ajusta ao mesmo tempo um grande número de contas: com a infância, com a outra equipa, com a política, com as palavras, com o jornalismo, com o cinema, com a memória. Onde a fundação mitológica exigia um efeito de profundidade, o laço social é agora uma questão de superfícies e, cada vez mais, de *interfaces*. É, dos dois, o filme “superficial” que é mais profundo, porque vivemos num mundo onde este todo que é privado aflora à superfície e se torna “público” (a publicidade é precisamente o agente estético e económico deste “afloramento”).

É verdade que Moretti pertence à família dos cómicos que – de Chaplin a Jerry Lewis – tomam tudo (e tudo é demais) a “seu cargo”, mas pertence também àqueloutra tradição que – de Keaton a Tati – renunciou a salvar o mundo, pela boa

razão de que o mundo, para surpresa geral, não se “afunda” (flutua). A água de *Palombella rossa* não é nem a grande coisa amniótica de que se sai, como de uma câmara de descompressão, simpático e regenerado, nem esse elemento gag onde se cai facilmente com um grande ploft: é o habitat doravante natural das sociedades desreguladas, das economias e das atenções flutuantes, dos interfaces cintilantes e dos encontros aleatórios (o “dribble” como figura do laço social, como arte de *apagar o adversário*).

No seu filme precedente (*La messa è finita*), Moretti filmava um rapaz muito novo que não se cansava de atravessar a piscina de um lado ao outro: não o filho do golfinho que regressa do fundo matricial mas o pequeno peixe (*pescellino*) que, custe embora a alguns, “se masturba”³⁸ enquanto desliza, à força de idas e vindas, nos interstícios do social. A cena era sublime porque, ele próprio nadador, Moretti filmava como David Hockney soube pintar: a materialidade da água, o movimento reconquistado e a liberdade da cria humana (que não tem nada a ver com a autonomia do mergulhador publicitário). A cena “respirava”, estava nos antípodas do que caracteriza o mergulho em apneia: reter o fôlego, não respirar mais.

“É aqui que estamos”, parece dizer Moretti. O cinema está aqui, apetece acrescentar. Não irá mais além. Custar-lhe-á. É hoje o nosso único *fio* condutor e a nossa única memória neste banho pós-moderno onde, à falta de combatentes, a ideia democrática triunfa diante dos nossos olhos (“*cosa significa oggi essere comunista?*”), onde ronda a guerra económica,

38 Alusão furiosa à campanha publicitária que, na mesma altura, louvava a nova fórmula dos *Cahiers du cinéma*: “já não nos masturbamos.”

a aplicação das leis de mercado a todas as esferas da actividade humana e a difícil “subjectivação” de um indivíduo multifacetado, certamente enganador mas talvez mais “forte”³⁹. Mais forte porque poroso, móvel e deslizante? Da água bessoniana surge um mutante demasiado liso e um autómato demasiado perfeito para não inquietar. Na água morettiana é toda uma população (italiana, europeia) que se agita entre a nostalgia da História e a fuga em frente. Cada um em suspenso, à imagem do pólo aquático, esse desporto onde, mais do que nadar, se flutua. Porque flutuar ainda dá *trabalho*.

39 Esta é evidentemente a questão central da época, e nada seria mais temerário do que responder-lhe. O autor sente que faz parte daqueles a quem a *porosidade* do social pós-industrial mergulha numa certa soturnidade. Não é o único, mas terá por isso razão? Os apoiantes do “pensamento fraco” (do *pensiero debole* segundo Vattimo) não terão razão? A circulação dos significantes, a flutuação dos significados, o apagamento dos referentes não permitirão a uma sociedade de indivíduos resistir mais eficazmente a tudo o que a ameaça, ainda que à custa de uma certa mediocridade e de uma desqualificação progressiva do sagrado (pela secularização), do trágico (pelo “segundo grau”), da arte (pelo mercado da arte) ou mesmo da cultura (pelo turismo)? Os “roubos de malas de mão” serão um mal menor? E o “fim da história” não será apenas o começo das aventuras do “mal menor”? Vertiginoso.

A ÚLTIMA IMAGEM

- Alguma vez iremos acabar com a “paragem da imagem”?
- Não é certo. Não para já, em todo o caso.

PARAR NA PARAGEM

Como acabar, aliás, com esta *coisa* cuja missão foi antes de mais acabar com a palavra fim? “Congelar” o problema do fim. E fazê-lo no momento em que as histórias, as simples histórias, se tinham tornado tão intermináveis como vulgares análises freudianas. Em que momento é que nos resignámos a pôr termo (brutal) àquilo que já não sabíamos levar até ao seu final (feliz ou não, mas sempre edificante)? Em que momento é que começámos a sair da sala *curados do filme*? E a sair dos filmes a tal ponto curados do cinema que é o próprio cinema que acaba por adoecer? No momento, talvez, em que nos habituámos a despedirmo-nos de um filme com uma imagem qualquer, imagem cuja fixidez repentina a tornava obtusa, uma “imagem-fim” ou, mais simplesmente, uma imagem *congelada*. Porque se os franceses – sempre patéticos – falam de “*arrêt sur l’image*” (com as conotações

de detenção [*arrestation*] ou de sentença de morte [*arrêt de mort*]), os anglo-saxónicos contentam-se em pô-la “no frigorífico” (dizem *frozen frame*).

“A paragem na imagem” – entendo aqui a paragem na última imagem, a única de que falaremos aqui – é uma história já longa, que se conta em dois tempos. O que conta, ao princípio, é a paragem. Só depois, a imagem. Primeiro, a paragem no sentido de “parem o massacre”. Qual massacre? Fazer os espectadores (que tinham, na Europa do pós-guerra, convivido com verdadeiros horrores) acreditarem em finais ridiculamente *happy*, acordos improváveis, manhãs que cantam em *off*, casais felizes dotados de muitos filhos. Nenhum cineasta europeu do pós-guerra pôde, sem ter vergonha, acabar “à americana” histórias que mal sabíamos contar, de tal maneira eram novas (a história do casal, por exemplo: Rossellini ou Fellini são fundamentalmente autores de sketches; a história da comunicação: Tati é um gagman, Godard um técnico de laboratório). Então, por honestidade, os cineastas fizeram parar os seus filmes numa imagem fixa: tratava-se de fechar o pano sobre uma cena que só existe durante o tempo da projecção, e que seria indigno prologar num “na vida” a partir daí imaginário (porque se tornara de novo unimaginável).

Será que Truffaut inventou a “paragem da imagem”? Lembremo-nos do final de *Les quatre cents coups*. Uma criança corre numa praia, confronta-se com o mar, depois com a câmara. Uma criança prestes a perder o fôlego para um filme prestes a ficar sem imagens e uma história prestes a ter um esgotamento. O final tem a beleza de um gesto de violência *lógico*. Truffaut pede ao público que deixe de procurar saber o que será de Antoine Doinel para lá do último plano do filme. Truffaut “congela” a personagem que acaba de criar, recupe-

ra-a brutalmente, introduz a foto fixa da criança no álbum possível dos Doinel por vir. Como se, para ter oportunidade de acompanhar Doinel na vida de Léaud, Truffaut tivesse de começar por extrair do primeiro filme uma “imagem-fim”. Uma imagem que gritava, desde 1959, que era bem possível que “assim já bastasse”! A paragem da imagem assemelha-se assim a um exorcismo: e se o tempo estivesse contado (e se, parafraseando Ramuz, “os sunlights não voltassem”)?

Trinta anos depois de *Les quatre cents coups*, a paragem da imagem, a “imagem-fim” tornou-se, no que respeita a concluir um filme, o gimmick dominante. Quando chegam os últimos segundos dos filmes, já não é – irmãs Anne ofegantes – da palavra FIM que ficamos à espreita (aliás, já não aparece), mas do fotograma que tem melhores hipóteses de ser o último da série. Aquele que nos vai sair, em câmara lenta, como na roleta. Será sequer essencial que o feliz fotograma vencedor seja como a palavra do fim, o resumo, o emblema (ou o bónus) do filme inteiro? Não forçosamente. Todos sabemos que é preciso acabar, e que qualquer imagem resolverá o assunto. O facto de ser a última (e de servir de pano de fundo-cortina ao genérico de fim) conferir-lhe-á necessariamente um je-ne-sais-quoi de enigmático e obtuso, um pouco (mas tão pouco) desse “terceiro sentido” de que falava Barthes. Uma imagem congelada, tempo capitalizado, bens congelados, uma imagem-frigorífico: está visto como é que se impôs pouco a pouco um vocabulário bancário e criogénico (nada menos que o do audiovisual).

(Aqui, um flashback consagrado aos cineastas antigos.) Para os que contavam sem angústias as histórias *termináveis* que ainda nos seduzem, passava-se antes o contrário. Os seus filmes (quase) nunca terminavam – mas começavam (muitas

vezes) – com uma imagem fixa. Quantos westerns não abriam calmamente com uma secção de um mapa militar colado na parede, ou com uma gravura que se animava? O que era belo – sobretudo em Walsh – era que o movimento que advinha à imagem (como um afluxo de sangue a um órgão ou uma rajada de vento numa paisagem imóvel) não era daqueles que se pudessem travar por capricho, a qualquer momento. Walsh é aliás um bom exemplo, porque nele não é o espectador que sai “curado” do filme, é o herói que acaba curado do seu “heroísmo”. A “imagem-início” dos filmes de Walsh é um fotograma que se compraz maliciosamente em fazer-se passar por uma gravura de época.

O cinema conhece então o seu (breve) momento de euforia “clássica”: um filme parte de uma (falsa) gravura inanimada e faz a partir daí (grande) cinema, um cinema de aventuras que arrasta tudo à sua passagem. A pulsão de morte está no princípio, não no fim. Mas há já um bom quarto de século que o cinema luta (não sem coragem) contra variadas ameaças, entre elas a da asfixia. Os filmes atiram-se à água, de maneira quase tonitruante, embriagados pela sua memória cinéfila, e extinguem-se pouco depois e um pouco depressa demais, com uma das suas próprias imagens, ao calhas. A pulsão de morte, ou seja, o retorno ao inanimado, está no fim. *Como é que se reconhece hoje um cineasta talentoso* (Scorcese, Téchiné, Wenders *et alii*)? Pelo facto de os seus filmes começarem como bólides e acabarem como tartarugas a desfalecer, “sem fôlego”. Não é de admirar que às vezes precisem, para aguentar a prova, de recorrer à respiração artificial de um pouco de *animação* (Spielberg, criador de Roger Rabbit). Dantes, ganhava-se velocidade; agora, ganha-se lentidão, chega-se à imobilidade, chega-se também (é o caso de há uns anos para

cá) à segunda fase do processo: já não é a paragem que interessa, é a imagem.

A IMAGEM DA IMAGEM

Será então que os grandes narradores americanos são génios naturais e os cineastas actuais anões amaneirados? Não é assim tão simples. Porque se os americanos mantêm – tendo perdido tudo o resto – um tal gosto pela narrativa e pela *story*, é porque nunca contam nada que não seja o desdobramento de um mito (a *story* é isso, é o mito). Retomemos Walsh: remói a mesma história, uma só. Um homem conquista o universo a toda a velocidade e, no entanto, as coisas correm mal: foi *depressa demais*. Vai depressa demais porque não sabe de onde vem, e eis que *fall* se sucede a *rise*. Quando desdobramos mitos, encontramos precisamente o problema do mito: o da origem (a estranha imobilidade da gravura). Mas quando nos contentamos em contar histórias, temos para resolver o problema de qualquer história: o do fim (a abrupta imobilização do plano). E se as anedotas têm um remate, as do cinema contemporâneo “concentram-se” há um bom quarto de século em “imagens-fim” que já nem sequer nos matam a fome. Imagens que já não possuem a honesta violência de Truffaut quando começou, mas sim a trivialidade grosseira de um postal cuja a mensagem seria: “Muitos beijinhos do filme”. Generalizada, a paragem da imagem tornou-se uma simples grosseria.

O movimento era a coisa através da qual o tempo sobrevinha à imagem. Nascia dos *planos*, que são o essencial do que se considera hoje como o (belo) passado do cinema. A paragem da imagem fez com que tudo resvasse, insidiosamente e, se se pode dizer, para outra dimensão, para “outro plano”.

Vimos primeiro a paragem como gesto de violência necessário, depois habituámo-nos à paragem e começámos a ver aquilo que ela tinha *imobilizado*, a saber, a imagem. Os anglo-saxónicos abrem o frigorífico para o que está congelado (ou, para usar a linguagem do computador com que este artigo foi escrito: salvo). Mais cinéfilos (mais bergsonianos também), os franceses tomam consciência daquilo que foi parado, suicidado: o movimento.

A paragem da imagem, na realidade, é um vírus. O vírus *kinofágico* por excelência, aquele que quer que cessem os movimentos para que possamos, de novo, “fazer o ponto da situação” sobre a natureza figurativa do mundo, sobre as novas condições (mitológicas) da sua “figuratividade”. Uma imagem (a última) é então extraída e colocada em reserva. Num primeiro momento, é como uma vacina que protege o filme do mau infinito, do fim que não se consegue encontrar, do círculo que não se consegue fechar e da “moral” que não se consegue extrair. Mas num segundo momento (é aí que estamos), ela passa a valer pelo filme inteiro, a funcionar como um *outro cartaz-anúncio* [*affiche*], ainda interno ao filme mas por pouco, no limiar da sala escura e das luzes que se reacendem. Como se a sequência de imagens topasse numa imagem que, não contente em resumi-las, as contivesse todas (desde sempre) geneticamente. Como se um filme já não fosse uma sequência de fotogramas mas sim uma Imagem única dada de uma só vez, uma “imagem” (no sentido promocional do termo) que posa para favorecer esses momentos de pausa que são também os de maior visibilidade. O cartaz-anúncio, tal como a “imagem-fim”, são então “pausas para imagens” (como se diz “pausa para chichi”).

Este vírus, sabemos-lo bem, é o da publicidade. É, de resto, o sentido do único (e magro) debate estético dos anos oitenta: e se no fim de contas, e sem aviso, a publicidade tivesse ganho? Porque a paragem na imagem é exactamente a essência da publicidade: Parar *o consumidor* numa imagem *de marca*. Parar o desfile de mercadorias numa única entre elas (são as tele-vendas). Parar o visionamento de um vídeo numa única imagem (é o leitor de vídeo). Uma única imagem para uma única marca, uma imagem por filme.

Isso explica – mais trivialmente – até que ponto a mensagem dos filmes (o “produto-filme”) é hoje em dia perfeitamente recebida pelo público de cinema. Muitas vezes recusada mas sempre recebida. A época em que qualquer filme (mesmo um western ultra-B) tinha direito a ser *interpretado* já vai longe. A época em que se podia “passar completamente ao lado” de um filme parece ultrapassada. Os produtos colam-se à sua imagem, e esta precede-os, cerca-os e segue-os. Atemo-nos à imagem: *paramos* nela. Ver o filme consiste em verificar que ele corresponde à imagem proposta; escrever sobre o filme não consiste em achar que outra imagem teria sido mais justa (daí a deliquescência da crítica de cinema, reduzida à emissão escarninha de micro-ucasses de bom gosto).

Ao falar de paragem da imagem, temos de nos desfazer um pouco do nosso discurso de ontem (um tudo-nada formalista, muito barthesiano), que só via nele um flirt nascido entre duas artes: o cinema e a fotografia, ou uma luta eterna entre duas pulsões freudianas: a de vida e a de morte. Porque também a fotografia – e de uma forma mais nítida – se encontra dividida entre a interrupção do movimento (foto-reportagem) e a “pausa da pose” (publicidade). *O que seria preciso saber, agora, é quem é que posa.*

Podemos muito bem dizer que é a mercadoria que posa, e que só um carro tem actualmente direito a tanta consideração como tinha dantes Greta Garbo. Desde Walter Benjamin que sabemos isso (e até fazemos de conta que achamos normal). Mas isso não impede que alguns filmes recentes (*Le Grand Bleu* é decididamente o mais exemplar) nos obriguem a colocar a questão ao contrário. A paragem já não é aquilo que acontece à imagem; é a imagem que está “sempre-já-parada” e que agora só mexe a contragosto. E, quando mexe, esta imagem, é à maneira de um autómato que só conhece um ou dois movimentos e que está condenado a repeti-los até à saciedade, até gastar as pilhas (como no anúncio com Tapie⁴⁰) ou até fazer desaparecer o corpo. É no interior de uma natureza que a partir de agora “se passou integralmente para a publicidade” (como se diz “passar por água” ou “para o inimigo”) que o herói de *Grand Bleu* efectua com a maior delicadeza do mundo o único movimento a que se entrega e através do qual se liberta: o mergulho em apneia.

Com algum recuo, a paragem na imagem (na *última imagem*) aparece antes como um sintoma (entre outros) de uma mutação tal que Gilles Deleuze precisaria de pelo menos um terceiro volume para a descrever. Porque a paragem da imagem só é uma bizzarria no cinema porque o cinema acredita (ou acreditou) no movimento e no tempo. Mas é muito possível que a imagem parada, imóvel ou pouco móvel, o ícone funcional ou o ídolo portátil, constituam o *núcleo duro* do mundo (industrial) do audiovisual. Um mundo onde a oposição marcada (dramática) entre movimento e imobilidade não

40 Referência ao anúncio das pilhas Wonder, de 1986, em que Bernard Tapie, proprietário da empresa, parodiava o coelhinho da Duracell (*N. da T.*).

é operatória, porque se trata aí de uma coisa completamente diferente. De quê? Basta ler um profeta desta “nova conjuntura” – Philippe Quéau no seu livro *Metaxu* (apaixonante) – para pressentir a resposta e avaliar o que é preciso pensar: o *autómato*. Assim, entre a criança de Truffaut de quem a fixidez se apodera porque não pode entrar no mar e o mergulhador de Besson que se sabe reduzido a um único movimento de ludião, vai ser preciso “navegar firme” para encontrar alguns traços de humanidade. Por sorte (e para fechar este artigo numa nota decididamente aquática), o melhor cineasta actual, refiro-me ao ex-internacional de pólo aquático Nanni Moretti, acaba de terminar um filme – *Palombella rossa*, sublime – onde mergulhamos mais do que uma vez na água da mesma piscina, e onde a nossa imersão no mundo mental dos nossos automatismo é de uma impagável seriedade e de uma graça absoluta.

MONTAGEM OBRIGATÓRIA (A GUERRA, O GOLFO E O PEQUENO ECRÃ)

A INFORMAÇÃO É, DE NOVO, PROBLEMA DOS CHEFES

Mesmo provisório, o balanço desta gigantesca operação policial chamada “guerra do Golfo” é uma chamada à ordem. Por um lado, as opiniões públicas ocidentais alinharam-se progressivamente com os seus governos. Por outro, essa mesma opinião, pelo menos em França, continuou (como é hábito) a queixar-se da sua televisão. Bastava (é o meu trabalho) ler as cartas recebidas pelo *Libération* para sentir que a única certeza que restava quando tudo vacilava era a obscenidade inútil da televisão, comparável a uma droga de má qualidade (“o directo”), mal cortada, e deixada assim. Como se, à força de se regozijarem no vazio, as cabeças falantes da informação televisiva tivessem de facto merecido tornar-se os bodes expiatórios do momento.

Muitos foram aqueles (incluindo eu) que, receando a escalada da lógica de guerra e a acumulação de todos os erros, censuraram antecipadamente à televisão o não ter sido mais do que uma leitura em voz alta do folhetim da CNN ou dos *brie-*

fings do Sirpa⁴¹. Estavam a seguir (um pouco depressa demais) a pior hipótese, e o pior, mais uma vez, não era garantido. No limite, era *preciso* que esta guerra degenerasse para que todos vissem a que ponto o nosso “direito à informação” estava nas mãos erradas. Mas mais numerosos (ainda que menos faladores) foram os que, pelo contrário, orgulhosos por não alimentarem demasiados “estados de alma” quanto à divina surpresa de uma nova ordem mundial e quanto à legitimidade desta guerra, preferiam que ela fosse ganha cirurgicamente e sem imagens a vê-la exposta “suja” aos olhos de todos.

Resultado: os partidários da guerra abstiveram-se de acusar excessivamente os média, acusação que, desta vez, ia contra as suas convicções. Já que era para seguir unanimemente a razão de estado e para obedecer aos seus chefes (que são, dizem eles próprios, o Bem encarnado), mais valia reconhecer ao sorridente Raymond Germanos⁴² o direito de gerir a informação como bem entendesse. Resultado: foram os que recusavam o princípio desta guerra quem mais criticou a televisão por querer escamotear o espectáculo dessa guerra ou por não estar à altura de o produzir. Como diz muito bem Lyotard em *Le Différend* (1983), “A realidade fica sempre a cargo do queixoso [...]. A defesa é niilista, a acusação demonstra os factos. É por isso que cabe às vítimas dos campos de extermínio dar provas do extermínio.” O número de mortos iraquianos será portanto deixado a cargo dos que se divertem com este

41 SIRPA (Service d’informations et de relations publiques des armées) é o serviço de comunicação do exército francês (N. da T.).

42 Raymond Germanos: general francês do Ministério da Defesa que era responsável pelo SIRPA durante a Guerra do Golfo (N. da T.).

género de contabilidade, ou aos bons cuidados da História, sobre a qual já não se vai dizer que é “imediate”.

Quando se comprovou que a guerra tinha sido ganha friamente pela coligação e que o polícia americano não tinha derrapado, a desconfiança em relação à televisão assumiu então outro rosto, tão bifronte como o de Jano. Ou bem que a televisão desempenha o *seu* papel (disso depende o conteúdo da democracia), ou bem que ouve a voz do *seu* dono (disso depende o sucesso da operação policial). Foi a conjugação (ou a sucessão) destas duas atitudes (por vezes nos mesmos) que criou uma sensação de obscenidade *soft core* e de directo des-realizante. E se Poivre d’Arvor⁴³ – procurando posar ao lado de Saddam, de um míssil Scud, de o que quer que fosse ou do farsante capitão Karim – se arrisca a ficar como saco de pancada e como o Zelig para todo o serviço desta guerra, é porque se exibiu indevidamente enquanto mimava todas as atitudes ao mesmo tempo, desde “pró” indignado até atendedor automático de voz doce.

GRANDE SATÃ, PEQUENO SADDAM

Ao precipitar esta guerra arcaica, Saddam Hussein permitiu sem dúvida que os ocidentais se reconciassem até certo ponto com os seus próprios arcaísmos. Ao renunciar voluntariamente a um certo quinhão de informação (o famoso “quarto poder” que, de repente, pouco pesou na balança, e de que já ninguém fala), o cidadão-consumidor de informação dos países ricos “ganhou” alguma coisa. Ganhou o direito de,

⁴³ Patrick Poivre D’Arvor: jornalista francês muito conhecido (apresentou o tele-jornal das 20h na TF1 entre 1987 e 2008) e correspondente estrangeiro durante a Guerra do Golfo, tendo feito duas viagens ao Iraque (*N. da T.*).

também ele, regredir. Basta ver a histeria patrioteira e a re-tribalização americanas, os chefes em oração e as populações arrebatadas com as suas bandeiras. Por seu turno, preferindo mais uma vez a fantasia à informação, a “rua árabe” sofreu uma nova derrota que, é claro, viveu como mais uma vitória.

Um dos ensinamentos desta guerra é que, apesar dos seus serviços secretos, Saddam Hussein tenha sido tão incapaz de utilizar a informação de que dispunha e que tenha jogado todas as suas cartas, incluindo as mais simbólicas (reféns, religião, terceiro-mundismo) com mau *timing*. Será que entrámos numa era em que os chefes do Sul, por mais perigosos, loucos e suicidas que sejam, se tornaram incapazes de voltar as suas armas – materiais e conceptuais – contra os que lhas venderam? Saddam, assassino não muito esperto, perde a guerra da informação moderna, enquanto Bush ganha a primeira operação policial pós-moderna.

O que quer dizer, aqui, “pós-moderna”? Que, antes de ser devida ao cidadão, a informação depende do poder, de todos os poderes, político, económico e (tínhamo-nos esquecido) militar? Certo, mas não foi sempre assim? É preciso acrescentar que, pela primeira vez desde há muito tempo, o cidadão comum aceitou mais ou menos lavar as mãos desta guerra “in vitro”. O acontecimento, com efeito, não é a guerra mas sim o “in vitro”, e este só pode funcionar com a nossa cumplicidade activa. Uma prova? Uma jornalista da CNN, convidada em estúdio depois da guerra, expressava a sua tristeza relativamente à ideia da maioria dos americanos pensar que tinha havido *demasiadas imagens* da guerra. Ninguém a consolou.

A bem dizer, já podíamos ter adivinhado tudo isso desde o Verão, quando Bush anunciou o preço da operação e fez os espectadores-beneficiários pagarem *antecipadamente*. É o

princípio do *pay-per-view*, que sabemos ser provavelmente o único futuro da televisão. Bush obteve primeiro junto dos seus o direito de não continuar a partilhar a informação com eles e de trocar o espectáculo gratuito e universal da Guerra pelo espectáculo doméstico das meras paradas de Vitória. Será que se convida o bairro inteiro para a festa anual da polícia? Não. Contentamo-nos em levá-lo a visitar o arsenal da esquadra e dissuadimo-lo de verificar demasiado “como” é que se mantém a ordem. É sem dúvida aí que reside a nova “ordem mundial”, e a honestidade obriga-nos a reconhecer que raros foram aqueles (eu não fui um deles) que sabiam que a lição da guerra do Vietname (um certo “nunca mais!”) tinha sido tão radicalmente aprendida. Mais raros ainda foram os que perceberam o quanto, na sua vontade de utilizar o cinema para contar a própria história, a América não é a regra, mas a excepção.

Única superpotência que se manteve em liça, a América transformou-se então em mercenário profissional, “ao serviço” das Nações Unidas, e esmagou um mercenário local, afinal demasiado estúpido e pouco fiável. Mas, por ricochete, a guerra revelou aquilo que aqui, ali, e um pouco por todo o lado, já mudou. Em França, por exemplo. Se a ideia de contrapoder como que se evaporou, se a palavra “democracia” se tornou uma sigla vazia e um slogan fácil, e se o “direito à informação” soa a uma cantiga já gasta e a uma causa para derrotados-natos, é porque também em França se assiste a uma re-territorialização timorata (volta-se a ouvir a palavra “pacificação”, o caso Boudarel⁴⁴ cai do céu, o debate

44 Georges Boudarel: universitário e militante comunista, responsável por um campo de prisioneiros durante a guerra da Indochina. Foi acusado de ter torturado

sobre a reabilitação da “epopeia colonial” está sem dúvida para breve).

Daí esta reconciliação silenciosa de toda a gente (e a geração de grandes comunicadores saída do esquerdismo é frequentemente a menos digna) com a própria ideia de poder, e este *modus vivendi* que põe um ponto final nesses “trinta gloriosos anos” do pós-guerra, que tanto precisaram de emancipações e “libertações” de todos os géneros. Daí, no cinema, esses anos oitenta marcados pelo regresso e pelos sucessos de uma *arte académica*. Daí esse frente-a-frente entre adolescentes com falta de disciplina (*Dead Poets Society*) e pais de alunos com falta de obras-primas (*Merci la vie*). Daí, finalmente, a interminável liquefacção desse objecto impossível que é a televisão. É provável, com efeito, que censuremos menos neste objecto a sua docilidade do que a sua pretensão hipócrita a existir “ao lado” do poder, frente a ele, ou até contra ele. A televisão irrita quando ainda mima a independência, e horroriza quando se submete.

A TELEVISÃO É O QUE HÁ DE MAIS REALISTA
Então porque é que, vista por todos, ela é tão pouco respeitada? Talvez a resposta seja simples. A televisão é vista porque é o que há de mais realista. Ela diz a verdade e informa completamente. Não nos revoltamos contra a televisão, tal como não deixamos de respirar em nome da ecologia. Com uma pequena diferença, todavia: o único mundo de que nos

soldados franceses e, em 1991, houve uma queixa contra ele por crimes contra a humanidade. O processo é retirado devido à lei da amnistia de 1966. Em 1993, Boudarel decide apresentar uma queixa por difamação contra cinco dos seus acusadores. Apesar de novas investigações, o processo volta a ser fechado (*N. da T.*).

dá sempre notícias (tão precisas e frenéticas como as sessões da bolsa ou o Top 50) é o mundo *visto do poder* (como se diz “a terra vista da lua”). É essa a sua única realidade. Sem ela, como é que saberíamos quem tem poder e quem não tem? Quem vale o quê e quem não vale nada? Se o poder que os homens exercem uns sobre os outros se encontra sempre no cruzamento do económico com o sagrado, a televisão é uma cotação em bolsa generalizada que se tornou liturgia (ela própria cotada). É por isso que vemos televisão, porque sobre isso, pelo menos, ela informa-nos. Sobre isso, sim, mas sobre mais *nada*. Sobre a bolsa, sim, mas não sobre a vida. É por isso que, apesar de tudo, não a respeitamos.

É por isso, também, que se devia deixar de falar tanto de “imagens”. Nunca se falou tanto do “poder da imagem” como desde que ela deixou de o ter. A esmagadora maioria das “imagens” que têm direitos de cidadania hoje em dia na televisão não são as que possuiriam uma força intrínseca, mas sim as que representam *um* poder e que “trabalham” para ele, tal como as “imagens de marca” trabalham para a empresa. É estranho que tenha sido preciso uma guerra para re-descobrir que a imagem, desde sempre, foi também um *logro* (Lacan interessava-se pelo mimetismo animal, pelos ocelos na cauda do pavão e pelo seu modo grotesco de nos “fazer olhinhos”). Um logro destinado a ficar à espreita, a desviar a atenção e a ganhar tempo. A publicidade, por exemplo, consiste menos em inculcar reflexos de compra do que em assinalar o poder de comprar muito caro um espaço com o único propósito de que mais ninguém o ocupe.

Especulação imobiliária, “compra de espaço”, imagem-robot, imagem-vigilância, são uma e a mesma coisa. Para nos convencer disto, bastava ver a atitude dos publicitários

durante esta guerra. Logo que acabou, o fabricante de armas Aérospatiale comprou páginas inteiras nos jornais, enquanto um mês antes os publicitários virtuosos se diziam sinceramente desolados pelo facto de o seu jargão técnico (de “alvo” a “campanha”) ter sido integralmente militarizado. Não é que a Aérospatiale quisesse vender mísseis Exocet ao leitor; fazia era questão de oferecer a si própria boletins de vitória. No *Libération* houve (parece) emanações desagradáveis e (diz-se) cartas de leitores zangados. Cortês, o conselho de redacção fez apenas saber que o que era chocante naquele anúncio era a *humilhação* inútil de um inimigo já derrotado.

É neste sentido que a guerra do Golfo foi coberta de forma muito conveniente (e, simultaneamente, encoberta), uma vez que, quer queiramos quer não, a televisão só pôde mostrar imagens que – como se torna claro hoje – *já faziam parte da vitória*. A contenção americana e o súbito laconismo dos soldados, o espectáculo electrónico que se sucede à exibição logística, a sobre-estimativa calculada do “quarto maior exército do mundo”, tudo isso constituía, desde Agosto, uma imagem globalmente realista, não da guerra (para isso são precisos dois) mas da vitória (é o mais forte que contará a história, se quiser). É, de resto, uma das lições da guerra: por todo lado, reforçou o que era forte e enfraqueceu o que era fraco. Num *talk show* de 11 de Março (“Le point sur la table”), Mougeotte, manda-chuva da TF1, apresentava uma sondagem recente a que “os franceses” tinham respondido “sim”. Questão colocada: “Acha que a televisão saiu reforçada da guerra?” Q.E.D.

“UMA GUERRA SEM IMAGENS?”

Lembro-me que, na altura da guerra das Malvinas, me tinha de repente apercebido de que este conflito, que ninguém tinha previsto, se desenrolava sem resistência e, mais ainda, sem imagens. Imagens cuja ausência ninguém notava porque a ideia fixa da época, a sua doxa patética, era que a guerra do Vietname marcara o início de uma era de pura transparência, votada à obscenidade de uma torneira trágica e de um fascinante sistema de esgoto de imagens. Mais tarde, lembro-me de ter publicado no *Libération* duas fotografias quase idênticas: uma de Verdun, a outra da guerra Irão-Iraque, lado a lado. A ideia era simples: uma vez que esta guerra não interessa a ninguém, encontremos maneira de – através da vaga recordação dos soldados e das trincheiras – ela poder (res)suscitar um mínimo de empatia. Mas já era tarde, e sentíamos que a era das “guerras sem imagens” estava anunciada.

Quando o Golfo se inflamou e toda a gente passou uma ou duas noites em branco a ver a CNN, de repente a expressão “guerra sem imagens” fez furor, depressa seguida por “jogo de vídeo”. Muitos ficaram surpreendidos, porque esta guerra – que já não era daquelas que fazíamos os outros travar (Irão-Iraque) ou que deixávamos sub-outros travar (Libéria) – nos tocava directamente. No entanto, apesar de alguns brados de decepção, depressa nos resignámos. Porquê tão depressa? Será que não havia uma espécie de suspeita de que estas imagens (as do cinema e da fotografia) já não faziam fé, já não davam provas nem espectáculo com tanta eficácia como no passado? Constatei então o que alguns de nós (Godard é o mais conhecido) já diziam há anos (mas ninguém acreditava neles), a saber, que a televisão, de modo geral, não funcionava “por

imagens”. Desta vez acreditaram um bocadinho em nós, e foi quase um “furo jornalístico”.

Porque ficou claro, inversamente, que todos os outros tipos de “visualização” davam melhores informações ou, pelo menos, “vestiam” mais convenientemente a vitória americana. As simulações electrónicas, os desenhos animados ou humorísticos, os genéricos de síntese, os mapas do estado-maior, os logótipos (um certo corvo-marinho atolado em petróleo) ou as imagens sonoras da rádio estavam mais aptas a ilustrar a “guerra” vista de um só lado. Exactamente da mesma maneira que o desenho animado é mil vezes superior ao cinema quando se trata *apenas* de contar a derrota absoluta de Tom e o triunfo absoluto de Jerry, esses animaizinhos tão indestrutíveis como o Bem e o Mal. Na medida em que dizem respeito ao nervo óptico e passam na televisão, podemos chamar “imagens” a todos esses modos de visualização, de visionamento ou de verificação. Mas não é obrigatório.

O ZAPPER VOLTA AO SERVIÇO

Eu (já) ruminava estas coisas quando a guerra começou. Por um lado, a ideia de retomar uma crónica no *Libération* parecia-me evidente. Por outro, retomar o cajado de peregrino do “Senhor Imagens” já não me parecia boa ideia. Foi para deixar de me complicar a vida que decidi fazer uma distinção clara entre a “imagem” e o “visual”. O visual seria a verificação óptica de um funcionamento puramente técnico. O visual não tem contracampo, não lhe falta nada, funciona em circuito fechado, um pouco à imagem do espectáculo pornográfico que não é senão a verificação extática do funcionamento dos órgãos, e mais nada. Quanto à imagem, essa

imagem que amámos no cinema até à obscenidade, seria antes o contrário. A imagem tem sempre lugar na fronteira entre dois campos de forças, está destinada a testemunhar uma certa *alteridade* e, apesar de possuir sempre um núcleo duro, falta-lhe sempre alguma coisa. A imagem é sempre *mais e menos do que ela própria*.

Não era uma descoberta estrondosa (no essencial, foi à volta disso que gravitaram e repisaram quarenta anos de *Cahiers du cinéma*), mas ajudava-me a não transformar demasiado a palavra “imagem” numa avença de especialista psi e a prosseguir o elogio fúnebre dessa coisa em vias de extinção que é o Cinema. Onde existe também *um outro* (pequeno ou grande, depende, mas pouco importa), trata-se da imagem de cinema. Onde existe *só o um* (nem grande nem pequeno, mas muito rapidamente “gordo”, inchado, cheio de si mesmo), trata-se do visual da televisão. E se o visual leva a melhor hoje em dia, é porque os regressos mais ou menos bem negociados das fantasias identitárias têm lugar por todo o lado. Então, não só a imagem se torna rara como também passa a ser uma espécie de resistência obtusa ou de recordação comovida num universo de pura sinalização. O que resiste nela é esse humanismo tão antiquado como digno (digamos, as nossas razões actuais para chorar num filme de John Ford), que tem dificuldade em não se tornar num humanitarismo burguês (digamos, o *charity business*). Porque se a imagem também informava, nunca era do ponto de vista único do mais forte, mas a partir de um entre-dois onde se desenhava, às vezes *in extremis*, o rosto do menos forte (no sentido em que a física atómica fala da “força fraca”).

VIVER COM AS IMAGENS É FAZER DUAS COISAS AO MESMO TEMPO

Exercer, face às imagens e aos sons, um sentido crítico sempre foi uma mania estranha. Um flirt com o impossível. Ver esta guerra do Golfo era entregarmo-nos a uma ginástica extenuante. Por um lado, era preciso tomar conhecimento do material informativo disponível. Por outro, era preciso exercer sobre ele uma espécie de vigilância inquieta, uma desconfiança de princípio, um olhar “de viés”. “Ser visto sem ver” é a tomada de consciência da avestruz, ou seja, do idiota: é irritante e talvez nem sequer seja recomendável. Foi por isso que muitos se retiraram do jogo, convencidos de que, de qualquer maneira, lhes mentiriam sempre. A maçada é que já não é de boa vontade que renunciamos hoje a sermos bem informados. Ou que deixamos aos nossos eleitos (ainda que gostássemos deles) o monopólio dessa gestão. Já não lemos a *Pékin Information* há muito tempo: sabemos que em parte nenhuma do mundo a democracia passa pela falta de informação.

Mas depois verificamos que, tal como a democracia, a informação não é algo que seja devido mas uma prática, não é um sonho mas uma paixão. Uma coisa é indignarmo-nos com aqueles “que têm essa profissão” por a fazerem mal, outra coisa é compreender que isso depende *também* de nós. Se o visual nos impede de ver (porque prefere pôr-nos a descodificar, a descriptar, em suma, a ler), a imagem desafia-nos sempre a *montá-la* com outra imagem, com *um* outro. Porque na imagem, como na democracia, há qualquer coisa de “jogo” e de inacabado, um entalhe ou uma brecha. Mas é um jogo demasiado sério que depressa nos transforma em moralistas azedos ou em pessoas que dão lições. Teríamos de ser mais a

jogar para que o jogo fosse mais interessante que a vela⁴⁵ e para que esta vela não se transformasse em pequena chama da nobre alma encolerizada. Entretanto, foi divertido ver certos jornalistas acharem que esse jogo era possível. Guillaume Durand⁴⁶, por exemplo. Parecia surpreendido ao perceber que havia qualquer coisa que não se reduzia ao seu “profissionalismo” [*profession-nalisme*].

GESTÃO DA FALTA E DO RESTO

Se o visual é um circuito fechado, a imagem é ao mesmo tempo uma falta e um resto. Viver democraticamente com as imagens, retirar delas um pouco de informação, é como viver com animais domésticos. Ora só vemos o que lhes *falta* (a palavra, por exemplo), ora só vemos o que lhes *resta* (o amor, por exemplo). É uma oscilação, um vaivém, não é propriamente um “lugar” confortável. Se o cinema conhecia bem “o lugar do espectador”, se era capaz de jogar com a maneira como eu estava imóvel na sala, o meu televisor não sabe nada do que me falta e do que me resta. Tanto mais que falta sempre qualquer coisa e resta sempre qualquer coisa.

Consideremos a falta. E saudemos de passagem os pequenos progressos (tudo é relativo) que pudemos constatar. Entre as coisas que faltavam à informação televisiva incluía-se com

45 Referência à expressão “*Le jeu n'en vaut pas la chandelle*”, para indicar que uma coisa não vale a pena: à letra, “o jogo não vale a vela”. A expressão remonta a uma época em que, não havendo electricidade, os jogos (cartas, dados...), sobretudo de apostas, se faziam à luz da vela, considerada objecto de luxo. Em lugares mais modestos, era comum os participantes deixarem dinheiro para cobrir essa despesa e, quando os ganhos eram pequenos, não cobriam sequer o preço da vela. (*N. da T.*)

46 Guillaume Durant: jornalista desde 1978 em vários canais de televisão francesa, sobretudo, privados. Foi apresentador de telejornais e de programas de debate, em directo (*N. da T.*).

efeito tudo o que agora se escreve na própria imagem: as fontes, as datas, os arquivos, os nomes, o rosto do jornalista e do operador de câmara, a menção à censura local, tudo aquilo que é do domínio do “quem fala?”. A imagem está hoje tão decorada como o peito de um general soviético. Uma das imagens mais “bonitas” (foi Christian Caujolle quem me fez chegar) é uma fotografia tirada da TF1 e vendida como documento AFP⁴⁷ onde vemos uma imagem (de arquivo) de Saddam Hussein com duas inscrições: “Rádio Bagdad em directo” e “Mensagem rádio de Saddam Hussein”. Uma fotografia tirada da televisão em que está escrito que se trata de rádio: é a falta transformada em gag. Mas há faltas menos engraçadas, faltas propositadas, deliberadas, desinformação. Perguntas sem respostas, campos sem contracampos, vencedores sem vencidos: o um sem o outro.

Parece-me que existiu durante esta guerra uma verdadeira *imagem em falta*, a da Bagdad debaixo das bombas. Imagem cuja ausência obrigou toda a gente a “imaginar” qualquer coisa, ao sabor das suas opiniões, das suas fantasias ou das suas recordações de filmes de guerra. Essa imagem mental tornava-se pouco a pouco mais “verdadeira” que as outras, e suponho que algumas pessoas devem ter desejado ver Bagdad em ruínas, só para invalidar a tese do bombardeamento cirúrgico. A energia enfurecida despendida em *imaginar* aquilo que já nem Bush nem Saddam queriam mostrar é um dos primeiros efeitos desta guerra “sem imagens” nas cobaias que fomos. Quanto mais o jogo de vídeo nos era imposto, mais a abstracção crescente dos seus alvos nos angustiava. Seria por

47 AFP: Agence France Presse (N. da T.).

compaixão para com o povo iraquiano ou porque o cinema nos legou esses reflexos? E se fosse a mesma coisa?

MONTAGEM OBRIGATÓRIA

Mergulhado nesta crónica, tive a sensação, eufórica no princípio e penosa no fim, de me ter tornado *montador na minha cabeça*. Tratava-se de produzir imaginário suficiente para lutar contra uma verdadeira ameaça de des-realização. Montava o que via com as imagens que faltavam, com todos os foras-de-campo, a oito, como um louco. Encontrava estas imagens por toda a parte, conforme o momento e o capricho, como um histérico que está sempre a exigir *precisamente* o que não lhe dão. Ora, é fácil manipular o histérico porque basta proibir-lhe uma ninharia para que ele a julgue importante. Eu desconfiava de toda a gente, dava voltas ao miolo para restabelecer a *continuidade* onde já só havia cortes no fluxo, para não me esquecer de me lembrar sempre que a amnésia era regra. Porque é que não vemos o Emir Jaber? Porque é que, de repente, deixou de haver reportagens sobre os trabalhadores indianos ou filipinos? Porque foi tão tardia a imagem russa da maré negra? Porquê esta sensação de estar a fazer um trabalho *que não devia ser o meu*?

Talvez pela primeira vez na história da televisão, a rarefacção das imagens em benefício do visual puro criou um *défi ce de imaginação* cada vez mais difícil de colmatar. Já não basta, com efeito, saber um bocadinho mais do que a média dos telespectadores sobre a montagem, o campo-contracampo, os truques da enunciação e as liturgias do directo para *dispor* automaticamente de imagens (ou de aproximações de imagens) sobre as quais já não sabemos se nos faltam por acaso ou se nos são pura e simplesmente proibidas. Neste sentido, é

como se a nossa percepção habitual do mundo saísse encurtada depois desta guerra em mundovisão, entregue a uma abstracção flutuante e riscada por “acontecimentos”-fantasma, dando quase razão a Baudrillard quando anuncia, imperturbável, que a guerra do Golfo “não teve lugar”.

Às vezes, raramente, lá passava uma imagem, uma verdadeira imagem. Mas quer fossem os pilotos provavelmente espancados, Isaac Stern e o seu público de máscaras de gás, Saddam acariciando uma cabeça de criança ou o homem da CNN a fazer rádio na televisão, eram sempre pessoas que, quer queiramos quer não, estavam “a fazer uma imagem”, e sabiam-no. Só existe imagem quando há suficiente *outro* para que ainda seja possível uma reciprocidade. Foi assim que vi um kuwaitiano queixar-se do seu frigorífico avariado e dos seus escravos em fuga: estava a tal ponto convencido de que a imagem que dava de si mesmo “nos” agradaria que deixei de lhe levar a mal os maus modos: não constituíam eles, afinal, uma das raras informações que me chegaram do “povo” do Kuwait?

Esta ginástica é tão extenuante como o receio de um *passing shot* num campo de ténis. É preciso nunca estar no sítio onde a televisão nos espera, e abraçar, se for preciso, todos os pontos de vista do Diabo. Porque não existe apenas a rica gama das faltas, há também a pobre existência dos restos. Ora sentimos que é preciso montar o que vemos com o que não vemos, ora é o contrário: é preciso olhar *apesar de tudo* para o pouco que vemos. É por isso que as raras reportagens realizadas “sob controlo iraquiano” nas ruas de Bagdad devem ter sido pouco vistas, sob o pretexto evidente de que os comentários do “homem da rua” de Bagdad soavam demasiado a frases feitas. Mas não existem só aqueles que falam para a câmara,

há os transeuntes que olham para câmara do fundo da imagem, com um ar aturdido e um olhar de viés. Quem me diz a mim que esse ar e esse olhar não são o núcleo duro sem o qual só haveria signos para “ler” e deixaria de haver homens para “ver”? Admito que, neste caso específico, a informação seja mínima (qualquer coisa como “os iraquianos existem”), mas ela só é mínima do ponto de vista do visual, não da imagem.

Há na “crítica das imagens de televisão”, como em toda a crítica dos média, uma curiosa satisfação. Uma *fé* nas imagens, mas que se tornou má, uma “má fé” que se traduz na triste paixão de ter sempre a última palavra. A rarefacção da imagem começa quando estes dois actos gémeos, *ver* e *mostrar*, já não são naturais e se tornaram como que actos de resistência. Resta-nos então imaginar o que já não se vê. A imaginação é o fantasma da imagem. Ela é a nossa amarga vitória.

ESTE LIVRO
FOI COMPOSTO EM
CARACTERES STONE SERIF, DESENHADOS
POR SUMMER STONE, E IMPRESSO EM PAPEL
VOLUME CREME 80 GRS. E CAPA EM CARTOLINA CROMO
235 GRS., NA PAPELMUNDE SMG, EM VILA NOVA
DE FAMALICÃO, EM NOVENBRO DE 2010,
75 ANOS APÓS A MORTE
DE FERNANDO
PESSOA.

