

Roberta Veiga

***A estética do confinamento
o dispositivo no cinema contemporâneo***

Belo Horizonte
Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas

2008

Roberta Veiga

A estética do confinamento
O dispositivo no cinema contemporâneo

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Sociabilidade Contemporânea, da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito para a obtenção do título de Doutor em Comunicação.

Linha de pesquisa: Meios e produtos da comunicação

Orientador: Prof. Dr. César Guimarães

Belo Horizonte
30 de outubro de 2008

Para,

João Luiz.

*Nome, linguagem fraturada,
desmedido do sensível, tempo que se vê.*

*Filho, cicatriz no meu corpo,
inventor de mundos, jardim na minha prisão...*

Vinícius.

*Uma vida por vir,
alma do meu contentamento,
redescoberta da aliança...*

Agradeço,

Ao César, aquele que escuta, pela generosidade e humildade de um saber intenso, extenso, profundo, que espero estar sempre perto de mim;

Ao Marco, o amor abnegado, a expressão do bem, pela presença constante, por me fazer ver a lógica, por filosofar ao meu lado;

À minha mãe e minha irmã, aquelas que sempre cuidaram de mim, onde está meu conforto;

À tia Vilma, pelo verde, pelas montanhas, pelo vento, pelo barulho da água e pelo silêncio, quando eu mais precisei;

Ao meu pai e à Marília, que mesmo de longe me faziam acreditar;

À Fefê, aquela que dá uma mão para o meu filho e a outra para mim;

Ao Danilo, pai presente, e à Fábria, tão cuidadosa, pelo apoio principalmente na reta final;

À tia Lúcia, por estar sempre disponível;

À Anna Karina, história tão comum, cumplicidade inabalável, pelo gesto fotográfico;

À Coca, presença suave e constante em minha vida, pelos desafios e lutas partilhadas;

Ao André Brasil, aquele cuja escrita me tomou por inteira, pelas interlocuções que conduziram às grandes escolhas;

Ao Bruno, o leal, e ao Maurício Lissovsky, pelos sustos provocados e as apostas que qualificaram o trabalho;

Ao Júlio Pinto, ouvinte das tagarelices desatinadas, pelos insights;

Ao André Mendes, amigo e companheiro nos percursos acadêmicos;

Ao Kika, mestre para sempre;

Ao Serelle por tantos momentos de reflexão;

À Lúcia Lamounier e à Claudia, pelas conversas sobre a vida;

Aos companheiros do Cepec, Cacá, Geane, Dedé, Terezinha, Ércio, Zé Milton e Chico Braga, pela compreensão irrestrita;

À Ivone, Gloria, Rita, Mozahir, Marquinhos, Maria Líbia, Júnia (chefes e ex-chefes), e outros professores do colegiado, pelo respeito constante e os afetos;

Ao Edu Jesus e companheiros do Ceis, pelas muitas experiências com imagens,

À todos aqueles que fazem da sala dos professores momentos de alegria;

Aos alunos e orientados que me ensinaram tanto;

Aos funcionários, sempre disponíveis, Valéria, Su e Vânia;

À Puc, pelo incentivo do Programa de Capacitação Docente;

À Devires, e toda à equipe (Felipe, Carlos, Morcego, Sílvia, Bruno), por ser algo concreto através do qual se pode lutar pelo cinema;

À Stella Senra, pela presença encantadora, por iluminar minhas idéias;

Ao Forumdoc, Júnia, Claudinha, Kaká, Milena, Oswaldo, Pedrinho e todos os outros, pelos muitos filmes, pelas legendas, pela possibilidade de ser-em-comum no cinema;

À Humberto Mauro, pelas sessões, ao Dani que lá sempre estará, e ao João, por tantas conversas inspiradas naquele café;

Ao Cec, pelo Festival de Curtas, oportunidade do contato com centenas de cinemas de todo Brasil;

À Carol, pela defesa em momento decisivo;

Ao Marco Antônio, pelas traduções feitas com tanta cautela;

Ao Frank, pela acessória jurídica;

Ao Bruno Lontra, por aceitar a revisão;

Ao Alessandro, pela paciência de todos os anos;

Às amigas e amigos que me permitiram ver o mundo além da tese: Ju, Nina, Renata, Gabi, o Ju, Thiago, Kirlian, David, Chicão, Everton, Adriano e muitos outros...

Resumo

Como a máquina de guerra do cinema moderno pode ser reinventada no interior dos atuais *regimes de visibilidade*? A partir dessa indagação a tese investiga os recursos expressivos de que o cinema contemporâneo dispõe para confrontar os poderes que, por meio dos dispositivos de controle social, político e cognitivo, regulam os *modos de ver*. Nesse terreno de disputas, para garantir a pedagogia da percepção que lhe é peculiar, o cinema também se configura como *dispositivo* e interroga o olhar do espectador adestrado pelo espetáculo e guiado pelas máquinas de controle. Cinco filmes são analisados: *Dogville*, de Lars von Trier (Ale/Fran/Sue/ 2003); *Dez* (Iran/França, 2002) de Abbas Kiarostami; *No quarto da Vanda* (Portugal, 2000) de Pedro Costa; *Là-bas* (Bélgica/França, 2006) de Chantal Akerman; *Berlim 10/90* (França, 1991), de Robert Kramer. Como as análises revelam, o dispositivo produz uma *estética do confinamento* que, ao mesmo tempo, constrange o olhar e inventa novas modalidades de experiência cinematográfica.

Palavras-chave: *cinema; dispositivo; espetáculo; controle; estética do confinamento*

Résumé

Comment peut être réinventée la machine de guerre du cinéma moderne dans les *régimes de visibilité* d'aujourd'hui? En partant de cette question, la thèse recherche les moyens expressifs disponibles au cinéma contemporain pour combattre les pouvoirs qui, par la voie des dispositifs de contrôle social, politique et cognitif, régulent les *façons de voir*. Dans ce domaine plein de disputes, le cinéma, pour assurer la pédagogie de la perception qui lui est spécifique, se modèle aussi en tant qu'un *dispositif* et il interroge le regard du spectateur dressé par le spectacle et conduit par les machines de contrôle. Cinq films sont analysés: *Dogville*, de Lars von Trier (Allemagne/France/Suède, 2003); *Ten*, de Abbas Kiarostami (Iran/France, 2002); *Dans la chambre de Vanda*, de Pedro Costa (Portugal, 2000); *Là-bas*, de Chantal Akerman (Belgique/France, 2006); et *Berlin 10/90*, de Robert Kramer (France, 1991). Comme révèlent les analyses, le dispositif produit une esthétique de l'enfermement qui en même temps contraint le regard et invente des nouvelles formes d'expérience cinématographique.

Mots-clés : *cinéma; dispositif; spectacle; contrôle; esthétique de l'enfermement*

Abstract

How can the war machine of modern cinema be reinvented from within current *regimes of visibility*? Starting from this question, the thesis investigates the expressive resources arranged by contemporary movies to confront powers that, by means of social, political and cognitive controlling devices, regulate the *ways of seeing*. In this battle field, cinema, in order to guarantee the pedagogy of perception that forms its very essence, must shape itself as a device and question the gaze of spectators trained by the spectacle and guided by control machines. Five movies are analysed: *Dogville*, by Lars von Trier (Germany/France/Sweden, 2003); *Ten* (Iran/France, 2002), by Abbas Kiarostami; *In Vanda's Room* (Portugal, 2000), by Pedro Costa; *Over there* (Belgium/France, 2006), by Chantal Akerman; *Belin 10/90* (France, 1991), by Robert Kramer. The device, as it is uncovered by the analyses, produces an *aesthetic of confinement* which, at the same time, constrains the gaze and creates new forms of cinematographic experience.

Keywords: *cinema; device; spectacle; control; aesthetic of confinement*

*Tem uma frase de Picasso, a quem não conheci.
Perguntaram-lhe o que ele faria se estivesse numa prisão
e não pudesse pintar.
Ele respondeu: pintaria com a minha própria merda.
Essa frase parece comigo.
Mas tem horas que você gostaria de poder sair da prisão...
Jean-Luc Godard*

índice

Introdução - Escrever uma tese, contar uma história	01
Capítulo 1 - Profundidade, superfície, deslizamento	07
1.1 - O cinema é um campo de forças	08
1.2 Atrás da imagem	12
1.2.1 A promessa	17
1.2.2 O fundo	19
1.3 Na imagem	20
1.3.1 O pensamento	25
1.3.2 - O visual	27
1.4 Dentro da imagem	28
1.4.1 A generalização	29
1.4.2 A técnica	32
Capítulo 2 - Modos de ver, formas de poder	34
2. 1 Espetáculo, disciplina e controle	39
2.1.1 Ver é negar a vida	40
2.1.2 Ver é vigiar	46
2.1.3 Ver é controlar	52
2.2 - Sobre as condições da experiência	56
Capítulo 3 - O dispositivo no cinema	66
3.1 - O poder e o filme	81
3.2 No documentário, a ética	88
3.2.1 Entre o jogo e a missão	93
3.3 Arte, vídeo, instalação	99
3.3.1 - Por outros modos de subjetivação	103
Capítulo 4 Em busca do traço, o confinamento	106
4.1 Quando o constrangimento se faz sentir	112
4.1.2 O <i>corpus</i> , o triângulo e alguns desdobramentos	119

Capítulo 5 O encerramento da fábula, o palco	129
5.1 Artifício e ilusão	132
5.2 Tensão narrativa	137
5.3 Miséria e excesso da imagem	142
Capítulo 6 - Alteridade no habitáculo	148
6.1 Protocolo estrito	150
6.2 Carro-corpo	152
6.3 Onde está o fora de campo?	157
6.4 Pressionar o olhar e a escuta	159
Capítulo 7 O emparedamento de Vanda	166
7.1 O controle e a <i>práxis</i> do jogo	168
7.2 - Entre a sombra e a luz	175
7.3 Enquadramento, duração e imobilidade	179
7.4 Justo um espectador	182
7.5 O paradoxo vida e morte	188
Capítulo 8 - Quantos quadros cabem no enquadramento de uma janela?	191
8.1 - A inscrição do corpo	193
8.2 - <i>Mise en abyme</i>	198
8.3 - Cortes e quadros	204
8.4 - Além da vigilância e do voyerismo	207
8.5 - Só resta olhar	211
Capítulo 9 - A prisão do branco	216
9.1 Circuito-banheiro	219
9.2 - A corporeidade	220
9.2.1 Monólogo(s)	230
9.3 As imagens da tevê	235
9.3.1 Do fora e do meio	237
9.3.2 Da videografia e da profusão	240
9.3.4 A impossibilidade do fora	241
Conclusão - Seco	245
Bibliografia	252

Escrever uma tese, contar uma história

Em outubro de 2007, na banca de qualificação deste trabalho, o professor Maurício Lissovsky apontou para o material apresentado e perguntou: qual é a natureza dessa história na qual você situa o cinema? Hegeliana, platônica, benjaminiana? . Nela, quem é o protagonista? , insistiu. Para essa segunda pergunta a resposta não poderia ser outra: o cinema! Porém, a primeira exigiu uma reflexão que só agora ganha contornos mais claros. Como sabemos, para Foucault a história não tem constância. Nada no homem, nem mesmo o corpo, é suficientemente fixo para levá-lo a compreender os outros homens e neles se reconhecer. Sob esse ponto de vista, ainda que situado em um contexto sócio-histórico determinado, o cinema surge sempre configurado pela mudança e pela variação. O protagonista dessa história parece monstruoso, tantas as formas que ele assumiu... Ainda assim, talvez os homens possam nele se reconhecer. Esperança um dia acalentada por Benjamin, e também por nós, ainda hoje.

Jean-Louis Comolli, em acirrado debate nos anos 70, confrontava duas das principais concepções do cinema: a idealista, cuja maior expressão é André Bazin, e a materialista, na qual o próprio autor se inscreve, mas não ao modo de Patrick Lebel, a quem se opõe radicalmente. Para o primeiro, o cinema é um sonho da humanidade , antigo e mítico, um céu platônico que permitiu representar a vida e inscrever na película o *continuum* do mundo, de forma a dar a ver um *mais real*. Para o segundo, é preciso remontar às origens técnicas, percorrer as formas de reprodução da realidade e do movimento a partir dos aparelhos, dos cálculos, das descobertas óticas. A cientificidade é a garantia da neutralidade do fazer cinematográfico. História científica, apartada de qualquer ideologia. Comolli denunciou na aparelhagem cinematográfica o predomínio de um modelo de representação fechado (o perspectivista) e o impensado que o acompanha: a ideologia. História eminentemente crítica, que só edifica o passado sobre as linhas de força do presente. Longe do realismo ontológico que buscava o sentido escondido dos seres e das coisas o autor via na experiência cinematográfica o entrelaçamento de uma prática social (atravessado pelas diversas *mises en scènes* da sociedade) e significativa (regida por uma escritura que organiza os recursos expressivos). A história do cinema não poderia, portanto, ser dissociada da censura que recai sobre o artefato material e simbólico que o constitui. Daí a necessidade da teoria para desvelar o funcionamento ideológico dessa peculiar técnica de revelação que é o cinema.

Certamente, a história da cinematografia jamais daria conta, de uma só vez, de reunir todas as figuras de estilo, variantes, movimentos e inovações tecnológicas que os filmes comportam. Para o teórico ou crítico, trata-se sempre de uma abordagem já modulada por aquele que toma o objeto nas mãos. Este é apreendido, apanhado de alguma maneira, seja pela identificação de um conjunto de recursos presentes em alguma tendência ou autor (como nas análises que Bazin dedicou ao Neo-realismo, por exemplo), ou então, por aquela vasta e minuciosa estilística de autores realizada por Deleuze. Enfim, não há um objeto cinema que

possa ser revelado em sua inteireza. Não há, tão pouco, um ponto fixo no qual sua história se apóia. Há escolhas do que se deseja apanhar, impregnadas de teoria.

Na tentativa de apreender esse objeto tão escorregadio, a tese adotou, inicialmente, o princípio de um *estado da imagem*, capaz de indicar uma certa configuração contemporânea do cinema, mas tal expressão parecia extrapolá-lo em demasia, inscrevendo-no no amplo e difuso domínio do audiovisual. No momento presente, do qual partimos, o cinema tem suas fronteiras atravessadas por novas práticas, de natureza técnica, econômica, social, estética e ética. O aprimoramento das tecnologias permitiu múltiplos experimentos em torno da imagem. Por um lado, o barateamento nos custos de produção e difusão de imagens, a leveza das câmeras e dos equipamentos de filmagem levaram à agilidade do fazer cinematográfico, alterando seus modos de produção e também suas formas expressivas. Por outro lado, o mesmo avanço técnico, associado à máquina capitalista, faz das formas do visível uma produção acelerada, padronizada e homogeneizada. Ambos os lados, ainda que de maneiras diferentes, impelem o cinema a participar de um conjunto mais amplo de questões que, se não o diluem, colocam em cheque seus limites e seus porvires. Se as novas práticas deslocam a experiência cinematográfica e apontam para um possível desgaste de sua configuração tradicional, o lugar dominante da televisão contamina os filmes com o *modus operandi* do espetáculo. Diante desse quadro, fica a pergunta: o que ainda pode o cinema? Onde e como sobrevive sua especificidade?

Questionados por alguns jovens críticos de arte e videoartistas que não entendem como, no cenário atual da hibridização de suportes e linguagens, ainda é possível falar em especificidade do cinema, optamos por insistir no que é próprio da escritura cinematográfica (seja no campo da ficção ou do documentário). Para nós, tratava-se de encontrar o traço do cinema. A princípio a vagueza do termo foi fundamental, pois não estávamos no encaixe de um período ou de um estilo, mas de uma certa conformação do objeto que nosso percurso deveria alcançar.

Afinal o que é o traço? Um risco feito por um artefato qualquer: lápis que adere ao papel, caneta que desliza, câmara que captura o momento? Um vestígio, um rastro, um sinal que permanece, sem que seja possível localizá-lo, explicitá-lo com nitidez? Um esboço, portanto, um traçado? O gesto de Van Gogh, Picasso, Hopper, ou de Rodtchenko, Arthur Omar, Moholy-Nagy, ou ainda de Pedro Costa, Chantal Akerman, Abbas Kiarostami, Robert Kramer. Seria o traço uma marca? Com certeza, perseguia-se uma marca no cinema contemporâneo para devolver-lhe uma especificidade. Essa marca é a qualidade de algo que exprime, ao mesmo tempo, diferença e identidade. Tal qual a feição, traço expresso na fisionomia dos homens, que tanto lhes confere semelhança, o elemento comum a todos os rostos, quanto os distingue. Marca, vestígio, ou qualidade, a noção designa o que se retém da imagem do filme, o que se destaca e fica. Como diria Pedro Costa, o traço é aquilo que permanece após a sessão

de cinema: não mais a obra inteira, nem tão pouco um pedaço dela, mas a qualidade do gesto que captura o espectador e se inscreve em seu corpo.

Se o traço se faz sentir no corpo é porque existe na relação com a memória. O traço retido, o vestígio que fica, constitui e tece a teia mnemônica. Freud usou essa expressão para designar a forma como os acontecimentos se inscrevem na memória. A evocação pode ser atualizada num determinado contexto associativo, ao passo que, tomada noutro contexto, será inacessível à consciência. O traço mnésico não é senão um caminho aproveitado de preferência a outro, diz Freud. A procura pelo traço *no cinema* requer uma memória histórica, aquela ponta do moderno, um lúmen que não deixou de luzir e não cessa de retornar sob várias feições, desvelando diferenças e semelhanças. O caminho mnemônico passa ainda pela história pessoal daquele que, em busca do traço, tenta escrevê-lo, descrevê-lo: o despertar para o cinema na infância, a transformação sofrida na juventude, e a ação concreta de realização e defesa de algo. A defesa de um cinema, de uma tese. Era inevitável recuperar uma experiência passada com o cinema e retoma-la no presente da escrita, diante dos filmes selecionados para a análise. Do ponto de vista da memória, a marca vinha de dois lados: uma infância e adolescência junto aos filmes de aventura e aos melodramas hollywoodianos, e a descoberta, mais tarde, de uma outra relação com o cinema.

Aquela, para quem o cinema era *Heidi, Polyana, História sem fim, Os Goonies, ET*, e mais tarde, *Love Story, Amor sem fim, Dio, come ti amo, Flashdance*, descobre nos anos 80, em Belo Horizonte, no Savassi Cineclube, no cinema vazio, a mulher que fura os olhos e se cega no descontrole da paixão, uma relação amorosa cheia de dor, incapaz de se realizar como tal. Pura intensidade. *Betty Blue* (França, 1986), talvez seja um clichê da época, mas foi o filme inaugural. A partir daí, veio Polanski, *Repulsa ao sexo* (Inglaterra, 1965), os alimentos deteriorados, a casa abandonada, a vida inerte da personagem interpretada por Catherine Deneuve. Depois *Pierrot Le Fou* (França, 1965), de Godard, e a deriva, e, então, o ponto onde o olhar chegara e diante do qual não se pode recuar: Giuliana (Mônica Vitti) come um sanduíche, como uma animalzinho acuado, escondida atrás de arbustos no meio do nada, em *Deserto Vermelho* (França/Itália, 1964), de Antonioni. Algo estava ali. Aquele cinema parecia se deixar levar pelo mundo. O cineasta se entregava ao movimento e ao tempo das coisas que simplesmente estão ali, sem renunciar ao seu gesto. Essa sensação não poderia ser abandonada, o percurso se convertia em outro, uma prova, uma travessia. Foi preciso organizar essa história até então sem amarras, misto de arrebatamento e sofrimento. Aí o cinema já não era mais o lugar de deixar-se levar pelo olhar que quer ver, mas entender o que significa ver *o que se via*. Buscar o traço é explicá-lo, e explicar já é sempre perder algo. Classificar, nomear, definir. O aprendizado necessário ao olhar passava por Fellini e seu mundo mágico de figuras exóticas, mulheres sedutoras: um passado em preto e branco, que representava a esperança. Godard, regente de uma orquestra de imagens, no espaço *entre* uma e outra, forçava o pensamento a entrar num turbilhão. Porém, ele sempre pareceu cético frente ao mundo e ao

cinema. De Sica: uma tristeza profunda. Em Fassbinder, a revolta e a ousadia obrigavam o olhar a se estreitar, se esgueirar, se envergar, para ver entre os muitos obstáculos interpostos. Com Mizoguchi, Ozu e Bresson, o cinema já era visto como quadro, espaço geométrico que capturava o olhar. Para o espectador, algo ficava mais árido, sem floreios, mais enxuto, mais preciso. Um aprendizado ganhava consistência, e solicitava a escrita.

Para nós, esse traço que encerra a diferença do cinema que nos interessa mais de perto guarda algo do moderno (do Neo-realismo até a Nouvelle Vague), mas se revela, sobretudo, na contemporaneidade. Como as leituras de Deleuze e Daney tão decisivas! apontaram, esse traço podia ser reconhecido nos filmes que encampavam uma luta, que emergiam de uma batalha contra os *modos de ver* codificados. A hipótese de trabalho da tese ganhava forma: nos dias de hoje, o cinema ainda poderia se fazer máquina de guerra? Se a resposta é sim, o caminho só poderia ser aquele do embate contra as formas do espetáculo e do controle, regimes que gerenciam a visibilidade no nosso tempo. O traço ligava-se ao poder, o cinema que reivindicávamos era aquele que se instituía no enfrentamento das formas dominantes. Foucault diz que todo poder produz poder. Quais poderes se ligavam então ao cinema contemporâneo? Através dessa dimensão produtiva do poder, percorreríamos os arranjos dos modos de ver que o cinema configurava para fazer frente aos regimes de visibilidade dominantes.

Em sua genealogia das formas de poder que se imiscuem pela sociedade, produzindo conflitos e formas de subjetividade, Foucault perseguiu agenciamentos de forças, dispositivos. Como os dispositivos atuam na sociedade contemporânea ao associarem poder e visibilidade? Como o cinema poderia enfrenta-los? Na teoria do cinema, o termo já havia sido usado justamente para ligar a técnica ao poder, à ideologia, como o fez Baudry. Mas a cinematografia moderna foi aquela que inverteu o dispositivo de Baudry. O cinema como história de luta e de conflito não era novidade. Entretanto, ao tomar as linhas de força do presente, o dispositivo assume outras características. O problema de pesquisa tornava-se mais evidente: como pensar o cinema como dispositivo ou o dispositivo no cinema?

A hipótese principal era de que o cinema contemporâneo, ou maneirista (na terminologia de Daney), só seria capaz de instaurar outra relação com o visível se pudesse enfrentar os poderes que transformam os modos de ver em estratégias de controle social, político, cognitivo. Para combater os regimes de visibilidade, o cinema deveria também se converter em dispositivo e, assim, subvertê-los, perfurá-los, ou desenvolver uma resistência do seu interior mesmo. Diante das condições cada vez mais precárias da experiência (desde a Modernidade), resta à experiência cinematográfica resgatar novamente o liame do homem com o mundo e, para tanto, inventar novas formas. Não poderíamos dar as soluções para essa invenção. Só os filmes o fariam.

A força dos primeiros dispositivos, em Foucault, estava nas formas de aprisionamento. Na sociedade atual, a imagem tornou-se prisão da percepção. Por onde quer que andemos vemos anúncios publicitários, marcas, outdoors, televisões, vitrines, ou somos, nós mesmos, as

imagens captadas pelas câmaras de vigilância. Pessoas se confinam nos diversos *reality shows* para serem vistas. Outras se confinam em seus apartamentos para ver essas vidas, ao invés de viverem as suas próprias. O real desgastado, minguado pelas imagens repetidas, banalizadas, parece só se mostrar quando a imagem ultrapassa a representação para se tornar, ela mesma, forma de controle. Nesse novo estado das coisas e das imagens, o dispositivo alcançava o cinema e estabelecia constrictões, regras a serem seguidas, mas também se abria, de certo modo, à alteridade, à invenção de novos procedimentos estilísticos. O confinamento era o lado manifesto desses constrangimentos, o estrato visível do dispositivo. Foi a partir daí que surgiu uma inquietação diante de alguns filmes contemporâneos, de diferentes cineastas. Diretores, personagens, atores e espectadores eram confinados nas imagens. O traço ganhava então um nome: estética do confinamento. A linha de força que conforma essa história e essa estética é a conjugação da visibilidade e do poder. O protagonista é o cinema, e os outros personagens as várias encarnações do poder que o cinema enfrenta e produz. Sem preocupações cronológicas ou causais, nessa história os filmes surgem de acordo com as relações que a estética do confinamento, apanhada pelo dispositivo, sugere.

O primeiro capítulo, *Profundidade, superfície e deslizamento*, apresenta três fases ou funções do cinema: o clássico, o moderno, e maneirista, a partir essencialmente da leitura de Daney e Deleuze. Aqui o cinema já aparece como um campo de forças, e suas lutas circunscritas a cada uma de suas funções. Um certo ceticismo com relação ao que Daney chama da fase maneirista fica explícito, resta um fio tênue de esperança a se insinuar ao final do capítulo. Porém, o percurso é sempre o da tensão: o que ainda pode o cinema? Em *Modos de ver, formas de poder*, o fio parece sumir. O espetáculo, a disciplina e o controle são apresentados como regimes que padronizam, regulam e administram a visibilidade. Junto com Benjamin e Agamben, vemos a experiência ser expropriada do homem, quando a linguagem deixa de ser sua morada. Mas uma fresta se abre e o fio que parecia desaparecer ressurgir: os filmes, pensados também como dispositivos, prometem entrar na disputa pelos modos de ver e indicam uma experiência por vir.

O terceiro capítulo, *O dispositivo no cinema*, segue o percurso desse conceito em Foucault e suas possíveis traduções para o cinema. O quarto capítulo, *Em busca do traço, o confinamento*, descreve o que chamamos de estrato visível do dispositivo nas obras: o confinamento. Apresenta-se, em seguida, o *corpus* de análise, constituído pelos seguintes filmes: *Dogville*, de Lars Von Trier (Ale/Fran/Sue/ 2003); *Dez* (Iran/França, 2002) de Abbas Kiarostami; *No quarto da Vanda* (Portugal, 2000) de Pedro Costa; *Là-bas* (Bélgica/França, 2006) de Chantal Akerman; *Berlim 10/90* (França, 1991), de Robert Kramer.

A cada filme foi dedicado um capítulo analítico, procurando-se evidenciar, a cada vez, a maneira com que o dispositivo funciona em sua dupla face: aquela reguladora, produtora de poder, e a que oferece outras formas de ver e de subjetividade.

capítulo 1

Profundidade, superfície, deslizamento

1.1 O cinema é um campo de forças

Em *La rampe*¹ (*bis*), Serge Daney propõe uma periodização do cinema em três fases: o clássico, o moderno e o maneirista. Essa classificação não contempla o percurso descontínuo, amplo, oscilante do fazer cinematográfico. Sabemos que a história do cinema não é linear, nem evolutiva, mas complexa, e reúne movimentos díspares no mesmo contexto. Porém, o que está em jogo, na periodização do autor, são linhas de forças visíveis nos modos de fazer cinema através das quais delimita-se períodos específicos que abrigam características semelhantes. Ao ordenar o campo cinematográfico e estabelecer marcações históricas, o relato de Daney vai além de uma cronologia estrita e implica uma lógica de apropriação do fenômeno que não perde de vista seu caráter global.² Cada fase é agenciamento de co-relações entre imagens: o cinema em sua forma institucional e técnica, os acontecimentos e a construção da espectadorialidade. Em carta³ ao autor, Deleuze afirma que cada fase corresponde a uma função cinematográfica: estados da imagem, relações ou finalidades⁴. O filósofo admite que a maneira como Daney busca os agenciamentos de interdependência que constituem o cinema afasta-o do formalismo lingüístico e o faz um crítico que não cansa de restabelecer o vínculo profundo do cinema com o pensamento (DELEUZE, 1992:91).

As fases surgem em camadas que revelam ora arranjos dos componentes internos ao cinema ó cineastas, a *mise en scène*, atores, as filmagens ó ora as relações entre o cinema e algo que, a princípio, lhe parece exterior ó o mundo, os fatos históricos, o tempo. Entendê-las como função é perseguir o liame que promove os agrupamentos em torno de problematizações mais gerais que, pelo *modus operandi* do cinema, conduz a experiências do visível. Cada função organiza a maneira como o cinema lidou com a imbricação real-imaginário, autenticidade-ilusão, no gesto de mostrar e esconder, de *dar a ver* e *ver*. Instituídas frente a determinadas forças sociais, culturais, políticas ou estéticas que interpelam o cinema, elas são conformações específicas das imagens, que enfatizam o vínculo entre olhar e poder.

Ao se estabelecer no embate contra poderes de natureza diversa, o cinema surge como campo de forças que encerra a espectadorialidade, já que o olhar e o corpo são sempre convocados, conduzidos e pressionados. Trata-se da maneira pela qual a expectativa em relação ao ver é trabalhada, no sentido de ser re-afirmada ou frustrada. Não é por acaso que Daney não oferece uma definição ou um teorema ao apresentar cada fase, mas uma indagação sobre os modos de ver. Os problemas que cada função enfrenta são endereçados ao olhar do observador.

¹ *La rampe (bis)* é um curtíssimo artigo que faz parte de uma coletânea de textos do autor denominada *La rampe* e ocupa a sessão *Pertes de vue II, Les Corps-langages (Ça parle)* que abrigam textos escritos entre 1977 e 1981.

² Global aqui se refere a uma dimensão relacional do cinema que coloca em conexão vários elementos constituintes do processo cinematográfico.

³ A carta se tornou o texto *Otimismo, Pessimismo e Viagem*, prefácio do livro *Ciné-Journal* de 1986, de Daney.

⁴ O que fazia dele um livro autêntico era que você repartia os artigos segundo uma análise dos diferentes períodos atravessados pelos *Cahiers*, mas também e sobretudo segundo a análise das diversas funções da imagem cinematográfica (DELEUZE, 1992:82)

O primeiro cinema,⁵ o clássico, indaga *o que há para ver por trás da imagem?* ; o moderno responde e ao mesmo tempo pergunta *o que há para ver na imagem?* , e o último cinema, o maneirista, lança a questão: *o que há para ver quando o fundo da imagem é sempre outra imagem?* (DANEY, 1983).

Se a periodização de Daney expressa, ainda, as relações internas à imagem, o que faz passar de uma fase a outra está profundamente ligado aos poderes que a compelem a exercer outra função. Cada fase se configura num terreno de embate e se dilui, se transforma quando surgem outros poderes. Mas o autor aponta para uma constante linha de força da qual, em sua maioria, esses poderes são modulações. Trata-se de uma lógica do olhar dominante, fundante da experiência ocidental do ver que atravessa toda a história do cinema e que determinará sua potência: a *fotologia*⁶. A maneira como o cinema contraria as modulações dessa lógica do olhar define as potências, os devires, as possibilidades de abertura para a percepção que as imagens alcançam.

Na tradição ocidental guiada pela *fotologia*, *ver é saber*: esta obstinação em confundir visão e conhecimento, fazendo deste a vantagem da primeira, e daquela a garantia do segundo (DANEY, 2007:36). Independente de negá-la ou afirmá-la, todas as funções do cinema se constituem em relação à ditadura do sentido da visão, em que ver é automaticamente conhecer: *sabemos, pois vemos*. A fotologia é a negação da potência e da duração concernentes ao trabalho do cinema em favor do discurso da luz, do visível, da visibilidade, do poder de ver o mundo em sua finitude, dado, acabado. Um mundo que apenas conhecemos porque nunca o conhecemos e que corremos risco, presos em sua evidência, de não conhecer jamais (DANEY, 2007:36) Aí o trabalho não tem lugar, pois ele explicita o caráter incompleto do mundo, que está sempre em construção pelos fazeres humanos e seus artifícios.

O primeiro embate que Daney atribui ao cinema está inscrito nessa tradição fotológica: colocar sob suspeita a evidência do mundo e, com ela, toda uma tendência da representação clássica que buscou preencher o saber com a visão. Incrédulo, o autor afirma que a luta contra tal mito especular,⁷ a equivalência ilusória entre ver e saber, já está perdida, e que não seríamos inocentes a ponto de acreditar vencê-la. A representação é metáfora que sempre inscreve o que a ameaça. E o que a ameaça? A certeza de que ela não é a realidade. Mas essa certeza é sempre posta à prova, e na maioria das vezes desaparece na entrega ao que se vê na tela. Vingança da representação. Quando a luz impera, a identificação com o mundo que parece transposto para a tela é tão forte e imediata que a certeza se esvai, e podemos chorar e

⁵ Usamos a expressão *primeiro cinema* para se referir ao cinema clássico, à maneira de Deleuze no seu prefácio ao livro de Daney. A referência ao cinema anterior ao clássico, o das primeiras invenções de Lumière e Méliès, será feita sob a denominação *cinema primitivo* ou *cinema dos primeiros tempos*.

⁶ No texto original a palavra é *photo-logie* ou *photo-logique* (1996:17). Usamos a palavra *fotologia* e *fotológica* conforme tradução já feita por Marcelo Rezende (2007). Nesse capítulo, trabalhamos com a versão original de 1996, e com a tradução de 2007. Por isso haverá citações concernentes ao mesmo livro com datas diferentes.

⁷ Nessa perspectiva, Daney lembra Althusser, portanto um contraponto ao mito de que há adequação entre visão e conhecimento: *Caimos mais uma vez no mito especular do conhecimento como visão de um objeto dado, ou a leitura de um texto definitivo, que são apenas a própria transparência; todo o pecado da cegueira e toda a virtude da clarividência pertencem plenamente ao ver, ao olho do homem.* (ALTHUSSER *apud* DANEY, 1996:18)

sofrer com os personagens. Podemos saber tudo sobre eles e suas vidas. Temos o domínio através da visão. A equivalência entre *ver* e *saber* é um modelo de verdade, qual seja: aquela forma de representação ou de pensamento sobre a representação que lhe confere um estatuto inquestionável. Sei porque vi e, mais ainda, Vi porque sei, eis o irrefutável do paradigma da visão como garantia do saber, e do saber como estruturação da visão.

Por outro lado, o autor não descarta a tela de cinema, ainda que ali seu poder seja afirmado, enquanto lugar de enfrentamento da fotologia. Seria como abandonar o cinema. Desistir daquilo que, entre os anos 60 e 70, parecia aos críticos do *Cahiers du Cinéma* a dimensão mais rica: o aprendizado pelo olhar. Trata-se da luta que a *política dos autores* toma para si, quando a sala de exibição apresenta-se como lugar do obscurantismo. A fotologia estará sempre implicada no cinema, e se os filmes não a controlam, é ela, por sua vez, quem os controla (DANEY, 1996:18). Porém a impossibilidade de controlá-la por completo está no fato de que não existe inocência nem do lado da técnica, nem do lado real. (DANEY, 1996:15) Trata-se de uma batalha permanente, em meio a qual o cinema assume configurações variadas.

Se não há como controlar a prisão do cinema pela luz, a fotologia, que ela mostre até que ponto, o mundo é mais profundo do que o dia imaginai (DANEY, 2007:38). A tomada de consciência passa necessariamente pelo aprendizado do olhar (1996:18), e ela está na afirmação da invisibilidade que a tela instaura. Contrário a idéia de que tudo está ali, tudo está sendo visto, Daney busca o outro lado, o que a tela nega, não mostra, o que dificulta a visão. Contra a luz, as sombras. Não é o expressionismo, mas o próprio ato de enquadrar como inscrição e corte do mundo, vínculo e separação. O real dado a ver é também negado. Para Daney, a relação de cumplicidade entre o cinema e o visual é jogo entre dois modos de visibilidade.

O que caracteriza o primeiro modo é a própria visibilidade: um máximo denominador comum por onde passa tudo o que pode ser ou será filmado. Tornar tudo visível é igualar numa mesma dimensão fenômenos, objetos, personagens diferentes. (...) a partir do momento em que homens e monstros podem dividir o mesmo plano, eles não o são mais verdadeiramente; aquilo que os une é mais forte que aquilo que os separa (...) o cinema é uma terrível máquina de domesticação que permite as diferenças em meio a uma semelhança mais fundamental (DANEY, 2007:38). No segundo modo de visibilidade, tudo que já foi filmado também passa por um mínimo denominador comum: a configuração num plano, num quadro limitado pelo tempo e pelo espaço. Se no primeiro modo o ato de filmar cria a semelhança, no segundo, a despeito da visibilidade em geral, há um tipo de limitação específica que se refere à inscrição na tela, aos modos de dar a ver, aos cortes, a sutura e a montagem, a regra particular do cinema: o desdobramento vertical da fita celulóide (2007:39). É no segundo modo de visibilidade que está a possibilidade de denúncia da fotologia, onde a inocência do real dá lugar a um real que é sempre um já filmado. Menos do que insistir em filmar o jamais-visto, através do enquadramento e da duração é possível o trabalho de desconstrução da filmagem.

Se por natureza o cinema é nivelador, como caracterizado no primeiro modo de visibilidade, é preciso assumir tal fato, seja jogando com ele, seja levando-o às últimas conseqüências, seja deflagrando mecanismos que a técnica, em princípio, esconde. Assumir que filmar é ver ao quadrado, assumir o poder do cinema, sua responsabilidade em *mostrar* e em *como mostrar*, se opondo à estratégia de camuflagem da câmara⁸ que, ao esconder a manipulação, se faz passar por realidade, quando apenas contribui para o espetáculo generalizado. É necessário mostrar que o cinema é, também, limitador por natureza.

Pensar o cinema é desvelar e ao mesmo tempo desconstruir a experiência do ver, que Daney viveu intensamente desde sua infância como cinéfilo e depois, mais tarde, como crítico. Ele foi cinéfilo, não como um colecionador de títulos de filmes e de belas cenas, mas teve sua vida misturada ao cinema e não cessou de buscar, como diz Deleuze, um suplemento na prática do ver, uma dimensão estética que lhe pudesse fazer seguir crendo no mundo, reivindicar sempre algo mais para o domínio das imagens cinematográficas. Se o cinema é ação no mundo, de mostrar e esconder, Daney perseguiu o *como se mostra* e o *como se vê*. O autor se afasta tanto das perspectivas formais que tomam o cinema como representação de um referente real, quanto das análises ideológicas e das teorias de gêneros, e se aproxima da prática do ver como domínio tenso e conflituoso.

Para pedir mais da experiência cinematográfica, é preciso entender em que medida ela foi colonizada por formas de poder, tornou-se um terreno de disputas e produziu resistências e contra-poderes. Em Daney, o cinema moderno é a primeira expressão de uma máquina de guerra (2007:231), e não por acaso a experiência que o converteria em cinéfilo. Foi a presença-ausência dos corpos, cadáveres, campos de concentração, do horror, em *Nuit et brouillard* (1955), de Alain Resnais, que ele teve de sustentar com o olhar para atravessar aquela bruma de infância, aquele sofrer quase inconsciente que era a guerra para uma geração nascida em meados dos anos 40, o que para Daney escondia ainda o mistério da história de seu pai. O cinema surge para dissolver a bruma e mostrar a realidade escondida por trás da imagem infantil da guerra e do pai. O horror da época. O cinema inscrevia a verdade como a nova lei e estabelecia com aquele menino um pacto de confiança e crença. Era o lugar dos pais mortos, desaparecidos, ausentes para uma ou duas gerações de cinéfilos que ainda viriam. (DANEY, 1994 a)

⁸ Não é portanto certo que o que correntemente se produz na prática deva ser reproduzido na teoria: a redução da parte oculta da técnica à sua parte visível comporta o risco de reconduzir esta dominação do visível, esta ideologia do visível (e o que ela implica: maceramento, desaparecimento do trabalho) que Serge Daney definiu: (o cinema) postulava que do real ao visual e do visual à sua reprodução filmada, uma mesma verdade se refletia até ao infinito sem distorção nem desperdício algum (...). Inegavelmente, é esta hegemonia do olho, esta especularização, esta ideologia do visível ligada ao logocentrismo ocidental que de facto Pleynet visa, sublinhando a plenitude dominante no aparelho de base do código perspectivo do Quattrocento; a imagem produzida pela câmara apenas pode confirmar e redobrar ao código da visão especular tal como e definida pelo humanismo renascente, tal como o olho humano está no centro do sistema da representação; esta centralidade que impede ao mesmo tempo qualquer outro sistema representativo, assegura a dominação do olho sobre qualquer outro órgão dos sentidos, e põe o olho (o sujeito) em lugar propriamente divino (crítica do Cristianismo pelo Humanismo). Constitui-se assim esta situação de paradoxo teórico ao fazer pontificar a dominação da câmara (do visível) sobre o conjunto da técnica, cinematográfica que esta encarregada de representar, informar e programar (função de modelo), pretende-se denunciar a submissão desta câmara, na sua concepção e construção, a ideologia do visível dominante. (COMOLLI, 1975: 42)

A máquina de guerra deveria ir contra o ilusionismo do cinema clássico, e fazer da imagem a superfície na qual o espectador perceberia seu próprio olhar e seu corpo, o de um intruso. Chamar atenção para o *como* se vê possibilita ao cinema moderno instituir o espaço da sala de aula, como faz Godard em seus filmes, tomar o caminho da pedagogia da percepção, como dirá Deleuze (1992:90). Interessa-nos a maneira como a abordagem do cinema como campo de forças, que ganha evidência após a Segunda Guerra Mundial, está menos associada ao enredo ou ao gênero, do que aos modos de ver como o principal fundamento das estratégias de sentido e do jogo proposto pelos cineastas. Questionamos se ainda é possível encontrar a pedagogia do olhar da função moderna no cinema contemporâneo. Se é possível, de que maneira se dá? Ainda que a constante fotológica se mantenha através dos regimes de visibilidade, sabemos que os poderes enfrentados hoje pelo cinema não são mais os mesmos que o cinema moderno enfrentou. A função do cinema contemporâneo mudou, e com ela a relação com o mundo e a espectadorialidade.

1.2 - Atrás da imagem

Quais forças instituem o cinema clássico? Com quais poderes ele se confronta?

A primeira fase do cinema se consagra sobre a inocência do espectador. Ela ainda traz a promessa da arte como um bem coletivo, havia otimismo estético e político por parte de muitos teóricos e cineastas. Se há uma dimensão de combate, essa não caracteriza o período, mas sim a esperança e o entusiasmo diante das múltiplas possibilidades de realização. Se há luta não é contra uma experiência precária do ver, mas a favor dos efeitos políticos e ideológicos, como em Eisenstein; ou da descoberta da potência do ver pelo olho da câmera, como em Vertov; ou do comportamento obscuro, do mundo invisível, como nas visões dos expressionistas (cf. XAVIER, 2005:103).

Daney chama de clássico um curto momento da história da cinematografia, cerca de trinta anos, em que os cineastas souberam produzir a simulação da *profundidade*, aquilo que até então faltava ao cinema. (DANEY, 1996:207) A ilusão da profundidade na imagem é a marca desse período, que, do ponto de vista político, consiste na consolidação da ideologia burguesa da representação: produzir a perfeita ilusão do mundo sensível através de aparelhos óticos. (cf. GUIMARÃES, 1997:113) A eficácia da ilusão de profundidade faz desse período a idade de ouro da cenografia. O cinema aparece como arte de instalar os cenários (AUMONT, 2003:46). Na instituição da arquitetura cinematográfica, o desafio, a partir do teatro, é manejar bem as relações entre personagens, objetos e espaço, conduzindo a cena tendo em vista a estruturação dos planos e suas ligações. A cenografia desse período é, nas palavras de Daney, um labirinto de *raccords*, em que o espectador adentra e percorre não para se perder, mas para encontrar algo atrás de cada objeto e personagem, de cada ângulo, corte e enquadramento ó

janelas, portas, espelhos, olhares. Cada elemento em cena funciona como esconderijo que guarda algo para o espectador, os objetos-pivôs. (DANEY, 2007:229-230)

Paradoxalmente, em alguma medida a cenografia perde a cena na montagem, outro componente fundante da função clássica. A montagem reafirma a promessa de ver por trás da imagem, os cortes e encadeamentos entre planos são sinais do que está por vir, promessa da espera ser recompensada. Ao contrário dos primeiros experimentos do cinema primitivo (dos primeiros tempos), onde ainda não se pode falar em montagem ó uma vez que filmes são compostos de uma só tomada e o tempo de filmagem coincide com o tempo de exibição (cf. GUIMARÃES, 1997:113) ó a *mise en scène* é fraturada e forçada não só pelos ângulos dos enquadramentos, mas pelas ligações indiciais entre planos. A montagem é um processo de ordenação da sucessão das imagens que produz a diegese.

Ao discutir a relação entre cinema e literatura, Guimarães expõe a passagem do cinema dos primeiros tempos para o período clássico. Segundo ele, no primeiro cinema, ou no Modelo de Representação Primitivo⁹, há um percurso que vai dos filmes constituídos em um único plano autônomo, à maneira de uma fotografia animada, aos que eram feitos da justaposição de quadros singulares. Se os primeiros exigiam dos espectadores uma leitura topológica capaz de compreender o ĩformigamentoí de signos que o constituíam (GUIMARÃES, 1997:116), nos segundos os espectadores permaneciam exteriores ao que viam em função da precariedade da ligação entre os quadros. Nesse primeiro cinema, implicado pela simultaneidade e descontinuidade, o observador é descentrado, visto que o ilusionismo não se efetiva e que o efeito diegético não se cumpre plenamente.

Assim que a sucessão temporal simples e linear transforma-se em sucessão espacial, e à medida que os filmes têm cada vez mais seus planos ligados indicialmente através dos *raccords* de posição, de direção e de olhar ó tornados homólogos aos esquemas de orientação daquele que os acompanha ó estão reunidas as condições que fundarão o centramento do sujeito-espectador, agora tornado viajante imóvel, fixo na sua cadeira e ao mesmo tempo absorvido pelo fluxo das imagens, evolvido, apanhado no interior mesmo daquilo que ele vê. (GUIMARÃES, 1997:117)

A suposta profundidade e a montagem, que conferem o poder ilusionista ao cinema clássico, se conjugam para criar a expectativa de que há sempre algo para ser ver por trás da imagem. Há sempre uma promessa a mais na imagem. *O segredo atrás da porta* (EUA, 1948), eis a fórmula do cinema clássico que Daney dedica ao filme de Fritz Lang. Tudo, objetos e atores, é disposto no espaço de forma que a imagem não esgote o que há para ser visto, mas, ao contrário, mantenha o espectador na espera de que algo a mais possa ser dado a ver sempre.

O segredo atrás da porta é uma analogia feliz de Daney. O filme condensa em seus recursos cenográficos todos esses obstáculos, de objetos, angulações e espelhos, e principalmen-

⁹ Conferir BURCH, Noël. La lucarne de líinfini; Naissance du langage cinématographique. [s.l.]: Nathan, 1991, apud GUIMARÃES, C. 1997: 109-142.

te de portas. Os movimentos de câmera, os planos de detalhe em objetos-pivôs são índices de que algum grande acontecimento virá. A montagem intercalada e linear realça a sensação de que vale a pena percorrer aqueles caminhos, pois sempre há algo a espera do olhar do espectador. A história não poderia ser mais conhecida: a mocinha, Célia, se entrega ao amor de um estranho e casa-se com ele. Aos poucos pequenos mistérios indicam que há algo de errado com aquele por quem ele se apaixonou repentinamente. Mark mora em uma mansão onde coleciona cômodos, cada porta numerada guarda um segredo de uma história: assassinatos que ali ocorreram. Mas uma delas está sempre trancada, oferecendo-se como passagem para o desfecho de toda intriga. O espectador atento acompanha a personagem na busca pela revelação do mistério que gira em torno do marido. Por entre reflexos nos espelhos, coleções de máscaras macabras, escadarias imensas e vários objetos de decoração, o espectador segue os passos de Célia pela casa. É no abrir e fechar das portas, no entrar e sair dos cômodos que novos personagens surgem, a trama vai se desenrolando, e os índices da grande revelação apontam para a porta de número 7. O que há pra ver por trás daquela porta, ela mesma uma imagem? Algo se esconde ali. Quando Célia rouba a chave e consegue passar para o território proibido, lá está o quarto da ex-mulher de Mark. Seria ele um assassino? Teria ele matado a mulher ali, já que todos os outros ambientes guardam histórias de assassinato? O clima fúnebre, o suspense e a tensão chegam ao máximo quando Mark flagra sua esposa no quarto enigmático. Ali não só o mistério é solucionado, Mark não é um assassino, não matou a ex-mulher, como todos os sentidos se conectam e a intriga tem seu desenlace. O desejo de matar do marido era fruto de mal entendido de infância: a mãe o teria trancado no quarto para sair com outro homem e ele foi acometido pela raiva que o fez ansiar sua morte. Mas ali, Célia lhe revela que a porta havia sido trancada por sua irmã. Dissipa-se o mal entendido e com ele o instinto homicida de Mark. O casal se abraça e a promessa é de uma vida feliz. O espectador acompanha com facilidade a narrativa e os índices que levam ao final. De corredores longos e escuros, a casa torna a profundidade quase infinita, os espaços incontáveis por onde os personagens transitam é o labirinto cenográfico do qual nos fala Daney. A porta é a metáfora. Ao se fechar, esconde o segredo da imagem, mas ao se abrir é saída para o espectador. Esse cinema cativou o espectador por mais tempo que qualquer outro, porque ele jamais cessou de lhe propor saídas. Aberturas para respirar e folgas para confortar. (DANEY, 230). Preso nessa estrutura narrativa inextricável, cenografia e montagem, aquele que vê aguarda ansiosamente a promessa por trás da imagem. Essa ânsia não se esgota, outras portas virão.

Cada filme se esforça para manter aceso o desejo, a pulsão escópica do espectador, ao colocá-lo numa galeria de cortes e associações que ele perseguirá na esperança de que em algum momento algo se revele. E esse momento se estende para outro filme, e outro e outro, numa reprodução constante. O importante não é o que está atrás da porta, mas a manutenção da ilusão de profundidade como a promessa de que sempre haverá algo a mais a ver.

O pacto com espectador baseia-se num só ponto: existe de fato alguma coisa atrás da porta. Talvez seja uma coisa qualquer. Talvez seja o horror. Mas esse horror vale mais do que a constatação fria e desencantada de que não existe nada e que nada pode existir porque a imagem do cinema é uma superfície sem profundidade. (DANEY, 2007:230)

A expectativa do que há por trás da imagem está associada à ingenuidade do espectador e à esperança em torno das experimentações da linguagem cinematográfica. O ilusionismo, a identificação imediata do espectador com a cena, não é problema, ao contrário é sinal de que o filme cumpre bem seus efeitos emocionais e afetivos. As inovações estéticas passam por essa maneira eficaz de traduzir um roteiro de ficção para os recursos do cinema. Conciliação entre apuro técnico e boa história. Vem daí o otimismo de Daney em relação a esse cinema que, durante trinta anos, impulsiona e alimenta o desejo de ver, de forma que o apego à ilusão da profundidade, ao ilusionismo, em última instância, não se apresenta como experiência precária,¹⁰ mas surge como propulsor de um desejo de ver, tal qual um desejo pelo filho. É o período da crença do cinema poder embelezar a natureza (DELEUZE, 1993:89), e isso não aparece como impotência nem como impedimento para se acreditar nas possibilidades estéticas por vir. Deleuze se refere a essa função do cinema como enciclopédia do mundo, o grande livro que oferece aos homens vários mundos, histórias que se cruzam e se suplementam. A cada página há sempre mais a descobrir, uma fonte quase inesgotável de revelações. E o que há pra ver sem dúvida só se apresentará nas imagens seguintes, mas agirá como aquilo que faz passar da primeira imagem para as outras, encadeando-as numa totalidade orgânica potente, que embeleza, mesmo se o horror faz parte da passagem (DELEUZE, 1992:88).

A *mise en scène*, a montagem e a profundidade, aspectos presentes, cada um deles, de formas diferente, em outras artes, eram agora oferecidos pelo cinema a um só tempo. Consciente desse conjunto de aspectos, o cinema clássico dota a imagem-movimento de uma especificidade através do diálogo, principalmente com a literatura e o teatro. Surge a linguagem cinematográfica, possibilidade realizada de se contar uma história com o cinematógrafo. A cenografia é o arranjo do mundo *no e para o* enquadramento dos objetos que podem ser dispostos a fim de compor os planos graficamente. À montagem cabe juntar as células de sentido em um todo orgânico que permita ao espectador participar da história, criar expectativas em torno do ver e da vontade de ver mais. É no cinema clássico que se efetiva a consciência de que a profundidade poderia ser manipulada através da montagem para obter o envolvimento dos espectadores: a projeção e a identificação. O espectador se projeta na história narrada e por isso se identifica com os personagens, vivenciando suas emoções.¹¹

Apesar de Daney afirmar a relativa indiferença do cinema clássico com os conteúdos dos filmes e creditar o único conteúdo real do filme na arte de encorajar o espectador a voltar a ver outro filme que será na verdade uma variante daquele (DANEY, 2007: 230), é im-

¹⁰ Cf. BENJAMIN, W. Experiência e pobreza. IN: BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas*, vol I. São Paulo: Brasiliense, 1994.

¹¹ Cf. MORIN, 1996 e XAVIER, 2005.

possível sustentar que não havia conteúdos e um equívoco dizer que eles eram sempre leves. Além das belas obras realizadas nesse período, muitas delas continham forte expressão política, e ainda assim, eram capazes de assegurar a participação afetiva do observador. Fritz Lang, que em sua fase expressionista já havia rodado *Metrópolis* (1925-1926) o filme que aborda a opressão do homem pela modernização e industrialização das cidades ó em 1960 conclui *Os mil olhos do Dr Mabuse* (Itália, França, Alemanha). O filme anuncia uma sociedade puramente técnica, da vigilância e do controle, onde a tevê aparece como lugar de poder, à maneira do Grande Irmão de 1984, de George Orwell, de 1949. *Os mil olhos de Dr. Mabuse* se insere completamente nas características do cinema clássico. Dr. Mabuse é um cientista louco e sedento de poder que observa durante 24 horas tudo que se passa em vários quartos de um hotel de luxo através de um circuito de vigilância que ele mesmo instalou com a ajuda de alguns funcionários do lugar que trabalhavam para ele. Do subsolo do prédio, espécie de caverna hiperequipada com dezenas de televisões, ele vigia, manipula, e de certa maneira controla o movimento de dois hóspedes milionários cujas posses quer roubar. Como em *O Segredo atrás da porta*, o hotel é um labirinto cenográfico, corredores imensos e profundos, várias portas de elevadores e de quartos se abrindo e fechando, e espelhos dentro dos armários que na verdade são telas que dão a ver o que se passa no quarto ao lado. A trama também é repleta de enigmas, a montagem linear permite seguir cada passo dos personagens em busca das soluções, e o suspense aumenta na medida em que todos esses objetos cenográficos parecem conter a chave do mistério. A diferença em relação ao suspense de *O segredo...* é que *Os mil olhos*, assim como *Metrópolis* e outros, traz à tona um questionamento político acerca das formas de prisão social, e ainda é visionário no sentido de antecipar as câmeras de vigilância, fazendo a passagem da massificação industrial para o controle tecnológico.

Ainda no interior do cinema clássico, surgem outras tipologias de montagem, inspiradas na literatura, na poesia, na música, discursos artísticos já constituídos. Elas apontam novas fórmulas que viriam garantir a autonomia da linguagem cinematográfica. Não é por acaso que essa fase pôde abarcar D.W. Griffith e Serguei Eisenstein, Jean Renoir e Alfred Hitchcock, e John Ford e Howard Hawks (DUBOIS, 2004:145), cineastas que exploram a lógica dos cortes e a ligação entre eles, criando formas específicas de montar. Daney agrupa esses diversos cineastas com métodos diferentes numa mesma função do cinema, pois a constante, a vocação do período, passa pela ilusão da profundidade da imagem e pelo embelezamento do mundo, que constituem o aprendizado e o uso da montagem como experiência fundamental, ao mesmo tempo técnica e artística.

A despeito de artistas inovadores, como Vertov e Eisenstein, para Daney no período clássico a beleza está em esconder o aparato e criar a ilusão para alcançar a entrega do espectador ao desejo de *ver mais*. A capacidade de reproduzir o movimento do mundo é um caminho pleno de esperanças, principalmente a de que as formas da estética se uniriam as da política. Embelezar a natureza não poderia também ser um modo de tornar o mundo mais justo?

1.2.1 A promessa

O que há para ver de trás da imagem foi para vários teóricos, como Benjamin, e cineastas, como Eisenstein, a promessa da política como arte da vingança das massas. Em Benjamin, o impacto produzido pela vida moderna ecoa no duplo cinematográfico, no choque entre as imagens que o movimento e a montagem engendram não só no corpo do filme, mas no corpo do espectador, esse homem que sai das ruas das metrópoles para entrar na sala de cinema. Do ponto de vista artístico, trata-se de radical mudança na percepção, agora menos estética e mais política. Para Eisenstein, o cinema vem de uma maneira sem precedentes efetivar a principal função da arte, a mesma do programa socialista: a de libertar o homem da alienação através da consciência.

Para Benjamin, a reprodutibilidade é dimensão ao mesmo tempo técnica e histórica, fundante do cinema não apenas porque a sociedade reuniu as condições necessárias tanto do ponto de vista dos materiais, quanto do ponto de vista científico para que o cinematógrafo fosse construído, mas porque a essa estrutura conjuga-se toda uma nova forma de expressão e percepção do mundo moderno em que o movimento se dá na convivência entre máquinas e homens. A reprodução é a interferência da máquina no fazer humano: ela não apenas acelera a produção e impõe um ritmo aos trabalhadores das indústrias, mas também acelera a vida nas metrópoles e impõe novos atritos entre o homem e seu mundo. Em Benjamin, a convivência do homem com o cinematógrafo é a do operador da câmera, a do diretor, a do ator que se coloca a sua frente, ou do coletivo que assiste à exibição é uma parte exemplar que guarda a experiência mais geral da vida moderna, podendo dar aos homens a medida de sua inserção social e política. Seja por sua capacidade de ampliar ou miniaturizar os objetos nos planos, ou por tornar o movimento mais rápido através da montagem, ou mais devagar com a câmera lenta, para o autor o aparelho abre pela primeira vez o inconsciente ótico e potencializa a percepção para além de seus condicionamentos.

Uma das funções sociais mais importantes do cinema é criar um equilíbrio entre o homem e o aparelho. O cinema não realiza essa tarefa apenas pelo modo com que o homem se representa diante do aparelho, mas pelo modo com que ele representa o mundo graças a esse aparelho. (BENJAMIN, 1994:189)

Com o cinema, a arte se põe a serviço do aprendizado acerca das funções, usos e inovações técnicas. Com a emancipação da técnica na sociedade moderna, esse ensinamento é essencial, uma vez que o homem não pode controlar por completo seus efeitos e precisa lidar com novas formas de sensibilidade que surgem daí.

O filme serve para exercitar o homem nas novas percepções e reações exigidas por um aparelho técnico cujo papel cresce cada vez mais em sua vida cotidiana. Fazer do gigantesco aparelho técnico do nosso tempo o objeto das intervenções humanas ó é essa a tarefa histórica cuja realização dá ao cinema o seu verdadeiro sentido. (BENJAMIN, 1994:174)

A reprodutibilidade técnica garante a mais-valia da visão, uma vez que não só os filmes podem ser reproduzidos, mas também a experiência do espectador, que voltará ao cinema em busca do *ver mais*. Em sintonia com todas as características internas ao filme que reforçavam a promessa de *ver atrás da porta*, a era da reprodutibilidade representa a manutenção dessa promessa, que poderia ser sempre adiada, fazendo do espectador uma presa. No limite, ela inaugura e consolida no período clássico o que seria uma constante do poder de captura do espectador pelo cinema. Além da cenografia, da disposição dos objetos no espaço, da atuação dos atores e da própria montagem, que sempre deixavam algo oculto, a produção de filmes em larga escala e sua difusão massiva garantem o *ver mais*.

Assim como Benjamin, para Deleuze a promessa desse primeiro cinema está em sua dimensão industrial, que faz do movimento um dado imediato da imagem. Se algum movimento pode ser conferido à imagem pictórica ele se deve ao espírito, e não à imagem em si mesma. Se na dança ou no teatro o movimento está presente, esse se deve aos objetos móveis, à mobilidade dos corpos, são eles que executam o movimento. O cinematógrafo inaugura o que parecia impossível, o automatismo do movimento.

Para Deleuze, esse movimento automático faz emergir no sujeito, segundo a expressão de Jean-Louis Schefer,¹² um autômato espiritual pronto para reagir sobre as imagens. Esse autômato não é o sujeito consciente e racional da filosofia clássica que deduz abstratamente um pensamento de outro em função de sua capacidade de participar de uma teia lógica. O autômato é despertado pelo choque entre as imagens que o coopta para um circuito da imagem-movimento, forçando-o a pensar. O pensamento brota da comunicação do choque, da potência da ação da imagem sobre o sujeito, que é instado a reagir, pois foi incorporado ao circuito. O cinema produz o fato como armadilha para fazer pensar, por isso não se trata de uma pressuposição lógica, mas de uma capacidade adquirida num mesmo circuito: tanto do que força a pensar quanto daquele que pensa. Tudo se passa como se o cinema nos dissesse: comigo com a imagem-movimento, vocês não podem escapar do choque que desperta o pensador em vocês. Um autômato subjetivo e coletivo para um movimento automático: a arte das massas (DELEUZE, 2005:190)

¹² Cf. SCHEFER, J.L. 1980.

1.2.2 O fundo

Daney se pergunta: qual o limite do cinema clássico? O momento em que a imagem não se abre para nada, em que não existe mais o que ver por trás. O motor do *ver a mais* é a crença na visão, a crença no cinema e, com ela, a crença no mundo. A grande promessa guardada atrás da imagem é a de que o mundo se renderia à arte como política, de que o cinema revelaria a transformação da percepção, como queria Benjamin, e levaria a consciência da opressão às massas, como em Eisenstein. No que se refere às expectativas de Benjamin, a promessa do cinema se rompe quando a reprodutibilidade técnica, ao contrário de ensejar uma nova forma de arte, apenas atende aos imperativos capitalistas. O aparelho, que levaria o homem à consciência da técnica, escamoteia a própria técnica em favor do ilusionismo.

A que ponto as grandes declarações de Eisenstein, de Gance, soam estranhas hoje: todas as esperanças postas no cinema, arte das massas e novo pensamento, parecem agora declarações de museu. Podemos é claro dizer que o cinema se afogou na nulidade de suas produções (...) É antes uma deficiência generalizada no diretor e nos espectadores. É certo que a mediocridade corrente nunca impediu a grande pintura; mas não é a mesma coisa nas condições de uma arte industrial, na qual a proporção das obras execráveis põe diretamente em questão os objetivos e as capacidades mais essenciais. O cinema morre, pois, de sua mediocridade quantitativa. (DELEUZE, 2005:199)

Enfraquecido em sua potência política, o cinema clássico sucumbe a outros poderes que viriam torná-lo um conjunto de clichês dominado pela representação naturalista (XAVIER, 2005:41), pela narrativa, e implicado na realização de desejos. O suplemento, o *ver a mais* por detrás da imagem que Deleuze considerava como embelezamento da natureza, se torna *ver o* que a história reserva. A experiência do choque como potência do pensamento, o lugar sublime do espectador, aquele que é afetado por imagens e forçado a pensar, é substituído pela simples possibilidade lógica de acompanhar a trama. A violência não é mais um *entre-imagens*, mas conteúdo figurativo, não está mais na representação, mas no representado, banalizada e espetacularizada ao extremo.

Todos sabem que se uma arte impusesse necessariamente o choque ou a vibração, o mundo teria mudado há muito tempo, e há muito tempo os homens pensariam. Por isso esta pretensão do cinema, pelo menos nos seus grandes pioneiros, hoje em dia faz sorrir. Eles acreditavam que o cinema seria capaz de impor tal choque, e de impô-lo às massas, ao povo (Vertov, Eisenstein. Gance, E. Faure...) No entanto já pressentiam que o cinema encontraria todas as ambigüidades das outras artes, iria revestir-se de abstrações experimentais, palhaçadas formalistas e figurações comerciais, sexo ou sangue. (...) Pior ainda, o autômato espiritual corria o risco de se tornar o manequim de todas as propagandas: a arte das massas já mostrava seu rosto inquietante. (DELEUZE, 2005:190)

O golpe definitivo que acabaria com o otimismo em relação às promessas do cinema chega com a Segunda Guerra Mundial, os campos de concentração, os corpos mortos ou quase mortos. É quando só resta o horror por trás da imagem. O homem comum, das massas, aquele

que se desalienaria através da figura do ator que se afirmava diante do aparelho, só poderia encontrar no cinema seu mundo empobrecido. (GUIMARÃES, 2005:75). Todas as esperanças depositadas no cinema, tudo o que ele queria, tudo o que ele poderia alcançar, sucumbiram ao desastre da Segunda Guerra Mundial, quando Hitler (com ajuda de Leni Riefenstahl e dos votos daqueles funcionários públicos estudados por Kracauer) roubou os bigodes de Chaplin e tornou-se cineasta em Hollywood . (GUIMARÃES, 2005:75)

O cinema clássico perde sua função. O ilusionismo, a propaganda de Estado, as encenações políticas, a indústria de Hollywood, são as formas de poder que o impediram de controlar a tradição fotológica, e de, como diz Daney, afirmar que o mundo é mais profundo que o dia-crê e que não há inocência nem do lado do real nem do lado da técnica (1996:19). O segredo atrás da porta foi revelado: o fundo da imagem era o insuportável da Guerra.

1.3 Na imagem

Quais forças instituem o cinema moderno? Com quais poderes ele se confronta?

O cinema moderno nasce máquina de guerra. Frente à experiência dos campos de concentração e seus antecedentes, o cinema perde a inocência e só pode ressurgir como combatente. Eu chamaria de *moderno* o cinema que *assumiu* essa não-profundidade de imagem, que a reivindicou e que pensou construir *o* com humor ou com furor *o* uma máquina de guerra contra o ilusionismo do cinema clássico, contra a alienação das séries industriais, contra Hollywood . (DANEY, 2007:231)

Se não há nada para ver por trás da imagem, a nova função do cinema reivindica a superfície, a planura. É preciso ver o que há na imagem, aprender a ver a imagem mesma. O ilusionismo mostra sua face enganadora e o mundo não oferece nada além do trauma do pós-guerra. Imagem e mundo não são mais depositários de crença. Esse cinema nasce na Europa destruída e traumatizada pela Guerra. O mundo experimentara o horror e ao cinema cabia, de alguma maneira, enfrentá-lo. Do lado dos cineastas, um problema ético: como filmar o insuportável, o infilmável? (Cf. COMOLLI, 2006) Do lado do espectador, a ingenuidade se perdia no momento em que as imagens se deparavam com um mundo que não era justo. Resta a indignação: como sustentar com o olhar isso que de todo modo vejo e que se desenrola num único plano? Era preciso que o cinema ressurgisse em novas bases, como uma nova finalidade, uma nova política, como diria Deleuze (1992:89). Deleuze identifica, nos textos de Daney, pelo menos cinco grandes mudanças que a função moderna operava no conjunto das relações da imagem cinematográfica: *na cenografia, nos corpos e atores, entre as próprias imagens, entre o sonoro e o visível e na espectralidade*. Essas mudanças refletem os confrontos do novo cinema, as reações aos poderes que fizeram dele uma máquina de guerra.

Atrás dos quadros vivos em que se converteram as propagandas de Estado estavam as cenas dos campos, forçando o cinema a *uma nova relação com a cenografia*. Segundo Daney, é

com Robert Bresson que o cinema abandona a cenografia teatral em prol dos enquadramentos furtivos e dos cortes secos, como em *Pickpocket* (França/1959). A pintura é a referência do cinema moderno, e não o teatro, já que por trás da imagem há apenas a tela branca. Era preciso assumir o presente.

Assim, por diferentes que tenham sido uns dos outros, os grandes inovadores do cinema moderno, de Rossellini a Godard, de Bresson a Resnais, de Tati a Antonioni, de Welles a Bergman, são aqueles que afastam radicalmente sua arte do modelo teatral propagandista, onipresente, ao contrário, no cinema clássico. Em comum, eles têm o fato de perceberem que não têm mais exatamente relação com os mesmos corpos que antes. Antes dos campos (de extermínio) antes de Hiroshima. E isso é irreversível. (DANEY, 2007:231)

Com a experiência aterradora dos campos de concentração e de Hiroshima, um outro corpo surge, aliado de seu peso (DANEY, 1996:210). São corpos de cadáveres, esqueléticos, doentes, mas também aquele do homem que sobreviveu e deve suportar o mundo transformado pelo fascismo e os poderes totalitários, e ainda o corpo que começa a surgir débil e desbotado, na recém-chegada televisão. Muda-se a relação das imagens com os corpos e os atores cinematográficos. Segundo Deleuze (1992:90), no cinema moderno os corpos se tornam mais dantescos, pois se apresentam menos em suas ações do que em suas posturas.

Em *Europa 51* (1952), de Robert Rossellini, Ingrid Bergman vive uma burguesa que procura outra vida após perder o filho. Sem saber como reagir, a personagem vaga em busca de um universo diferente do seu. Vemos os efeitos do encontro com a pobreza, a exploração e a exclusão menos nas ações e reações da personagem do que na maneira como se posta frente a esse mundo e seus habitantes: seu corpo está quase mumificado, e seu olhar, perplexo. Na fábrica, o olhar da personagem esquadrinha o espaço. Vê as máquinas, os movimentos, os operários, os vazios. Seu corpo paralisado parece em cada momento carregar todo o sofrimento pelas injustiças que agora enxerga. Em algum momento, ela diz ao marido: pensei estar vendo condenados. Para expurgar a culpa pela morte do filho, a personagem precisa viver outra dor, a dor do outro. Em *Europa 51*, Rossellini nos faz ver através do olhar da personagem, que em sua duração revela o mundo em suas formas de sujeição.

A maneira como o cinema moderno dá a ver corpos e olhares é uma das marcas apontadas por Deleuze da passagem de um regime do visível ótico da imagem-ação (típica da cinematografia clássica), para outro ótico da imagem-tempo. Segundo o autor, nesse regime, o conjunto das imagens movimento ótico percepções, ações e afecções óticas é transtornado. Os novos signos que se apresentam impedem a percepção de se prolongar em ação e instituem a duração: é a imagem-tempo. Na crise da imagem-ação, as situações sensório-motoras - do gesto mecânico, das ações e reações imediatas (tomadas como forma de controle própria à representação, forma de redução da percepção) - vão sendo substituídos pelas situações ótico-sonoras puras. Na imagem-tempo, o olhar que vê na tela se confunde com o olhar que vê a tela; a descrição real dá lugar à invenção do real (à fabulação); os componentes da imagem cinematográfica ótica espaço,

meio, objetos, personagens ó não estão lá para serem descritos pela câmera, como na cenografia clássica, mas ganham vida *no e pelo* olhar da câmera. Os meios e objetos existem pelo olhar que os revelam: perdem uma realidade própria determinada pelas exigências da situação, deixam de ser auto-explicativos para a trama, conquistam uma realidade autônoma que os fazem valer por si mesmos. É preciso que não só o espectador, mas também os protagonistas invistam os meios e objetos pelo olhar que vejam e ouçam as coisas e as pessoas para que a ação e a paixão nasçam, irrompendo numa vida cotidiana pré-existente . (DELEUZE, 2005:13)

Há então *uma mudança nas relações internas entre as imagens*, que se multiplicam e se diversificam. Os encadeamentos e os cortes no cinema moderno não seguem mais uma ordem indicial, linear e unívoca; são substituídos pelos longos planos-sequência ou são quebrados através de outras formas de composição, como os falsos *raccords*. As ligações entre as imagens se tornam fracas. Se o cinema é arte do encontro, como diz Zavattini, no moderno é a arte dos encontros efêmeros, interrompidos, fracassados (DELEUZE, 2005:10).

Para Daney, uma forte expressão da cinematografia moderna é a disjunção, manifesta não apenas no vínculo frouxo entre os planos, mas também numa *nova relação entre o sonoro e o visível*. O som, a voz, a música, deixam de ter uma função puramente complementar, sincrônica ou explicativa, e passam a ter uma função suplementar, funcionando como experiência a mais, seja como ruído, perturbação, redundância, puro desvio, ou mesmo conflito. Daney percorre as formas dessa disjunção em Bresson através da distinção entre a voz e a boca¹³; nos Straub, pela separação entre o olhar e a voz, e também em Jean-Luc Godard, o mestre do entre . Ao longo do tempo, os filmes de Godard foram se tornando mais polifônicos: várias vozes surgem nas citações literárias, nos depoimentos, nas falas dos personagens, nos slogans, nas músicas; várias imagens surgem da pintura, da publicidade, dos quadrinhos, da fotografia. Segundo Daney, para Godard o interessante é mostrar os enunciados ditos pelos outros, retirá-los de seu lugar de origem para dar-lhes uma nova composição, ao mesmo tempo lacunar e pedagógica.

Esse segmento é o mais antiarqueológico possível. Ele consiste em assumir o que é dito (e contra o qual não se pode fazer nada) e a procurar assim o *outro* enunciado, o outro som, a outra imagem que poderia vir contrabalançar, contradizer (tornar dialético?) esse enunciado, esse som, essa imagem. *“Godard* seria o espaço vazio, a tela escura na qual as imagens, os sons, iriam coexistir, reconhecer-se, neutralizar-se, nomear-se, embater-se. Mais do que *quem está certo, quem está errado?*, a pergunta que o guia é: *“O que poderíamos opor a isso?”*. Godard, pego entre os discursos do analista e do advogado do diabo (DANEY, 2007:109)

¹³ *“Barbárie* naïve da dublagem*”,* escreve ele em suas Notas *soe* o cinematografo. *“Voz* sem realidade, em nada conforme ao movimento dos lábios. A contra-ritmo dos pulmões e do coração*”*. *“Que* erraram de boca*”*. Bresson é desses (há também Tati) que exigem desde sempre um certo realismo do som. É por isso que ele exerceu profunda influência sobre os cineastas mais inovadores da *Nouvelle Vague*. Ao mesmo tempo, nessa citação, ele não fala apenas da boca e dos lábios, mas também dos pulmões e do coração. Porque sua exigência não o alinhou do lado do fetichismo do som direto, mas, ao contrário, em direção de uma prática obstinada e meticulosa da pós sincronização, concebida como dosagem e partilha. Por quê? Porque justamente ele distingue a voz e a boca. A boca é o lugar onde se lê mais facilmente (e mais preguiçosamente também) que alguma coisa é dita. Mas aqui está, a voz remete ao conjunto do corpo: o coração, os pulmões que, estes, não são vistos. (DANEY, 2007: 194)

Em *Pierrot le fou* (1965), Godard nos conduz pelas aventuras de Ferdinand, o Pierrot, (Jean-Paul Belmondo) e Marianne (Anna Karina), através de quadros e seqüências locais inusitados, acontecimentos inesperados, diálogos dispersos e filosóficos, citações literárias e clichês, que tecem uma rede intertextual e polifônica. O filme é menos a história de amor entre um casal do que um modo de estar dos personagens em relação ao mundo: um estado que vai da inadequação à deriva. A matriz meta-reflexiva e a crítica ao espetáculo que constitui as obras do diretor já se apresentam, mas à maneira de um Godard jovem, menos sério e menos pedagógico, para quem o cinema só se converteria em sala de aula após maio de 1968. É nessa época que a vertente mais radical dos cineastas vai buscar maneiras de aprender a sair da cinefilia obscurantista.

E, para aprender, é preciso ir à escola. Não exatamente à escola da vida, mas ao cinema como escola. É assim que Godard e Gorin transformaram o cubo cenográfico em sala de aula; o diálogo do filme em recitação; a voz *off* em aula magistral; a filmagem em trabalhos dirigidos; o tema dos filmes em matérias obrigatórias (o revisionismo, a ideologia etc); e o cineasta em diretor da escola, em monitor, bedel. A escola tornou-se então o bom lugar, aquele que se afasta do cinema e se aproxima do real (um real-a-ser-transformado, claro). (DANEY, 2007:108)

Em *Pierrot le fou* a obstinação de Godard em se contrapor aos valores que empurravam o cinema para a cegueira ainda não estava tão formalmente presente, o que permitiu (e talvez essa seja a singularidade dessa obra) que a crítica fosse atravessada pela graça e pelo toque infantil constituintes dos personagens Pierrot e Marianne, e da ambiência e do jogo proposto pelo filme. A cadência da balada e o ritmo da aventura reforçam o convite à exploração de acontecimentos inscritos na experimentação da matéria fílmica. A falta de destino certo de Pierrot e Marianne não apenas é vivida e tematizada pelos personagens, em seus diálogos e nas frases repetidas - o que fazer? , não há o que fazer , pra onde ir? - mas está explícita na construção formal do filme: na desconexão entre eventos e na diferenciação entre imagens. A narrativa compõe um percurso imprevisível no qual tanto os personagens como os espectadores são colocados à deriva. Participamos de um jogo infantil de lances espontâneos. Marianne e Pierrot entram com o carro nas águas da *Côte d'Azur*, provocam explosões, habitam uma ilha deserta em meio a bichos, roubam, matam e fogem, na mesma medida em que recitam poesias, interpretam um esquete de teatro para soldados americanos, cantam e dançam no meio de uma floresta, recitam trechos de seus próprios diálogos em *off*, antecipando ou sobrepondo-se aos eventos, encenam o filme que gostariam de fazer, contam histórias para desconhecidos. *Pierrot le fou* desliza do musical ao jogral, da pintura aos anúncios publicitários, do romance à literatura, dos depoimentos para a câmera à encenação teatral. Desfilam citações de Velásquez, quadros de Picasso e Renoir, cartazes de arte pop, música clássica, em meio a fugas,

improvisos, amor e inconformismo político. Convulsionado por tensões que atravessam a arte e o pensamento, o filme condensa bem o gesto de Godard e sua inserção no cinema moderno, um cineasta que, como diz Deleuze (2005:216), faz de seu modo de construção audiovisual um método para o cinema se interrogar.

Como se fosse pouco percorrer uma rede de relações das mais inusitadas, Godard segue brincando com o espectador até quebrar a ilusão cinematográfica explicitamente. Num dado momento, Pierrot vira-se pra trás do carro e diz a Marianne que está falando com os espectadores. Em outra seqüência, Marianne é quem movimenta uma tesoura como se cortasse a película. Não é tão difícil para o espectador compartilhar dos improvisos dos personagens, pois Godard questiona o cinema, explicitando-o como construção, de dentro dele mesmo, perfurando-o através dos próprios clichês aos quais se submete. A crença do espectador se mantém no romance, na ação, na aventura e até na morte, todos os itens que serão enumerados pelo cineasta Samuel Fuller, um dos personagens do filme.

A pedagogia da percepção não está presente apenas em Godard, mas é outro atributo do cinema moderno. Na reflexão de Daney sobre cada filme, cada cineasta, é possível extrair essa função pedagógica sobre o aprendizado do ver. É preciso conduzir o espectador a uma outra experiência do cinema, diferente do entorpecimento que o cinema clássico, convertido pela indústria de Hollywood, proporcionava. É preciso conquistar outro olhar que rompa com o excesso das identificações (como faz Rossellini em *Roma cidade aberta*, de 1945). Assumir essa luta era a forma de alcançar uma dimensão ética do olhar e desnaturalizar a representação fílmica, ali onde ela era evidente e natural. Por isso, para Daney, os cineastas tinham a responsabilidade sobre o olhar que dirigiam ao mundo.

O cinema moderno cria *uma nova relação com o espectador*, que agora tem seu olhar devolvido pela superfície plana da imagem. Na tela, aquele que vê captura seu próprio olhar, um olhar que sobra, como o de um clandestino. Nesse cinema de vidente, no qual o insuportável do mundo é revelado na duração do olhar do personagem, ao espectador só resta sustentar aquilo que de todo modo vê. Se no cinema clássico o grande público se identifica com a cena e nela se projeta, no moderno essa participação confortável é substituída por uma situação quase insustentável, pois é preciso testemunhar o gozo do outro. Um outro que não é mais estrela, herói ou vilão, que sabe como agir, domina o discurso, reage às situações, mas um qualquer que nada sabe, que vacila em suas ações, que fraqueja em seu discurso e que, segundo Daney, olha através de nós sem nos ver. É dessa maneira que o cinema moderno se afasta da inocência do olhar e alcança a justeza da distância. A justeza é o fardo do que vem depois, a inocência é a graça terrível concedida ao primeiro que aparece (DANEY, 1994: 24)¹⁴.

¹⁴ Todas as traduções que aparecem ao longo da tese, sem especificação do tradutor, foram feitas com a colaboração de Marco Antônio e Marco Aurélio Alves.

1.3.1 O pensamento

Para Deleuze, a guerra e seus antecedentes impuseram ao cinema um pessimismo metafísico radical, em tudo oposto ao otimismo do primeiro cinema representado pela crença no pensamento coletivo e triunfante. Então como manter a esperança na possibilidade de pensar o cinema pelo cinema? Deleuze diz que Daney soube salvar um otimismo crítico apostando no pensamento arriscado, singular, que só se apreende e se conserva no seu ãmpoderí, tal como ele retorna dos mortos e enfrenta a nulidade da produção geral (DELEUZE, 1992:91).

Para dizer dessa qualidade de pensamento, Deleuze (2005:200) lembra Artaud, para quem o cinema deve evitar tanto a cinematografia figurativa comercial, como o surrealismo, pois o sonho é solução muito fácil para o problema do pensamento. Como Eisenstein, ele acredita num cinema que pensa, mas que o faz através da fratura e não do todo. O cinema deve atingir o impensável, já que a impotência do pensamento faz parte do pensar, é a partir dela que o pensamento está sempre nascendo. Para Artaud, o cinema tem sua força justamente no impoder, ali onde o pensamento é difícil e perde força. No cinema moderno, o impoder pode surgir. O autômato espiritual não se caracteriza mais pela dedução formal de idéias de outras idéias (como em Griffith), nem pela potência física de um pensamento gerado automaticamente em circuito com o choque das imagens (como em Eisenstein). O autômato torna-se uma múmia, uma instância desmontada, paralisada que documenta a impossibilidade de pensar que é o pensamento. Novamente, Ingrid Bergman, em *Europa 51*, de Rossellini.

O filme *Deserto Vermelho* (França/Itália, 1964), de Michelangelo Antonioni, realiza esse gesto do qual nos fala Deleuze e Artaud. O impoder surge na duração das cenas, na quase-imobilidade do corpo da protagonista, em seu olhar vago que só vê destruição e vazio. A precariedade dos movimentos, a dificuldade de ação está na maneira frágil através da qual o corpo de Giuliana (Mônica Vitti) se inscreve em todas as paisagens e passagens do filme: na fábrica, nos escombros, na casa vazia, nas ruelas despovoadas. Os enquadramentos e os movimentos de câmera descrevem uma solidão que a personagem amarga e que seu olhar encontra ao desvendar o vazio daquele lugar. O exterior é a revelação do interior de Giuliana e seu interior se prolonga nas cenas, sobrevive nelas. O mistério de sua loucura não se confina aos diálogos e às ações da personagem, se estende no mundo que ela vê e que nós, espectadores, vemos com ela.

O autômato se apresenta no cinema moderno quando as relações óticas e sonoras puras substituem as relações sensório-motoras, quando a visão substitui a ação. É o olhar que pode restituir a crença no mundo. Esse olhar que já não está mais associado à história do saber na civilização ó ao vejo, por isso sei ó mas que paralisa e esbarra no entre, na disjunção das imagens, na disjunção imagem e som, e por isso não encontra o pensamento de imediato. O olhar dever ser desconstruído face ao insuportável ó a guerra, as imagens espetacularizadas, a

banalização da violência, face ao mundo que se tornou ele mesmo insuportável, como diz Deleuze.

Paralisar o olhar, mumificar o autômato, para daí ressurgir uma nova relação do homem com o mundo que passe necessariamente pelo olhar: é isso o que o cinema moderno faz ao inserir o impensado no pensamento. Segundo Deleuze, o todo agora não é mais uma ordem regulada pela ligação entre os planos, mas sim um fora. Esse cinema busca a força que interpela a imagem de fora e nela introduz o interstício que existe entre o mundo e o pensamento. É essa força que torna a imagem capaz de apontar para o indizível, para o prenome, algo da ordem do corpo e da carne, algo que ainda possa restituir o vínculo do homem com o mundo.

No cinema moderno, a potência não está mais em fazer pensar o todo através das ligações de um pensamento montado em circuito com a imagem automática, mas na força dissociadora que pelas brechas fazem o pensamento se expandir. É na fissura que o autômato se mumifica diante do mundo e pode parar o pensamento e fazê-lo renascer de seu próprio impoder. É preciso mostrar o mundo e fazer com que o autômato surja diante dele, petrificado, para que daí possa voltar a crer na carne desse mundo. Não se trata de uma crença em outro mundo criado na ilusão do cinema ou nos sistemas lógicos das ligações comensuráveis do pensamento, mas do fato, do corpo, da carne. É preciso mostrar o mundo, mesmo no que há de intolerável em ver. Como é possível suportar aquilo que, de qualquer modo, vejo? A introdução das fissuras nos falsos *raccords*, a duração nos planos de seqüência, a quebra do sensório-motor, a negação da reação geram a paralisia, e é ela que pode refazer o vínculo do homem com o mundo. Com um mundo que já não tem mais nome, que já não pode mais ser chamado, pois está fora do pensamento que o contaminou. É preciso chegar às coisas antes do discurso para que discurso próprio surja, é preciso devolver o pensamento a ele mesmo.

O certo é que crer não significa mais crer em outro mundo, nem num mundo transformado. É apenas, simplesmente, crer no corpo, restituir o discurso ao corpo, e, para tanto, atingir o corpo antes do discurso, antes das palavras, antes de serem nomeadas as coisas: *èprenomeí*, e mesmo antes do prenome. Artaud não dizia outra coisa: crer na carne *èsou um homem que perdeu a vida e que procura por todos os meios fazer com que ela retome seu lugarí*. Godard anuncia *Ave Maria*: o que eles disseram, José e Maria, o que se disseram antes? (DELEUZE, 2005:208)

Deleuze (2005:207) diz que o fato moderno é que já não acreditamos nesse mundo. O cinema moderno é o cinema que se deparou com o horror da guerra e percebeu a impossibilidade de se filmar, a impossibilidade de filmar o insuportável. Como filmar o infilmável? Daí a quebra da ação, o privilégio do olhar que não é mais o olhar que sabe, mas o olhar que precisa suportar o que vê, e que, em razão disso, imobiliza o corpo, impede a reação e introduz o impensado na duração do ver.

1.3.2 O visual

Mesmo se instituindo como máquina de guerra, o cinema moderno é sorvido por outros poderes na contemporaneidade que multiplicaram a mediocridade quantitativa da qual nos fala Deleuze. Uma outra guerra, outra propaganda, outro arranjo do sistema capitalista seguiu enfraquecendo o pensamento e fazendo rir, não mais das apostas de Eisenstein, mas das de Artaud. A guerra é agora a das imagens e tecnologias, da publicidade e marketing, do espetáculo e do controle, todas elas representadas, para Daney, pela televisão, o espaço do visual.

Tal vez estemos yendo hacia sociedades que saben leer cada vez mejor (es decir, describir, decodificar, encontrar reflejos de lecturas) y ver cada vez peor. Entonces, llamo imagen a lo que se apoya aún sobre una experiencia de la visión y évisualí a la verificación óptica de un procedimiento de poder ó ya sea tecnológico, político, publicitario o militar ó procedimiento que sólo suscita comentarios claros e transparentes. Evidentemente, lo visual concierne al nervio óptico, pero, aun aí, no es una imagen. (DANEY, 2004:269)

Quando Daney regressa ao *Cahiers du cinéma*, após 1968, descreve um cenário no qual o cinema experimenta uma descrença em suas evidências, um desengano do olhar, marcado principalmente pela dificuldade de fazer frente a um mundo espetacularizado onde a representação não é mais questionada, mas, ao contrário, ganha violência nos formatos publicitários. Aquele questionamento constante da função moderna (para que serve a representação?) parece envelhecido. A cinematografia moderna que surge do intolerável e da descrença geradas pela guerra e espalhadas pelo cotidiano, agora tem como desafio o enfrentamento com um mundo tomado pelas imagens. Um mundo que, como diz Deleuze, se põe a fazer cinema, e que para Daney, entrou na lógica da televisão. Como, então, questionar a representação e encontrar o pensamento no cinema, num mundo que transformou a visão em visual? Qual caminho o cinema deveria perseguir, uma vez que as imagens deslizam velozmente umas sobre as outras? Para salvar a tela dessa violência publicitária que, sob a ditadura do visual, se exhibe como a pura verdade, sem nada esconder, Daney reivindica o caminho proposto por Barthes: compreender, novamente, que a representação não é o real.

Para Daney, a consciência baziniana de que o cinema é um olhar sobre o mundo levava imediatamente à aporia da tela. O lugar para onde o olhar se dirige será sempre aquele que exhibe e esconde algo ao mesmo tempo, uma janela que se abre para o visível, mas também para o invisível. Colocar a tela sob suspeita é sugerir a invisibilidade. Após 68, a *política dos autores* pretendia desfazer as ilusões em relação aos poderes do cinema, alguns artigos da *Cahiers du cinéma* buscaram através da Psicanálise melhor explicar as evidências enganosas da representação clássica que, na verdade, falseiam e reprimem os desejos obsessivos do sujeito. Em 1970 é publicado o texto *Cinema: efeitos ideológicos produzidos pelo aparelho de base*, de

Jean-Louis Baudry, na *Cinematique*, que expõe com fundamento na Psicanálise a maneira pela qual o mecanismo do aparelho de base cinematográfico promove a identificação do espectador, concedendo-lhe um lugar fixo.

Contra o visual, cuja lógica é verificar o funcionamento das coisas, tornando tudo visível e decodificável, Daney aposta num cinema combatente que persiga o olhar como forma de resistência aos poderes da representação de matriz fotológica. Cabia ao cinema, e ao pensamento sobre o cinema, questionar aquilo que serve à câmera e aquilo que a precede: essa confiança cega no visível, a hegemonia adquirida, pouco a pouco, pelo olho sobre os outros órgãos dos sentidos, o gosto pelo visual e a necessidade do espetáculo que domina uma sociedade. Nessa mesma época é publicado o livro *Sociedade do espetáculo* de Guy Debord. Um livro, porque ele falava com desprezo do espetáculo em gestação de todas as coisas, descrevia o mundo destinado à ironia das fraudes e dos simulacros. Falávamos de *Sociedade do espetáculo*, não ainda de *imídia*. (DANEY, 2007:31-32)

1.4 Dentro da imagem

Que forças instituem o cinema maneirista? Com quais poderes ele se confronta?

Assim como os poderes que despotencializaram o cinema clássico forçaram o cinema a se re-funcionalizar, os poderes que retiraram do cinema moderno suas certezas, enfraquecendo-o, são os mesmos que instituíram a última função da imagem cinematográfica: a maneirista. Se o cinema moderno nasce num terreno de combate, como máquina de guerra, uma das principais características dos poderes que o fizeram sucumbir está em sua força despolitizadora, desarmadora, diluidora. Tal fato confere a essa última função do cinema uma dimensão a princípio fraca, de indiferença. Isso porque o cinema maneirista será atravessado por uma máquina de outra natureza, como diz Deleuze, uma fábrica de produzir imagens, uma máquina de perfeição técnica, uma máquina social. Daney observa:

É possível hoje especular tal coisa: o cinema moderno, sua imagem achatada e sua cenografia do olhar se perdem. Não porque ele teria se enfraquecido, ou porque, ao lançar desafios ao espectador, ele o tivesse definitivamente perdido. Mas porque ele teria sido rendido, generalizado e como que automatizado por uma outra mídia, a televisão. Nessa, a falta de profundidade e a espe(ta)cularização de tudo são a regra. Ferramenta de vigilância, a TV foi o arremate do cinema moderno. Mas ela também o traiu. O horror ante a indiferença, que confere aos filmes de Godard o pathos de sobressalto moral, tornou-se na televisão indiferença pura e simples diante do horror. (DANEY, 2007:233)

O que é um poder des-politizante? Um poder que enfraquece? Para Daney, a televisão, ponto central dos poderes que sucumbiram o cinema moderno, mesmo com os experimentos de grandes cineastas como Rossellini, não alcança uma função suplementar, ética e estética, como quer Deleuze, mas uma função puramente comunicativa e social, do contato através da perfei-

ção técnica. Se o cinema moderno, do Neo-Realismo à *Nouvelle Vague*, se empenha em denunciar a ilusão cinematográfica e seus efeitos de real, com o advento da televisão a regra é a falta de profundidade e o espetáculo. Se o cinema moderno evoluiu para uma pedagogia da percepção cujo principal motor era fazer o espectador olhar para a imagem e percebê-la como imagem, com a televisão essa pedagogia dá lugar a uma profissionalização do olhar, técnico e indiferente.

1.4.1 A generalização

Em 1982, Daney escreveu o artigo *Comme tous les vieux couples, cinéma et télévision ont fini par se ressembler* (1998a:104-111), com o intuito de estabelecer as relações entre cinema e televisão, ou melhor, de discutir a maneira como a televisão absorveu o cinema e foi absorvida por ele. O autor expõe algumas diferenças entre as primeiras funções do cinema (clássica e moderna) e um cinema contemporâneo, maneirista, que muito se aproxima das estratégias de visibilidade inauguradas pela televisão. Para Daney, a televisão não veio depois do cinema para substituí-lo. Nos anos 50, ela se depara com um cinema que estava profundamente ligado ao presente, à Segunda Guerra Mundial e ao continente europeu; o moderno. Quando ambos se encontram, a televisão ainda não domina seus poderes e o cinema, numa fase introspectiva, reflete sobre os seus. A princípio, para o cinema é natural não estar só, ter outro meio como interlocutor, até porque ser moderno é deixar-se atravessar por outros modos de produzir e manipular sons e imagens. Mas o cinema vai perdendo seu apetite, enquanto a tevê parece ser um monstro cada vez mais voraz (DANEY, 1998a:105). A televisão surge como horizonte para grandes cineastas modernos e, ainda assim a retransmissão, a troca, entre os dois meios, não acontece; exceto nos sonhos obstinados de alguns visionários como Rossellini ou Godard que ó escândalo ó farão televisão: de *La Prise du pouvoir par Louis XIV* a *France Tour Détour Deux Enfants* (DANEY, 1998a:107). A partir dos anos 60, a televisão se torna mais consciente de seu peso social e começa a despojar pouco a pouco o cinema de sua modernidade e de sua autonomia estética, que é transferida para o tele-filme e o drama televisado. Tem início o que Daney considera a regressão do cinema: cinefilia, necrocinefilia, modos *retros*, gosto do *kitsch*, o cinema celebra o cinema como uma nostalgia (1998a:107), o cinema será reduzido a seu rito e terá a si mesmo como tela de fundo.

Daney vê dois futuros possíveis para a tevê: o vídeo-jogo (*news and games*, nas palavras de Jerry Lewis) e a escola noturna (quando ela perde a animação e se torna o que será o poder central, regulador social). São duas estéticas, duas maneiras de fabricar a imagem: o devir-*flipper* ou o devir-teatro. A televisão francesa é dividida dessa maneira, uma oposição entre a tevê fútil e a responsável. Segundo o autor, numa tevê que aspirava a dignidade cultural, herdeira do academicismo moribundo do cinema francês, ganhava a escola, a tele-reciclagem das artes e, principalmente, do cinema. O único caminho pelo qual, na visão de Daney, a televisão

seria realmente herdeira do cinema do pós-guerra está em seu devir-vídeo, naquilo que o vídeo se assemelhava à estética moderna: o gosto pela decomposição e recomposição da imagem, a ruptura com o teatro e uma percepção distinta do corpo humano. No entanto, o caminho tomado foi o inverso, e a tevê desprezou, minimizou seu devir-vídeo (1998:109). Nos anos 70, o divórcio institucional entre cinema e televisão traz como consequência paradoxal a restauração do cinema. Mas esse cinema restaurado é, esteticamente, um gólem. É menos o herdeiro do velho cinema do que a maneira como o telefilme (e o dramaturgia) colonizaram o cinema (...). O que resta das verdadeiras invenções do cinema? (DANEY, 1998a:109).

As mudanças no cinema a partir do advento da tevê parecem, a princípio, dizer respeito apenas às relações próprias ao conjunto das imagens do meio televisivo, mas é preciso lembrar que cinema e tevê acabam por parecerem . Daney traça as diferenças entre as imagens das primeiras funções do cinema e da televisão que contaminam o cinema contemporâneo, ao provocar as transformações que produzem uma nova função para a imagem cinematográfica: o maneirismo, completamente inseparável de um mundo espetacularizado e controlado.

São três as principais mudanças que a tevê acarretou, três novas relações no conjunto das imagens que Daney irá explorar: no movimento de câmera, no fora de campo e na montagem. Apesar de todas elas serem concernentes às relações internas ao filme, implicam, alteram a maneira de ver, e, portanto, são impulsionadas pelas inovações técnicas e pela generalização do espetáculo.

O cinema sempre valorizou a percepção da distância ó entre personagens, entre eles e a câmera e entre a câmera e o espectador ó o que se deve em grande parte aos *travellings*, através dos quais os cineastas exploram a profundidade de campo, os espaços entre corpos, a mudança de ângulos, enfim, tornam precisas as distâncias imaginárias. Mas um movimento de câmera, na verdade uma inovação técnica da televisão, muda a maneira por meio da qual tanto o diretor quanto o espectador apreendem o espaço: o *zoom*. Segundo Daney, o *travelling* não desaparece, mas o *zoom* faz do ver *um tocar com o olho*. Se o *travelling* é um veículo de desejo, o desejo de ver, o *zoom* é uma forma de difusão da fobia, ou seja, uma das primeiras manifestações da sensação de estar preso dentro das imagens. Nele, importa menos a cenografia baseada no jogo entre figura e fundo do que o contato com os objetos. A cenografia é substituída por uma visita guiada e o espectador convidado a entrar nesses filmes-cerimônia como ao museu de suas próprias ilusões. Filmes como *Francisca* tornaram difíceis de serem simplesmente percebidos pelo espectador atual. Uma vez que a câmera não se mexe, parece-lhe que coisa alguma se mexe. E se nada se mexe, parece-lhe que não há nada a ser visto (DANEY, 1998a: 110). Se não há profundidade simulada na imagem, nem mais a distância real da imagem em relação ao espectador, só resta a ele deslizar lentamente ao longo as imagens, que por sua vez também deslizam umas sobre as outras. No espetáculo, o fundo da imagem é sempre outra imagem, pois só existe o que aparece.

O fora de campo é outro recurso expressivo extremamente importante para as relações entre imagens cinematográficas. O fora de campo aponta para imagens, corpos, objetos, que não está no recorte do plano, no enquadramento, mas que é pressuposto em função justamente daquilo que se vê. Com o fora de campo, esse espaço *off* que se quer alcançar, o quadro cinematográfico se assemelha a uma zona erógena, cujas bordas erotizadas seduzem o espectador tanto no sentido de estimular o desejo de ver mais, de ir além, quanto exercitam a imaginação acerca do que não é dado ver, do que não é dito pela imagem, mas se insinua e se oferece pela moldura e pelo recorte. É a imagem negada, a imagem desejada. Sensações e afetos dos mais variados ó como tensões, frustração, dúvida, euforia ó se devem à escolha do que deixar fora do campo. Se o cinema clássico explora o desejo de ver mais através dos jogos de entrada e saída do campo, o cinema moderno torna ainda mais forte a sensação do fora de campo ao fazer uso de desenquadramentos, isto é, de planos que dificultam a visibilidade plena, que jogam a invisibilidade para dentro da imagem enquadrada. Para Daney, o jogo entre o campo e o fora de campo, a relação entre o que se vê e o que se imagina é quase uma arte em si, todo um cinema (110: 1998 a). No maneirismo, o fora de campo parece não mais existir, ter sido sugado para dentro de uma única imagem que contém tudo e que se descasca em camadas, outras imagens que por ela passam.

A televisão começa por passar os filmes cortados, sem as bordas, em *nemascope* e em *nicolor*, o que desfavorece em muito o fora de campo, como nota Daney: Boorman disse um dia (com um desprezo não-disfarçado) que ele situava toda a ação de seus filmes no centro da imagem, para que, no caso de passagem para a televisão, nada se perdesse. Não faz tanto tempo, *Beaux fixe sur New York* viu, dessa forma, um de seus números musicais amputado de um dançarino (dentre três) (111:1998a). Como a imagem televisiva é muito pequena e a intenção é de mostrar tudo, o quadro é desprezado. Como diz Daney, estamos no reino do campo único. Por outro lado, ao trazer tudo para dentro desse campo único, a televisão alcança outras possibilidades de relação com a imagem através de fragmentações e incrustações.

O cinema clássico esquadrihava o espaço-tempo contínuo e o recompunha como quebra-cabeça, através das ligações entre os *raccords*. O cinema moderno torna as ligações entre as imagens mais frouxas, abusando dos chamados falsos *raccords*. A tevê já é, ela mesma, um quebra-cabeça. A ordenação entre as imagens televisivas tem menos relação com a decupagem do que com as chamadas inserções. Ao contrário dos *raccords*, a tevê está mais próxima dos falsos *raccords*. Porém, ainda mais transgressora, as inserções cortam o fluxo de imagens, introduzindo novas imagens a qualquer momento.

É fácil perceber na descrição dessas mudanças o pessimismo de Daney diante da absorção pelo cinema de novas relações entre as imagens. Contudo, ele se exime literalmente de fazer qualquer julgamento de valor entre os recursos expressivos do cinema e da televisão, e adverte para importância da reflexão e do debate acerca do casal tevê-cinema, que exprimem importantes transformações nas formas de percepção, segundo ele. Mas Daney não deixa de

afirmar seu incômodo em relação a certa indiferenciação cinema-televisão: "Como todos os velhos casais, eles acabaram ficando parecidos. Um pouco demais, ao meu gosto (DANEY, 1998a:111). Também não deixa de assumir a importância de certa especificidade do cinema e, por que não?, também da tevê: A televisão, ainda prisioneira da vontade de 'fazer cinema', não vai talvez tão longe em sua fuga para adiante. Em direção ao *video-game*. O cinema, refém, dançarina e renda da tevê, não vai talvez muito longe na exploração da sua memória (DANEY, 1998a:112).

1.4.2 A técnica

Quando Daney afirma que o zoom é o movimento de tocar os objetos com o olho, exprime bem uma nova forma de percepção que não se traduz em experiência, em uma relação forte entre o olhar e a imagem — seja o olhar que busca mais ou o olhar que dura nas paisagens, corpos e objetos —, mas que se distingue como um contato possibilitado pela técnica. O zoom, como as gravações em estúdio, as inserções, os bastidores das imagens, todas essas possibilidades que a tevê oferece, inauguram um mundo onde imagens, sons e palavras são administrados por operadores e os espectadores controlados por elas. Se o cinema não encontra na tevê um meio de troca e de retransmissão, é porque ela não consegue ser mais que um meio de comunicação e faz disso seu poder, sua função social.

Obviamente a tevê é um exemplo, uma modulação poderosa de uma série de linhas de força que atuam na sociedade a favor da técnica e do contato. Nas palavras de Deleuze, a televisão é a forma através da qual os novos poderes de controle tornam-se imediatos e diretos (1992:97). Segundo ele, a vigilância e o controle ameaçaram o segundo cinema, permitiram uma ligação com a técnica, como se ela pudesse ser tocada. Para Deleuze, não há problema algum em que o fundo da imagem seja outra imagem: esse 'fundo imagem' poderia ser uma função suplementar da televisão e do cinema, pois possibilitaria à arte rivalizar com a natureza. Mas o que se oferece como fundo é a mesma imagem, uma não-natureza. A imagem de fundo é a substituição do olhar pelo toque, do ver pelo olho vazio. Controlado pela tecnologia, só resta ao espectador passar para o lado dela, inserir-se na imagem, mesmo que seja pelos bastidores, estúdios dos programas televisivos ou câmeras de vigilância dos *reality shows*. Os operadores de televisão são os controladores e os controlados são os espectadores em suas poltronas, nos estúdios, nos bastidores, nos programas por telefone, via internet, no show de realidade. É a sociedade do controle sofisticando a velha fórmula do espetáculo: a divisão entre atores e espectadores, ativos e passivos. A enciclopédia do mundo e a pedagogia da percepção desmoronam, em favor de uma formação profissional do olho, um mundo de controladores e controlados que se comunicam através da admiração pela técnica, nada além da técnica. Por toda parte a lente de contato. (DELEUZE, 1992:93)

Deleuze afirma que o funcionalismo de Daney não o deixa negar o potencial estético da televisão, como também não o deixa negar que o cinema se choca, em seu interior, com poderes que contrariam sua finalidade estética. Estético e social se esbarram, e duas frentes se abrem. Mas, apesar dos experimentalismos iniciais, a tevê rende-se ao controle e realiza aí exclusivamente sua função comunicativa e social; seu único poder. Já o cinema, apesar de ter servido a poderes que se opunham à sua função estética, não deixa de lutar por ela. E o principal dessa função estética, marcadamente presente no cinema moderno, está na dimensão temporal: o cinema conserva o tempo, que nele dura e coexiste, na tevê o tempo escorre. Segundo Deleuze, Daney tenta ver esse suplemento na tevê, mas são os *news and games* que comandam o que seria uma eventual potencialidade. Toda teoria da comunicação, com seus modelos funcionais, administrativos, transmissivos, massivos, vêm confirmar essa dimensão informativa do meio televisivo. O olhar que a tevê constrói é o olhar profissional seja daquele que faz, seja daquele que vê, que desliza pelas imagens manuseando o controle remoto com destreza, zapeando em busca do contato. Como a aventura da percepção poderia se dar? Talvez pelo inusitado, o inesperado, que escapa por entre o controle da tevê, quando a perfeição técnica falha ou deixa brechas. Se as brechas da tevê podem ser aproveitadas pelo cinema, ainda resta uma saída.

O maneirismo não é apenas o lado sombrio da técnica, a conversão da imagem em pirotecnia e em puro virtuosismo, ou em efeitos visuais como os explorados continuamente por Hollywood. O maneirismo pode ser uma terceira função da imagem nascida dessa crispação entre a tevê e o cinema, ou da convulsão em que se apóia o cinema para voltar-se contra o sistema que o quer controlar (DELEUZE, 1992:97).

capítulo 2

Modos de ver, formas de poder

Se o cinema moderno cedeu aos poderes que levaram a sua generalização, e em consequência a imagem adquiriu uma função fraca quanto à dimensão contestatória referente ao ilusionismo e às formas do espetáculo, o cinema contemporâneo não poderia mais ser considerado uma máquina de guerra. Novos poderes o desafiam. Nossa suposição é de que nessa nova função do cinema, a tevê, a publicidade, o marketing, o espetáculo enfim, devem ser compreendidos como modulações do poder de controle, e é desse controle que o cinema parte para alcançar o lugar de resistência ou de contra-poder. Se seguimos Daney e Deleuze, esse cinema não poderia estar fora do maneirismo. Assim como Daney vê em cineastas como Manoel de Oliveira, Hans-Jürgen Syberberg e Raul Ruiz, uma dimensão mais potente do cinema maneirista, Deleuze acredita que ainda nessa fase a resistência pode surgir.

Ir ao cerne do confronto seria quase se perguntar se o controle não poderia ser revertido, ser colocado a serviço da função suplementar que se opõe ao poder: inventar uma arte do controle que seria como que a nova resistência. Levar a luta ao coração do cinema, fazer com que o cinema assuma como seu problema, ao invés de se deparar com ele vindo de fora: é o que Burroughs fez pela literatura, quando substituiu o ponto de vista do autor e da autoridade pelo do controle e do controlador. (DELEUZE, 1992:97)

Para esses autores, o maneirismo entendido numa acepção ampla, como período do cinema, não se reduz nem a uma estilística específica, nem a um virtuosismo de imagens, mas corresponde a uma função atual bastante ampla para abrigar várias possibilidades de expressão cinematográfica. Para Daney e Deleuze, o cinema por um lado é contaminado pela técnica, pelo controle, pelo padrão de visibilidade televisivo, pelas formas do espetáculo que levam à diluição da força pedagógica da percepção. Por outro lado, esse mesmo período abre um campo de disputas pelos modos de ver. Esse campo extrapola o cinema e chega ao domínio das artes, onde obras e autores perseguem aquilo que faz da manifestação estética um espaço de combate - na contemporaneidade, ao mesmo tempo em interação e em confronto com as lógicas perceptivas hegemônicas (que se inscrevem na fotologia). Nas experiências cinematográficas que não cederam à generalização, o maneirismo será tensionado para que, no embate com padrões de visibilidade e por vias que não são mais as do cinema moderno, se alcance a potência da imagem e do olhar.

Se, como acredita Deleuze, a função suplementar se oferece e o confronto tem lugar, é porque algo da estratégia da máquina de guerra moderna sobrevive. Ainda que os poderes a que o cinema esteja submetido na contemporaneidade não sejam os mesmos que fizeram emergir o moderno, a *fotologia* (DANEY, 1996) ó linha de força constante que se impõe à experiência do ver ó ainda se apresenta nas formas de controle cooptadas e transformadas pelo espetáculo, e segue impelindo o cinema a buscar a resistência e o pensamento. A crença na pedagogia da percepção que assume a imagem como exercícios do ver é mantida de alguma forma, através da duração do olhar por exemplo, que se tornou ainda mais fundamental num

mundo onde o tempo do capital acelera intensamente a produção e difusão das imagens. Caso a experiência cinematográfica não se governe por formatos televisivos e publicitários que gerenciam e organizam modos de ver, reivindicamos que ela surja como um campo de forças, espaço belicoso, como diria Foucault.

A partir de ocorrências comuns, não identificaríamos todas, muitas modalidades de cinema podem emergir como resistência no interior do maneirismo. Por exemplo: em alguns documentários brasileiros atuais há novas formas de aproximação com os sujeitos filmados que permitem a construção de uma relação de alteridade, na qual o tempo do outro é o fundamento do filme. Além disso, há uma retomada dos ensinamentos de Jean Rouch de tornar visível o filme como artifício. Filmes como *Cabra marcado para morrer* (1984) e *Santo forte* (1999), de Eduardo Coutinho; *Santiago* (2007), de João Moreira Salles; *Serras da Desordem* (2006), de Andrea Tonacci, caminham nessa direção. Nas produções orientais, a questão central são as formas do cinema esculpir o tempo.¹ Assistir *Amor à flor da pele*, de 2000, do diretor chinês Wong Kar-Wai, ou os do cineasta sul-coreano Kim Ki-duk, como *Primavera, Verão, Outono, Inverno e...* *Primavera*, de 2003 e *O Arco*, de 2005, é ter uma experiência da duração do tempo. Feito de forma bastante precária, o cinema iraniano extrai de situações banais relações complexas de poder que vão da micro à macro-política. Os filmes inscrevem as lutas políticas do país e da região no tempo lento da vida de crianças e de homens ordinários,² e no questionamento constante do próprio fazer cinematográfico. Destacam-se cineastas como Abbas Kiarostami, Mohsen Makhmalbaf, Jafar Panahi, Ebrahim Forouzesh. Graças ao barateamento dos equipamentos de filmagem digital, a abertura do mercado cinematográfico pela globalização e a acessibilidade à Internet, tais filmes são produzidos, difundidos e vistos hoje mais facilmente, o que era impossível há alguns anos atrás.

Para além do gênero, documental ou ficcional, para além dos filmes que seguem de maneira muito estrita uma tradição moderna, da imagem-tempo, dos espaços vazios e das locações amplas, nossa proposta é buscar aspectos que conformem uma natureza contestatória no cinema contemporâneo. A procura é por filmes que se configurem como atualização da máquina de guerra para um embate específico no interior das disputas pelos modos de ver que os regimes de visibilidade, do controle e do espetáculo instauram, codificam e gerenciam. No âmbito do maneirismo, esses aspectos estariam presentes em produções que assumem uma posição de confronto, a que se refere à crispação com a tevê, de que nos fala Deleuze, e à assunção de que há sempre outra imagem no fundo da imagem, como diz Daney. Na citação de Deleuze acima, referindo-se à invenção de uma arte do controle, o autor aponta para o ponto de convergência dos aspectos que orientam o traço que define nossa busca: o de assumir, de dentro do maneirismo e não de fora dele, o problema do cinema que se liga a um poder puramente técnico. Trata-se de levar essa luta ao coração do cinema (DELEUZE, 1992:97). Ainda

¹ A referência aqui é à bela formulação de Tarkovsky (1998) acerca do trabalho do cinema sobre o tempo.

² Sobre o homem ordinário no cinema, conferir o artigo de César Guimarães: *O retorno do homem ordinário do cinema*, Contemporânea, Vol. 3, n° 2, p 71-88. Julho/Dez. 2005.

que não tenha se deslocado inteiramente para os meios de comunicação e controle (como o televisivo), tal cinema os convoca em sua edificação. O *traço* que afirmamos ao mesmo tempo guarda uma memória cinematográfica como ponta do moderno e a reenvia para um outro campo de forças onde os poderes sobre o ver produzem as manifestações homogeneizadas e predominantes, incitando, através do confronto, outros modos de ver. Ele está menos ligado ao *o que se vê* no filme, do que ao *como se vê, de onde se vê, por que se vê isso e não aquilo*, ou seja: *de que maneira se vê*. A visibilidade é problematizada na medida em que o jogo do filme não pára de tensionar o modo como somos convocados a ver as imagens que nos circundam. O que buscamos ao enfrentar os padrões visuais que os regimes instauram não está no gênero ou no enredo particularmente. Ainda que haja narrativa, nessa experiência cinematográfica a ênfase na maneira como a imagem configura a cena e o espectador é convocado por essa configuração, constitui o principal fundamento das estratégias de sentido propostas pelos cineastas. Se esse fundamento estava presente no cinema moderno, instituíam-se em relação às forças específicas daquela função. Para que o maneirismo possa confrontar os poderes constituintes do controle, um novo arranjo dos modos de ver está em questão.

A partir desse percurso, três hipóteses de trabalho apresentam-se aqui fundamentais na busca pelo *traço* cinematográfico. Na primeira, entende-se que o devir máquina de guerra do cinema contemporâneo está na resistência e no combate aos poderes atuais concentrados nos do espetáculo e do controle, e na incessante passagem de um para outro, aqui denominados **regimes de visibilidade**. A segunda hipótese consiste em assumir que a percepção contemporânea é principalmente em sua forma pedagógica, em sua preocupação de se opor a esses **poderes** é está na disputa pelos **modos de ver**, em seus usos como abertura para as potências do visível³. A última hipótese é que esse cinema utiliza mecanismos homólogos aos **dispositivos** de controle para enfrentá-los, resistindo, subvertendo-os ou contrapondo-se a eles. O objetivo da pesquisa concerne, então, à identificação, análise e discussão de um *traço* comum à experiência cinematográfica contemporânea presente em filmes que revelem essas relações de força, em que modos de ver se contrapõem àqueles ordenados por regimes de visibilidade.

Nas ligações lógicas entre os termos que definem as hipóteses de trabalho e conseqüentemente o caminho teórico e analítico da pesquisa, o *poder* parece a princípio o termo mais abrangente, já que assenta o campo de investigação no qual estamos. É a porta de entrada para a reflexão pretendida e o motor da situação-problema. Mas, se é o termo que funda a ligação lógica entre todos os outros, não mantém relação de abrangência alguma com eles. Enquanto força que produz movimento e relações, o poder perpassa todos os termos. Trata-se de uma noção transversal, que, aspecto fundante da maneira como as noções são apropriadas,

³ As potências do visível são entendidas aqui justamente como essa reivindicação de Daney pelo ver que não se restringe a conhecer, a saber, a pura visibilidade, a luz contra a sombra, mas aquilo que garante a experiência do cinema, como abertura para percepção, como possibilidade de deixar-se contaminar pela imagem, de ser engajado num outro tipo de relação com o ver que não passa pelo já codificado. É o que o visível guarda como possibilidades múltiplas de convocação do olhar e, como diz Deleuze, o que a imagem provoca como choque, nunca deduzido, nunca dado de antemão.

não se encaixa em nenhum nível de uma possível hierarquia entre eles. Em seu sentido estratégico, ele institui a trama a partir de que se dá o funcionamento dos modos de ver no interior dos regimes, enquanto força reguladora ou enquanto força de resistência.

Nessa arquitetura teórica, o termo mais abrangente é o *regime(s) de visibilidade* que se equipara a um *status quo* da imagem, cristalização de poderes circunscrita ao âmbito do visual, que gerenciam fenômenos sociais, políticos e subjetivos através dos dispositivos. Trata-se de uma categoria de natureza histórica que define as condições hegemônicas e administradas dos modos de ver. Os *modos de ver* se referem à forma como as manifestações audiovisuais e cinematográficas mostram algo e, ao fazê-lo de determinada maneira, implicam aquele que vê. Isso quer dizer que o termo pressupõe uma dimensão relacional: a presença do observador no jogo entre o visível e o não-visível. Numa escala de abrangência, esse termo está contido nos regimes de visibilidade e nas expressões contrárias, ou seja: os compõe. Ao implicar a espetatorialidade, os modos de ver criam um terreno de disputa por onde o poder circula e produz. Nesse terreno os regimes se estabelecem, surgem as formas de dominação e subversão que serão identificadas nos dispositivos.

Na concepção de Foucault, o *dispositivo* é conceito de natureza essencialmente técnica e estratégica sempre inscrito num jogo de poder, por isso aparece como acontecimento, tipo de formação que, em determinado momento histórico, teve como função principal responder a uma urgência (FOUCAULT, 1979:244). Nas relações construídas aqui, o dispositivo permite que a encarnação e a dinâmica do poder sejam percebidas em mecanismos específicos, arranjos de forças através dos quais os modos de ver constituem os regimes de visibilidade. Mas justamente porque se apresenta como arranjo de forças, que ele também identifica e é identificado nas manifestações cinematográficas que subvertem a padronização no interior mesmo dos regimes. Como diz Foucault: lá onde há poder, há resistência (1988:91). Nesse caso, o dispositivo funciona como mecanismo de contra-poder, instaurando outros modos de ver. Trata-se de conceito que possibilita detectar a disposição do poder, explica e dá a ver tanto sua dimensão funcional e estratégica, quanto sua capacidade produtiva.

Tais relações lógicas implicam um trajeto particular de se pensar a constituição da experiência cinematográfica contemporânea em suas relações com outras formas expressivas (das artes ou da mídia). O *maneirismo* permite estabelecer uma caracterização própria ao cinema que, em sua constituição histórica, delimita a função que ele passou a exercer na contemporaneidade. Ao pôr em questão essa zona de conflito entre modos de ver, o maneirismo possibilitou conceber o cinema não apenas numa dimensão semiótica ou lingüística, mas como arranjo de forças de natureza distintas. Ao dar a ver características específicas da experiência cinematográfica contemporânea relativas aos períodos clássico e moderno, tal termo possibilita a passagem entre o campo de racionalidade do poder e o pensamento acerca do cinema.

2. 1 Espetáculo, disciplina e controle

Menos de dez anos depois da publicação da *Sociedade do Espetáculo* (1967), de Guy Debord, Michel Foucault, em *Vigiar e Punir* (1975), trouxe uma nova caracterização do saber e do poder, identificando que os espetáculos foram substituídos pelas disciplinas.

Nossa sociedade não é de espetáculos, mas de vigilância; sob a superfície das imagens, investem-se os corpos em profundidade; atrás da grande abstração da troca, se processa o treinamento minucioso e concreto das forças úteis; os circuitos de comunicação são os suportes de uma acumulação e centralização do saber; o jogo dos sinais define os pontos de apoio do poder; a totalidade do indivíduo não é amputada, reprimida, alterada por nossa ordem social, mas o indivíduo é cuidadosamente fabricado, segundo uma tática das forças e dos corpos. (FOUCAULT, 1987:190)

Depois, Giles Deleuze retoma o pensamento foucaultiano e afirma que vivemos na passagem da sociedade disciplinar para a do controle.⁴ Segundo ele, Foucault sabia da brevidade do regime disciplinar e apontava para novos arranjos de poder na sociedade, através dos quais as disciplinas, em função da crise dos meios de confinamento ó prisão, hospital, fábrica ó davam lugar às estratégias biopolíticas. Diferente da disciplina, que se dirige ao corpo, o biopoder se aplica ao homem como ser vivo, como espécie, como *bios*: ... a nova tecnologia que se instala se dirige à multiplicidade dos homens (...) na medida em que ela forma (...) uma massa global, afetada por processos de conjunto que são próprios da vida, que são processos como o nascimento, a morte, a produção, a doença, etc... (FOUCAULT, 1999:289). São esses processos massificantes que se tornarão objetos do saber e os primeiros alvos do controle.

Cada um dos regimes de visibilidade ó espetáculo, disciplina e controle ó engendra um tipo de relação entre o poder, os modos de ver e as formas de subjetividade. Essas relações não se referem apenas à dimensão histórica, no sentido da apreensão dos fenômenos sociais, técnicos e políticos que fomentam acontecimentos e instituem lógicas de percepção diferentes. Elas são obviamente resultantes da concepção acerca do processo de conhecimento que guia a perspectiva de cada um dos autores: Debord, Foucault e Deleuze. Mas, para além dos posicionamentos epistemológicos ou das perspectivas teóricas que fundam a conceituação de cada regime, parece-nos impossível pensá-los como construto histórico que se institui na medida em que o outro deixou de existir, numa divisão periódica linear e evolucionista. Parece mais plausível que estejamos diante ora de uma justaposição desses regimes, ora de uma passagem incessante de um a outro.

Tendo em vista a perspectiva de Daney, tanto o espetáculo quanto o controle se apresentam como poderes que incitam e ao mesmo tempo ameaçam o cinema. O espetáculo impulsionou a natureza comercial do cinema clássico, e ao mesmo tempo abriu caminho para o ci-

⁴ Mas as disciplinas, por sua vez, também conheceriam uma crise, em favor de novas forças que se instalavam lentamente e que se precipitariam depois da Segunda Guerra Mundial: sociedades disciplinares é o que já não éramos mais, o que deixávamos de ser. (DELEUZE, 1992:219)

nema moderno, forçando-o a enfrentá-lo. O controle abalou o cinema moderno e fez emergir o maneirismo, que surge numa dimensão puramente técnica a princípio. A diferença entre os dois regimes é que o espetáculo possui uma história consolidada no cinema: é constituinte de sua forma tradicional e conheceu a resistência e a oposição na experiência cinematográfica moderna. Já quanto ao controle, as possibilidades e formas de relação com o cinema ainda estão em processo. Tal inferência não supõe o fim ou a ultrapassagem dessa aliança paradoxal, belicosa e produtiva, a uma só vez, entre o espetáculo e o cinema. Se há um fundamento na tradição que implica o espetáculo ao maneirismo, como esse regime constantemente é reciclado por formas de controle, as condições desse vínculo ainda estão em aberto. Vivemos no mundo das aparências, porém as forças e formas pelas quais elas se imiscuem no cotidiano estão se transformando.

Sabemos que dispositivos de controle, como câmeras de vigilância, *web cams*, bancos de dados de *sites* de relacionamento, são usados não apenas para fins de segurança, estatística, governo, administração, mas para entretenimento, prazer, exposição e voyeurismo. Ao discutir as relações entre controle e prazer nos dispositivos contemporâneos, Fernanda Bruno afirma que a vigilância é herdeira da busca pela eficiência nas práticas racionais de gestão e produção modernas, e recolhe a herança de processos de entretenimento, sociabilidade e comunicação própria do espetáculo.

No cruzamento dessa dupla herança, as relações entre vigilância e espetáculo se tornam hoje ainda mais estreitas. Basta pensar na proliferação de *reality shows* em que aparatos de vigilância e confinamento são montados a serviço do entretenimento, ou nas práticas de exposição do eu e da intimidade em *weblogs*, *fotologs*, redes sociais (*Orkut*, *Myspace*) e *sites* de compartilhamento de fotografia ou vídeo (*Flickr*, *You Tube*), em que as relações sociais se tecem atreladas a uma mistura de voyeurismo, exibicionismo e vigilância. É certo que, neste movimento, tanto a vigilância quanto o espetáculo se encontram transformados, não cabendo confortavelmente nos limites com os quais a modernidade os definiu. (BRUNO, 2007:1)

2.1.1 Ver é negar a vida

A perspectiva crítica de Debord não pode ser desmentida pela seqüência dos fatos: é a descrição de uma condição histórica.⁵ De inspiração marxista e guiada por postulados rígidos, a teoria desse autor prega que vivemos num mundo em que o real é governado pelas imagens, onde *aparecer* vale mais do que *ser*, e no qual todo o sistema econômico, social e cultural, simultaneamente produz e se submete a essa lógica.

⁵ Uma teoria crítica como esta não tem que ser mudada; não enquanto não tiverem sido destruídas as condições gerais do longo período da história de que esta teoria terá sido a primeira a definir com exatidão. A continuação do desenvolvimento do período não fez senão confirmar e ilustrar a teoria do espetáculo cuja exposição, aqui reiterada, pode também ser considerada como histórica em uma acepção menos elevada: testemunha o que foi a posição mais extremada por ocasião das disputas de 1968 e, portanto do que já era possível saber em 1968. Os mais equivocados desta época puderam aprender a partir de então, pelas decepções de toda sua existência, o que significavam a negação da vida que se tornou visível, a perda da qualidade ligada à forma mercadoria e à proletarianização do mundo. (DEBORD, 1972:9)

As imagens fluem desligadas de cada aspecto da vida e fundem-se num curso comum, de forma que a unidade da vida não mais pode ser restabelecida. A realidade considerada *parcialmente* reflete em sua própria unidade geral um pseudo mundo *à parte*, objeto de pura contemplação. A especialização das imagens do mundo acaba numa imagem autonomizada, onde o mentiroso mente a si próprio. O espetáculo em geral, como inversão concreta da vida, é o movimento autônomo do não-vivo. (DEBORD, 1972:13)

Em Debord, o espetáculo é tanto o resultado quanto o projeto do modo de produção existente: o capitalismo plenamente desenvolvido. Uma sociedade que funciona assim é aquela na qual as relações sociais são mediadas pela imagem. O espetáculo não concerne apenas aos meios de comunicação, mas a todos os domínios sociais, da política ao cotidiano, que se apresentam como imagens, eleitas pelos proprietários da sociedade. Eis uma categoria social total (JAPPE, 2005:256). Seguindo o pensamento de Comolli (2001b), trata-se de uma forma programática do visual (DANEY, 1996) que invade e contamina todos os domínios da vida, principalmente sob a forma da ficção.

A transformação do mundo em espetáculo, a negação da vida em prol da aparência, dilui o liame entre indivíduo e mundo, ainda que este seja produzido por indivíduos. Permanece a divisão de poder clássica de Marx: os donos dos modos de produção dominam o proletariado. Mas para Debord, o proletariado é toda uma sociedade que deixa de viver a vida em primeira pessoa para olhar a ação dos outros. Nega-se a vida como experiência, o que exige duração, investimento, um lastro com o mundo e a memória. Como diz Valéry, O homem de hoje não cultiva o que não pode ser abreviado (BENJAMIN, 1994:206). O espetáculo é uma negação do viver em favor do *aparecer* e do *ver*. O homem de Debord é demasiado espectador (JAPPE, 2005:198), imerso no reino da contemplação passiva.

Se Debord disse que o todo é espetáculo, foi pelo fato de que tudo, da política ao tráfico, das cidades à cultura, tende a produzir e reproduzir o indivíduo isolado, portanto, massificado, que se encontra em um estado de completa impotência diante do mundo que, na verdade, é o resultado de suas ações. Ele não faz outra coisa senão olhar este mundo, portanto, ser um espectador do espetáculo. (...) Mas essa contemplação não é fruto de uma preguiça ontológica, mas o resultado de uma ordem social que vive graças à passividade. (JAPPE, 2005:266)

A passividade generalizada em que o indivíduo está imerso resulta de um *status quo* social, uma lógica capitalista que operou uma cisão na sociedade, dividindo-a entre os que atuam e os que contemplam. Mas como o proletariado pode ser os que apenas contemplam se são eles mesmos que produzem os objetos do mundo, que trabalham? Novamente é Marx quem responde com o fetichismo da mercadoria. O trabalho não é mais o tempo da criação, labor do espírito. Segundo Jappe, há uma vulgata marxista que considera o fetichismo da mercadoria apenas adoração dos bens de consumo, investimento afetivo em torno desses bens. Mais do que isso, e mais ainda que a versão que liga fetichismo e consciência mistificada, para Marx o fetichismo da mercadoria ocorre porque na sociedade capitalista a produção não acontece para seu con-

teúdo, para seu valor de uso (JAPPE, 2005:267), mas para aumentar ao máximo possível o valor nele mesmo, o valor de troca.

A perda do liame da mercadoria com a necessidade ou com o valor simbólico se dá em função da vulgarização do próprio efeito-mercadoria, da capacidade do objeto de ser vendido e alimentar ininterruptamente o ciclo capitalista de produção e consumo. Alienado do conteúdo de seu trabalho e do que produz, o indivíduo é tragado pelo espetáculo, cujo único fim é a mercadoria. Se o trabalho garante que a troca não cesse, ele está implicado apenas enquanto trabalho-produtividade, trabalho-pronto. Ao trabalho-processo, trabalho-criação, trabalho-tempo opõe-se a velocidade da produção que viabilizará mais demanda, mais capital. Comolli (2007 b) diria algo assim: contra o tempo, o espetáculo oferece o capital, contra a experiência oferece o consumo, contra a escritura oferece a mercadoria, contra o olhar que dura oferece a aceleração. Não há mais o tempo lento do mundo, o tempo do outro⁶ que constituiu o trabalho do cinema moderno.

O trabalhador não produz para si próprio, ele produz para um poder independente. O *sucesso* desta produção, a sua abundância, regressa ao produtor como *abundância da despossessão*. Todo o tempo e o espaço do seu mundo se lhe tornam *estranhos* com a acumulação dos seus produtos alienados. O espetáculo é o mapa deste novo mundo, mapa que recobre exatamente o seu território. As próprias forças que nos escaparam *mostram-se-nos* em todo o seu poderio. (DEBORD, 1972:24)

Marx chamou esse trabalho abstrato, pois o conteúdo do produto e do labor que o produz é substituído pela quantidade de tempo empregado para a ação de produzir. A redução do mundo à imagem, ao simples parecer, constitui uma etapa posterior num processo secular iniciado no Renascimento e que se tornou vigoroso a partir do final do século XVIII: o tornar-se abstrato do mundo⁷ (JAPPE, 2005), o estar fora dele. No espetáculo, a imagem entra na lógica do efeito-mercadoria. Em tudo oposto a esse regime de visibilidade, o cinema moderno, ao tentar resgatar, como quer Deleuze, o vínculo com o mundo trouxe para os modos de ver a duração, a pedagogia da percepção através das múltiplas inscrições do tempo na imagem.

Em Debord, o mundo está dividido:⁸ há um real e sua cópia, uma imagem, uma aparência, e o espetáculo é a linguagem comum dessa separação (DEBORD, 1972:23). A imagem é

⁶ A guerra é no tempo. O pensamento do tempo e a gestão do tempo. Formas de tempo, modelos temporais se opõem uns aos outros. Nada de surpreendente que o inimigo dos mercados seja o tempo incontável. (COMOLLI, 2007b:31).

⁷ A origem do espetáculo é a perda da unidade do mundo, e a expansão gigantesca do espetáculo moderno exprime a totalidade desta perda: a abstração de todo o trabalho particular e a abstração geral da produção do conjunto trazem-se perfeitamente no espetáculo, cujo modo de ser concreto é justamente a abstração. No espetáculo, uma parte do mundo representa-se perante o mundo, e é-lhe superior. O espetáculo não é mais do que a linguagem comum desta separação. O que une os espectadores não é mais do que uma relação irreversível com o próprio centro que mantém o seu isolamento. O espetáculo reúne o separado, mas reúne-o enquanto separado. (DEBORD, 1972:23)

⁸ O conceito de espetáculo é integralmente conectado, na formulação de Debord, com o conceito de separação, pois ao consumirmos passivamente espetáculos, somos separados do ato de produzir ativamente nossas vidas. A sociedade capitalista separa os trabalhadores do produto de seu trabalho, a arte da vida, e as esferas de produção do consumo, que envolve espectadores passivamente observando os produtos da vida social (#25 e #26). O projeto situa-

pura representação de algo e não forma de experiência no mundo. Tal situação provém de uma lógica determinada por condições materiais onde o poder está com os donos do espetáculo, que promovem as ações, produzem e re-produzem as imagens, enquanto a outra parcela da sociedade apenas vê. Estabelecido não só na mercadoria,⁹ na publicidade, no marketing, nas celebridades, nos shoppings e outros espaços transformados em templos do consumo, do entretenimento e do visual, na tevê, mas também no cinema, o espetáculo é uma forma social total, em que o ver é o sentido por excelência que já traz consigo a forma passiva: assiste-se! Reconhecendo-se nas imagens dominantes, o sujeito perde a consciência do desejo e o desejo da consciência.

A alienação do espectador em proveito do objeto contemplado (que é o resultado da sua própria atividade inconsciente) exprime-se assim: quanto mais ele contempla, menos vive; quanto mais aceita reconhecer-se nas imagens dominantes da necessidade, menos ele compreende a sua própria existência e o seu próprio desejo. A exterioridade do espetáculo em relação ao homem que age aparece nisto, os seus próprios gestos já não são seus, mas de um outro que lhes apresenta. Eis porque o espectador não se sente em casa em parte alguma, porque o espetáculo está em toda parte. (DEBORD, 1972:24)

Quando Comolli convoca o espetáculo para os debates atuais sobre o cinema, o que está em jogo é a crítica ao uso e à concepção de representação como programa fechado e calculado da realidade. O autor reencontra as questões de Daney e a fórmula de Debord ó de que não é apenas o real que se transforma em imagem, mas as relações sociais que passam a ser mediadas por imagens. Comolli afirma que essas mediações são roteiros a serem seguidos que migram do universo da televisão, do cinema de ficção, do jornalismo, para penetrarem nas relações sociais.

Hoje em dia os roteiros não se contentam mais em organizar o cinema de ficção, os filmes de televisão, os jogos de vídeo, as agências matrimoniais, os simuladores de voo. A ambição deles ultrapassa o domínio das produções do imaginário para colocar em sua responsabilidade as linhas de ordem que enquadram aquilo que se deve precisamente nomear 'nossas' realidades: da bolsa de valores às pesquisas, passando pela publicidade, meteorologia e comércio. Os previsionistas não são utopistas e o poder dos programadores não é virtual. (COMOLLI, 2001:100)

Sabemos que em função das relações de pertencimento e rompimento entre o fenômeno cinematográfico e o espetáculo, foi fundamental definir a matriz teórica que institui tal regime e situar como ele opera. Entre essas relações, um aspecto é ainda mais relevante porém. A maneira pela qual o espetáculo constituiu a história do pensamento sobre o cinema funda-se em grande parte nos cortes dialéticos que essa história operou e opera (como transpa-

cionista, ao contrário, envolve uma superação de todas as formas de separação, na qual os indivíduos produziram diretamente suas próprias vidas e modos de auto-atividade e prática coletiva. (KELLNER, 2005:4)

⁹ O espetáculo é o momento em que a mercadoria ocupou totalmente a vida social. Não apenas a relação com a mercadoria é visível, mas não se consegue ver nada além dela: o mundo que se vê é o seu mundo. A produção econômica moderna espalha, extensa e intensivamente, sua ditadura. (DEBORD, 1972:30)

rência x opacidade, ilusionismo x realismo etc). Nesses cortes, as configurações do espetáculo sempre representaram a antítese do que os modos de ver concernem à experiência, a antítese da imagem como potencializadora da percepção. Francis Wolff afirma que a maioria das imagens sagradas ó ícones ou ídolos ó que fez parte da história antiga e medieval era transparente, ou seja: não aparecia como imagem. A ilusão imaginária era a crença de que a realidade tinha o poder de sua própria representação, de se apresentar ela mesma como imagem. Os homens olhavam as imagens e viam apenas a coisa representada: os santos, o Cristo, a Virgem. As imagens eram transparentes porque eram potentes.

É essa ilusão que está na origem de todos os rituais mágicos: age-se na imagem para se agir sobre a pessoa. A não ser pelo fato de que a crença na magia é excepcional e não engloba o conjunto de condutas cotidianas ó sob risco de loucura, novamente. Na imagem da morte, ou melhor, dos mortos, a imagem feita para representar, o retrato, avizinha-se da crença (mágica) na imagem que emana do próprio representado, seu fantasma. Mas, na imagem do absoluto, as duas imagens, a causada por um representante e a causada pelo representado, são confundidas, como por magiaí: a imagem, para poder representar o divino real e adequadamente, não deve ser considerada originada diretamente pelo homem sob pena de não poder ser imagem do absoluto. O homem faz imagens de Deus para si, e só pode crer que se trate de imagens de Deus se acreditar que é o próprio Deus que assim se fez imagem para o homem. (WOLFF, 2005:10)

Segundo Wolff, a partir do século XIV as imagens tornam-se artísticas e opacas.¹⁰ As imagens opacas são aquelas que, ao mostrar alguma coisa, não deixam de mostrar a si mesmas, dando a ver o representado ao mesmo tempo em que se dão a ver como representação. Vários fatores, entre eles o nascimento da abstração na arte e, principalmente, o advento da reprodutibilidade técnica (representado fundamentalmente pela câmara fotográfica), levaram novamente à dissociação entre arte e imagem. A imagem voltou a produzir a ilusão imaginária, porém não mais de uma forma potente, mas enfraquecida e banalizada por sua dimensão invasiva e excessiva, esvaziada de força ritualística. A esse fenômeno do mundo tornado conjunto de imagens Debord chamou espetáculo .

Ismail Xavier (2005) também retomou essa separação entre opacidade e transparência na experiência cinematográfica. Os filmes transparentes são os que apagam os artifícios da filmagem em prol do ilusionismo, a sensação de que o filme é o mundo filmado. O espectador se projeta na narrativa e se identifica com os personagens vivenciando a história que lhe é contada, tomando o mundo narrado como objeto, ao invés de experimentar a imagem mesma como objeto. Os filmes opacos são os que exibem sua condição de imagem, em que o mundo filmado não é o mundo, mas criação imagética desse mundo, um olhar para esse mundo. Apaga-se o ilusionismo em favor da percepção da representação, que não é o existente, mas a imagem é, ela mesma, um existente capaz de promover um atrito com o representado.¹¹ Assim, o

¹⁰ Wolff toma emprestado de Louis Marin o conceito de opacidade da pintura .

¹¹ Usamos aqui a palavra atrito no sentido de fricção entre dois corpos, contato de materialidades diferentes.

ver sofre a mediação do olhar do outro que se exhibirá como mediador, como quem aponta, esconde algo, dá e toma o olhar, procedendo uma partilha do sensível.

Denomino partilha do sensível o sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência de um comum e do recortes que nele definem lugares e partes respectivas. Uma partilha do sensível fixa, portanto, ao mesmo tempo, um comum partilhado e pares exclusivos. Essa repartição das partes e dos lugares se funda numa partilha de espaços, tempos e ativos de atividade que determinam propriamente a maneira como um se presta a participação e como uns e outros tomam parte nessa partilha. (...) A partilha do sensível faz ver quem pode tomar parte no comum em função daquilo que faz, do tempo e do espaço em que essa atividade se exerce. (RANCIÈRE, 2005:15-16)

No cinema da transparência, o olhar é conduzido para dar sentido ao enredo, o corpo do espectador semi-imobilizado na cadeira apenas sofre os efeitos emocionais que transmitem os personagens. No cinema da opacidade, tomado como aquele em que os *modos de ver* são questionados, a imagem não se esconde na ilusão de dar a ver tudo. O olhar, e o corpo, são convidados a entrar num jogo de tensões entre o que é mostrado e o que não é mostrado. Wolff afirma que a transparência das imagens na Idade Média não corresponde à transparência das imagens na sociedade do espetáculo. Ainda que o fundamento dessa noção seja o mesmo ó apagar a imagem em prol do representado ó a ilusão imaginária em cada um desses tipos de imagem tem causas e implicações diferentes. No registro em que as artes põem em questão a relação entre transparência e opacidade, buscamos o *traço* da experiência cinematográfica que deve encontrar a opacidade correspondente à configuração contemporânea do poder, em oposição a transparência que o regime do espetáculo representa em suas novas modulações.

Ao circunscrever um regime no qual a imagem perdeu sua potência estética, a de ser imagem¹² ó olhar específico criado, contextualizado, inscrito numa memória por um gesto singular ó para se tornar representação do mundo dado pela aparência, a teoria do espetáculo se apresenta como um contraponto sólido e constante às nossas reivindicações. A idéia de contraponto designa na música uma composição polifônica e nas artes um entrelaçamento de temas, mas no sentido figurado define tanto temas complementares quanto temas contrastantes. Na acepção que propomos, as idéias de equilíbrio e simultaneidade desaparecem a favor das formas contrastantes. O contraponto refere-se aqui à contraposição entre modos de ver: de um lado um cinema que se abre para a duração, a experiência, a alteridade, do outro um regime de visibilidade cerceador das diferenças inscrito no tempo do capital. O ato de contrapor-se não elimina o espetáculo para instituir outro arranjo entre as imagens, mas faz dele o contrastante, e o contraste só é possível entre dois termos, no mínimo. É na interdependência entre duas posições que a divergência surge.

¹² Segundo Francis Wolff, o ser da imagem é ser imagem no sentido em que é, ao se mostrar como imagem e não como referência ao objeto ao qual representa (o representado), que ela se faz experiência e é percebida como tal, e portanto traz o *traço* do trabalho, do investimento técnico e humano que a produziu.

Debord oferece o negativo do que seria o cinema enquanto experiência, ao designar esse regime de visibilidade em que a imagem se cola ao mundo e é destituída de caráter de artifício, incapaz de abrir-se à invenção dos modos de ver, mas referendando o lugar da mercadoria: É preciso ler este livro (*A sociedade do espetáculo*) considerando que ele foi deliberadamente escrito na intenção de se opor à sociedade espetacular. Nunca é demais dizê-lo. (DEBORD, 1972:12) Tal dimensão crítica é fundamental para defendermos um outro tipo de relação com o ver. Numa teoria ampla acerca do fazer cinematográfico, cuja ênfase é o documentário, o espetáculo é convocado nas análises de Comolli (2001b) na medida em que é tomado como um sistema de representação, no qual as caracterizações são manejadas para serem desconstruídas ou contrapostas pelo cinema que o autor defende. O cinema que reivindicamos está em diálogo com esse regime de visibilidade na medida em que torna possível uma comparação entre modos de ver que se realiza por oposição.

Busca-se, a partir desse contraponto, identificar nos filmes contemporâneos o trabalho da escritura, o enfrentamento dessas formas cristalizadas do poder que o ameaçam. Ainda que essa experiência surja do interior do espetáculo, é resistindo a suas configurações que o cinema se institui como máquina de guerra. Porém, se os procedimentos desse regime de visibilidade conformados pela lógica que o rege ó a transformação dos domínios sociais em imagem, a homogeneização dos signos, a exacerbação das vedetes (cf. MORIN, 1969) ou das celebridades (cf. KELLNER, 2005), a ilusão que re-sacraliza o domínio do cinema (cf. WOLFF, 2005) ó são constituintes de uma categoria fechada, ela só determina o que no cinema pode ser circunstancial e específico de maneira *apriorística* e genérica. Por uma redução extremista que se refere à separação entre imagem e realidade, a teoria do espetáculo pouco rende para uma reflexão de experiências cinematográficas específicas. Se o cinema adere ao ilusionismo em detrimento de sua desconstrução, a teoria de Debord só vem confirmar sua pertinência. Se o cinema, porém, segue o caminho oposto ao do ilusionismo e das práticas comerciais, a noção de espetáculo restringe as condições metodológicas ali onde deveria apontar uma conduta de interpretação das obras. O espetáculo é uma dominante, mas não em termos absolutos.

2.1.2 Ver é vigiar

Segundo Foucault, o poder no regime disciplinar não opera unilateralmente sobre os indivíduos, nem se concentra numa única forma de visibilidade, tal como o espetáculo, onde há apenas assujeitamento. O poder se espalha no corpo social através de técnicas de disciplinarização que se valem de formas de ver para que ele se exerça. O sujeito não é somente o espectador passivo que consome as imagens em sua forma de mercadoria. Ele é vigiado em prisões das mais diversas (são as instituições que impõem formas de aprisionamento) e se torna objeto de pesquisa, elemento de estatística, insumo para o saber. Seu comportamento, ações, corporalidade são examinados como experimentos de laboratório.

O poder disseminado se exerce autonomamente, visto que, o sujeito precisa atender à normalidade para se enquadrar no meio social. A normalidade é a conduta que se espera do sujeito e que ele mesmo se impõe, já que seu desejo não é outro senão o de encaixe social. O poder se exerce livremente na medida em que os próprios indivíduos controlam suas ações e as dos outros, seguindo as regras que fundam o ser normal. A visibilidade é estratégia usada em circunstâncias diversas para que esse poder se exerça e os dispositivos são os mecanismos que possibilitam essa visibilidade.

O poder na vigilância hierarquizada das disciplinas não se detém como uma coisa (...) funciona como uma máquina. O que permite o poder disciplina ser absolutamente discreto, pois está em toda parte e sempre alerta, pois em princípio não deixa nenhuma parte às escuras e controla continuamente os mesmos que estão encarregados de controlar; e absolutamente discreto, pois funciona permanentemente e em grande parte em silêncio. A disciplina faz funcionar um poder relacional que se auto-sustenta por seus próprios mecanismos e substitui o brilho das manifestações pelo jogo ininterrupto dos olhares calculados. (FOUCAULT, 1987:158)

Ao contrário do mundo das mercadorias e da mídia, onde muitos vêem poucos e esses poucos são celebridades (como os súditos viam o rei no absolutismo), na formulação sobre as disciplinas, Foucault alerta para outros espaços em que também a visibilidade é fundamental como vetor de força: são as instituições onde poucos vêem muitos e esses muitos se vêem entre si. Diferente do espetáculo, ali o olhar não concede poder a quem é visto e as ações de quem é visto não são grandiosas. Na sociedade disciplinar, ver é vigiar as ações uns dos outros, ações menores, ordinárias, banais, repetitivas, cotidianas, da casa, do trabalho, da escola, dos espaços organizados que se institucionalizam. Todos estão sob o olhar de todos e se controlam tendo em vista a normalidade, regra geral que a todos submete.¹³ Controlar passa a ser um desejo interiorizado num regime de classificação, de enquadramento. Ver o outro é ver em que medida ele se enquadra naquilo que dele se espera e é se ver nesse enquadramento ou fora dele. Se a prisão é feita de grades, na lógica disciplinar ela é uma metáfora, pois é o mundo que agora se apresenta e é visto pelas grades: dos saberes, dos experimentos, da ciência, da conduta. Não é por acaso que Foucault tomou o panóptico como modelo ideal do regime disciplinar.¹⁴

O princípio é conhecido: na periferia uma construção em anel; no centro, uma torre; esta é vazada de largas janelas que se abrem sobre a face interna do anel; a construção periférica é dividida em celas, cada uma atravessando toda a espessura da construção, elas têm duas janelas, uma para o interior, correspondendo às janelas da torre, outra, que dá para o exterior, permite que a luz atravesse a cela de lado a lado. Basta então colocar um vigia na torre central, e em cada cela trancar um louco, um doente, um condenado, um operário ou um escolar. (FOUCAULT, 1987:165 166)

¹³ Quem está submetido a um campo de visibilidade, e sabe disso, retoma por sua conta as limitações do poder; fá-las funcionar espontaneamente sobre si mesmo; inscreve em si a relação de poder na qual ele desempenha simultaneamente os dois papéis; tornar-se o princípio de sua própria sujeição. (FOUCAULT, 1987:179)

¹⁴ (...) uma metáfora da transformação moderna, da moderna redistribuição dos poderes de controle. Com mais discernimento que muitos dos seus contemporâneos, Bentham viu diretamente através dos variegados invólucros dos poderes controladores a sua tarefa principal e comum, que era disciplinar, mantendo uma ameaça constante, real e palpável de punição. (BAUMAN, 1998:56)

Segundo Deleuze, em *Vigiar e Punir* Foucault apresenta seu diagrama, uma máquina abstrata que permite pensar o poder e os dispositivos específicos da sociedade disciplinar. Sua concepção de poder é contrária ao método de teses¹⁵ da posição tradicional da esquerda. Para Foucault, o poder não é propriedade de uma classe que o conquistou, mas estratégia na qual os efeitos resultam das relações de força e suas disposições. O poder também não está localizado no Estado, mais é difuso, e por isso microfísico.¹⁶

Uma das idéias essenciais de *Vigiar e Punir* é que as sociedades modernas podem ser definidas como sociedades disciplinares, mas a disciplina não pode ser identificada como uma instituição nem com um aparelho, exatamente porque ela é um tipo de poder, uma tecnologia que atravessa todas as espécies de aparelhos e de instituições para reuni-los, prolongá-los, fazê-los convergir, fazer com que se apliquem de um novo modo. (DELEUZE, 2005:35)

Em Foucault o poder não se subordina a um modo de produção, à maneira de uma infraestrutura. Ele age no interior mesmo do campo econômico sobre as ações produtivas e as relações de produção, portanto é imanente a seu campo. Não há uma centralização que o unifique, não possui essência, porque é operatório, se estabelece pelas conexões que se dão tanto entre dominantes quanto entre dominados. Sem forma definida, não é necessariamente repressor ou violento. A violência se caracteriza por uma coação que se exerce sobre um objeto ou um ser, o poder é a implicação da força sobre a força. Antes de ser violento ou de ideologizar, ele produz realidade, produz verdade: ele "incita, suscita, combina..." (DELEUZE, 2005:38).

A sociedade disciplinar é um diagrama do qual o panóptico é um agenciamento concreto de operações, um dispositivo de ver sem ser visto, numa fórmula abstrata de impor uma conduta qualquer a uma multiplicidade humana qualquer (DELEUZE, 2005:43). O diagrama é dimensão informe, mapa de um campo social que ignora a distinção entre o discursivo e o não-discursivo, e expõe ligações de força constituintes do poder como pontual, difuso e estratégico. Diferente da estrutura, o diagrama é instável, não cessa de mudar, é uma rede flexível. A cada sociedade pode corresponder um diagrama ou diagramas. E, no dispositivo, as linhas não delimitam ou envolvem sistemas homogêneos por sua própria conta, como o objecto, o sujeito, a linguagem etc., mas seguem direcções, traçam processos que estão sempre em desequilíbrio, e que ora se aproximam ora se afastam umas das outras. (DELEUZE, 1996:83) No diagrama o poder opera microfisicamente, atuando em vários pontos. As relações de força entre esses pontos não são um *a priori*, são instituídas contingencialmente. Não há mais dicotomia prévia

¹⁵ E quando Foucault volta em 1975 com uma publicação teórica, deve ter sido o primeiro a inventar essa nova concepção de poder que buscávamos, mas não conseguíamos encontrar nem enunciar. É exatamente disso que trata *Vigiar e Punir*, embora Foucault o indique apenas em poucas páginas, no começo de seu livro. Algumas páginas apenas, porque ele trabalha com um método totalmente diferente do método de teses. Ele se contenta em sugerir o abandono de certo número de postulados que marcaram a posição tradicional da esquerda. (DELEUZE, 2005:34)

¹⁶ "Com a condição de não entendermos 'micro' como uma simples miniaturização das formas visíveis ou enunciáveis, mas como um outro domínio, um novo tipo de relações, uma dimensão de pensamento irreduzível ao saber: ligações móveis e não-localizáveis." (DELEUZE, 2005:82)

entre formas de poder e não-poder dada por categorias hierárquicas (de classes ou de qualquer outra natureza) que se resolveria com a exclusão de um.

Em muitos aspectos, o regime disciplinar parece contrário ao regime do espetáculo. Primeiro, porque não se trata da lógica dos muitos que vêem poucos, mas de poucos que vêem muitos e esses muitos se vêem; depois, porque a visibilidade não se liga mais à alienação ó a exclusão dos que apenas vêem ó ao contrário, ver agora é saber, conhecer. Por outro lado, no entanto, há ainda pontos importantes de aproximação. A visão continua sendo, nas disciplinas, o sentido agenciador dos poderes para as condições sociais ideais. Seja espetacular ou disciplinar, a visibilidade delimita a atuação do poder, no primeiro caso concentrando-o, no segundo espalhando-o. No que se refere ao saber, até que ponto esse que orienta e que se depreende da visão na dinâmica disciplinar está tão distante na alienação dos que apenas vêem o espetáculo? Expliquemos: pelas disciplinas, os sujeitos se auto-vigiam e se vigiam mutuamente, mas a vigilância se ancora em padrões de normalidade que visam a atender a demandas científicas e institucionais, através de valores sociais e morais. Esses padrões são tão excludentes da diferenças e cerceadores da liberdade quanto as demandas capitalistas e mercadológicas que sustentam o espetáculo, e que, ao fim e ao cabo, se escondem atrás dos mesmos valores.

Nas duas perspectivas, o *ver* é um pressuposto, e o *ver* que ambas deflagram está contaminado por concepções de mundo prévias. Ver não é abrir-se para a percepção do mundo, mas antes fechá-la, esquematizá-la, roteirizá-la. Guardadas as distinções, tanto em Debord quanto em Foucault a crítica que prevalece corresponde à necessidade do questionamento do que está em jogo no ato de ver, o que o ato de ver encerra, ou seja: os modos de ver.

A grande diferença é que a construção teórica de Debord é fechada, absoluta e monádica. O poder opera sempre em uma direção, e o sujeito é um existente que está imobilizado frente a uma estrutura que lhe é imposta: o espetáculo. A visibilidade se concentra em dois pólos: os que agem e os que vêem. O espetáculo é um regime que identifica um estado de coisas, um *status quo*, uma condição social, determinada por um tipo de visibilidade. Tal condição engessa seu uso conceitual, que se aplica a uma constatação e não a um modo de aproximação da realidade ou de uma manifestação cinematográfica. A teoria do espetáculo enrijece a maneira como as relações de força se dão ao tomá-las num sistema binário. Com Debord, temos acesso a um conjunto de prescrições fechado, a um pacote, digamos. Mas esse pacote é acionado quando precisamos dizer o que reivindicamos por negação, ou seja, a partir daquele estatuto da imagem que precisamos confrontar. Em sua acepção conceitual, o regime do espetáculo serve bem a uma caracterização ampla do processo de formação e das conseqüências de uma condição geral que a imagem assumiu no mundo e que faz com que os modos de ver sejam transformados em pura aparência através da magia da aparição. Porém, serve mal para caracterizar esses mesmos modos de ver quando trazem em si uma aventura perceptiva, a potencialização do olhar.

Já em Foucault, não aderimos a um pacote, mas lidamos com uma forma móvel e complexa de pensar a relação entre o ver e o poder, uma lógica que pode ser tomada de vários pontos. É a idéia de um mecanismo, um funcionamento variável que se atualiza de acordo com as disposições: um dispositivo. O regime disciplinar revela a dimensão produtora do poder. O sujeito não está dado pelas condições sociais, e especificamente de visibilidade, mas só existe como construção, subjetividade que se modela a partir dos poderes que estão em jogo no regime. Sua perspectiva é aberta e a visibilidade é multivetorial. Para dar conta da complexidade desse processo, Foucault abre mão da dialética em favor da microfísica do poder e substitui a estrutura pelo dispositivo, conceito que permite perceber como a visibilidade pode ser pensada como arranjo contingencial, campo de forças que gera poderes determinantes, dominações, mas também contra-poderes. O conceito de dispositivo pode se desprender das disciplinas e se fazer valer em outros contextos, onde a preocupação é detectar um agenciamento de relações de forças que se dá em função do uso de uma tecnologia específica. Na leitura de Foucault feita por Deleuze, o diagrama se constitui em três bases: saber, poder e subjetivação, que operam concretamente como agenciamento de linhas de força no dispositivo. O saber se divide em formas de ver e de falar, isto é, no visível e no legível.

Ao trabalhar com a idéia de *epistème*, Foucault vai explorar as condições históricas de possibilidade, o que é possível 'dizer' e 'ver' em determinada época. Cada época histórica diz tudo o que pode dizer em função de suas condições de enunciado, assim como vê e faz ver tudo o que pode em função de seus campos de visibilidade. Não existe o segredo, embora nada seja imediatamente visível, nem diretamente legível. O saber constitui, portanto, os limites do que pode ser visto e do que pode ser dito em cada época. (FRANÇA, 2005:31)

Ora, se o saber constitui os limites do que pode ser visto e dito em cada época, ele se apresenta como linha de força determinante nos agenciamentos sociais, econômicos, políticos, estéticos. Contudo, ainda que funcionem juntos, para Foucault ver e dizer são operações diferentes, e essa diferença garante as estratégias do poder tanto em sua versão dominante quanto em sua versão resistente: as linhas de fuga, ou de subjetivação, que empurram os dispositivos para as passagens, para um devir outro, garantindo a criação no pensamento.

Ao dar ênfase a esse hiato que se move na heterogeneidade entre ver e falar, a forma da representação dá lugar à forma percepção. Não há modelo fixo de representação quando, seguindo Blanchot (DELEUZE, 2005:71-72), notamos que o que é visível não é legível e o que é legível não é visível (o visual). Lembremos o célebre exemplo que Foucault (1988) encontra em Magritte no quadro *Isto não é um cachimbo*: fala-se do que não pode estar visível e torna visível o que não se pode falar. O que se vê e pode ser descrito visivelmente é o pensamento" (DELEUZE, 2005:68): é o que Magritte mesmo diz, em carta, a Foucault.

Foucault mostra que reinava sempre a pequena faixa delgada, incolor e neutra' que separa o texto e a figura, o desenho do cachimbo e o enunciado 'isto é um cachimbo', a ponto do enunciado tornar-se 'isto não é um cachimbo', já que nem o desenho, nem o enunciado, nem o isto como forma supostamente comum são um cachimbo ...: 'nem no quadro-negro nem em cima dele, o desenho do cachimbo e o texto que deveria nomeá-lo não acham onde se encontrarí: é uma não-relaçãoi. (DELEUZE, 2005:71)

Esse desencaixe entre ver e falar, ainda que unidos pelo saber, arranca esse último de sua matriz dominante (AGAMBEN, 2005b) da certeza, do cálculo, da objetividade, e indica-nos que, por mais precários os enunciados e as visibilidades, eles dizem de uma formação histórica, e é no interior deles mesmos que a experiência pode acontecer. Nessa perspectiva, o sujeito não é aquela consciência que vê, uma instância psíquica fora da linguagem que possui uma identidade fixa *a priori*. Para Foucault, se o sujeito é histórico, isso se deve ao fato de que os extratos da história, com seus dispositivos, produzem subjetividades, ou seja, modos de existência diferenciados. Qualquer dispositivo, agenciamento social, tecnológico, político, implica um jogo de linguagem e de poder capaz de reproduzir formas calcificadas e, ao mesmo tempo, construir novos modos de existência. Se, para Foucault, não existe um lugar de grande recusa alma da revolta, foco de todas as rebeliões, lei pura do revolucionário (1998:91), não se trata de pensar que podemos nos opor ao espetáculo de fora dele num grande ato coletivo. O que há são resistências, no plural. Ele (o poder) não pode existir senão em função de uma multiplicidade de pontos de resistência que representam, nas relações de poder, o papel de adversário, de alvo, de apoio, de saliência que permite a apreensão. Esses pontos de resistência estão presentes em toda rede de poder (FOUCAULT, 1988:91).

Ao seguir a perspectiva foucaultiana do poder, é possível escapar ao extremismo e à redução que a noção de espetáculo gera, e lançar mão de um conceito que nos ofereça uma forma de pensar o cinema em sua relação de confronto com os modos de ver codificados. Trata-se da noção de *dispositivo*, que se apresenta como possibilidade de identificar nos filmes sua função de máquina de guerra, e ainda o gesto de abertura para a afirmação da vida, mesmo ali onde o mundo foi tomado pelas imagens. Comolli encontra esse gesto num cinema de escritura forte: no qual o tempo de olhar dura no corpo filmado e assume sua carga, no qual o espectador está implicado numa relação que se opõe às modulações do capital, à fragmentação/aceleração das imagens, ao sistema de representação do espetáculo. É no interior mesmo do pensamento sobre o processo de filmagem, que Comolli vê as formas de resistência no qual o envolvimento entre as partes (aqueles que filmam e os sujeitos filmados) funda a maneira como o sujeito filmado se apropria da cena. Concordamos com ele. Porém, ainda que não se abra mão do espetáculo como contraponto, ao assumir a noção de dispositivo para reivindicar esse cinema de escritura forte, nosso itinerário ganha um trajeto próprio que caracterizará a forma de apreensão dos filmes.

2.1.3 Ver é controlar

São as sociedades do controle que estão substituindo as sociedades disciplinares. 'Controle' é o nome que Burroughs propõe para designar o novo monstro, e que Foucault reconhece como nosso futuro próximo. Paul Virilio também analisa sem parar as formas ultrarrápidas de controle ao ar livre, que substituem as antigas disciplinas que operavam na duração de um sistema fechado. (DELEUZE, 1992:220)

No regime do controle não há uma tomada de posição paradigmática, um elemento transcendente como modelo explicativo que dê conta do todo da realidade, a exemplo do regime do espetáculo. O controle pode ser definido por uma perspectiva filosófica, histórica e analítica que se baseia no desenho diagramático do poder elaborado por Foucault ao pensar as disciplinas. Trata-se de uma formulação apresentada por Deleuze (1992), que aponta para estratégias de poder mais sutis do que as reveladas pelos dispositivos disciplinares. No controle, o diagrama é ainda mais complexo, pois o poder, além de microfísico, é nômade, ele se modula de acordo com uma série de diversificações. Diferente do espetáculo, no controle não há como achar uma síntese que explique as ligações de forças na sociedade. Há um feixe de forças que tanto se tensionam, se sobrepõem, se bifurcam ou se expandem, dependendo da configuração diagramática do poder. Para Foucault, as ligações já não são lineares. Os dispositivos operam como agenciamento de conexões entre elementos e forças de naturezas heterogêneas.

No movimento de passagem do regime disciplinar para o de controle, essa configuração reticular é ainda mais evidente, tendo em vista que, segundo Hardt, o que a caracteriza "é o desmoronamento dos muros que definiam as instituições" (2000:357), em que o regime do controle se caracteriza pela indistinção entre um dentro e um fora. Nele, o poder não marca o espaço como um território estratificado. Porém, novas formas de estriamento desse espaço se configuram, já que os dispositivos de controle, em suas múltiplas instâncias de infiltração no espaço público e privado, organizam e gerenciam composições estratégicas de poder das mais variadas, com funções e propósitos diversos como os circuitos integrados de vigilância incorporados às paisagens urbanas, por exemplo.

Se considerarmos uma listagem bastante incompleta dos dispositivos, temos câmeras de vigilância em lugares públicos, semi-públicos e privados, *webcams* pessoais ou institucionais, sistemas de controle de trânsito (câmeras, pardais, radares), sistemas de geolocalização (GPS1, GIS2, RFID3), fronteiras e portões eletrônicos (senhas e cartões de acesso, scanners para pessoas e bens/produtos), mecanismos de autenticação e controle de identidade (cartões de identidade e dispositivos de identificação biométrica ó impressão digital, scanner de íris, topografia facial, software de reconhecimento facial, scanner de mão), tecnologias de informação e comunicação (computadores portáteis, telefones celulares), redes de monitoramento e cruzamento de dados informacionais (compras, comunicações, trajetos, serviços), sistemas informacionais de coleta, arquivo, análise e mineração de dados (bancos de dados, perfis computacionais), entre outros. (BRUNO, 2007:2)

Marcado por um movimento globalizante, o regime do controle remete à mundialização do capital e a criação de um império que põe fim a territórios marcados. Para Hardt, na transição do moderno ao pós-moderno chegamos novamente ou finalmente a forma *império*, que, ao contrário do *imperialismo*, não possui inimigo declarado e território certo a atacar, não opera em instituições, não fixa lugar determinado a partir de um fora dele. Guardadas as diferenças, o império, como o espetáculo,¹⁷ ganha existência num mundo indiferenciado em que a alteridade desaparece.

Ainda que a premissa do espetáculo seja um real regulado pela imagem, ainda que todas as formas de relação social tenham sido mediatizadas por imagens, a diferença entre dentro/fora é uma premissa de Debord, que, para dizer que todo o real se apresenta sob forma de aparência, parte da dissociação entre ambos. Já no regime do controle, a indistinção entre dentro e fora é constante epistêmica expressa nessa rede virtual de interconexão entre máquinas e subjetividades. Segundo Crary (1992), a indistinção se manifesta na ruptura com o observador humano, que dá lugar a outra forma de subjetividade que emerge nas interfaces entre máquinas informáticas. Para Hardt, ela se expressa no fim dos limites entre público e privado, no novo racismo e nas instituições, que, sem muros e divisas, se espalham numa cidade-cérebro rizomática e indefinida.

Na sociedade pós-moderna, o espetáculo é um lugar virtual ou, mais exatamente, um não-lugar da política. O espetáculo é simultaneamente unificado e difuso, de tal modo que é impossível distinguir um dentro de um fora ó o natural do social, o privado do público. A noção liberal do público como o lugar do fora, onde agimos sob o olhar dos outros, tornou-se ao mesmo tempo universalizada (pois somos hoje permanentemente colocados sob o olhar dos outros, sob a observação das câmeras de vigilância) e sublimada, ou desrealizada, nos espaços virtuais do espetáculo. O fim do fora é, assim, o fim da política liberal. (HARDT, 2000:360)

Nas novas formas de exclusão, étnica, social, cultural, econômica e, principalmente, existencial, cria-se uma ilusão de igualdade sob o disfarce do pluralismo. O pluralismo abre precedente para que a diferença apareça quando necessário, quando é preciso excluir o que a princípio estava incluído, ou seja, ela é estratégica na medida em que pode ser acionada contingencialmente e é encoberta por uma maquiagem eficiente de justiça, sem gerar igualdade necessariamente. No espetáculo isso é menos complicado, pois a denúncia da diferença, disfarçada em igualdade no produto, consumo, publicidade, mercado, já está dada por uma divisão estrutural de classes ó dominantes e dominados, os que detêm os modos de produção e os que não detêm ó ou, mais do que isso, o sujeito está previamente implicado como alienado do processo de produção do conhecimento, e o espetáculo é o véu de obscuridade que não o permite

¹⁷ "As imagens que se desligaram de cada aspecto da vida fundem-se num curso comum, onde a unidade desta vida já não pode ser restabelecida. A realidade considerada parcialmente desdobra-se na sua própria unidade geral enquanto pseudomundo à parte, objeto de exclusiva contemplação. A especialização das imagens do mundo encontra-se realizada no mundo da imagem autonomizada, onde o mentiroso mentiu a si próprio. O espetáculo em geral, como inversão concreta da vida, é o movimento autônomo do não-vivo." (DEBORD, 1972:11)

enxergar sua exclusão.¹⁸ No controle, o véu de obscuridade não existe, o sistema promove configurações diversificadas, mapas existenciais onde formas de subjetividade estão em jogo, não há sujeito pré-moldado, mas criam-se classificações, categorizações, a partir das demandas e necessidades do capitalismo tardio que estria um espaço liso sem os muros institucionais. O domínio da aparência, a constituição mágica do espetáculo não é um paraíso artificial criado para ludibriar os homens de seus verdadeiros desejos, distanciá-los de sua essência ou natureza. Não há nada de escondido por detrás da imagem, não há um mundo criado artificialmente que impeça a verdade, ou a originalidade, das relações se revelarem. A natureza e a civilização, o inato e o artificial, a máquina e o biológico, não são pares opostos que se superam, mas constituem um plano deslizante de linguagem, de imagens: um território híbrido.

No mundo pós-moderno, entretanto, essa dialética entre dentro e fora, entre ordem civil e ordem natural, chegou ao fim. Como diz Frederic Jameson: 'O pós-modernismo é o que se obtém quando o processo de modernização e a natureza desapareceram para sempre'. É claro que ainda temos florestas ... e ainda temos a idéia de que nosso psiquismo se submete à ação de instintos e paixões, mas não temos natureza no sentido que essas forças e esses fenômenos não são mais entendidos como fora, tampouco percebidos como originais e independentes do artifício da ordem civil. Em um mundo pós-moderno, todos os fenômenos e forças são artificiais ... fazem parte da história. A dialética moderna do fora e do dentro foi substituída por um jogo de graus e intensidades, de hibridismo, e artificialidade. (HARDT, 2000:359)

O jogo de artificialidade do regime do controle, do qual nos fala Hardt, é, segundo Deleuze, característica de uma mutação no capitalismo, que hoje opera com outras máquinas diferentes das industriais ou energéticas: as máquinas informáticas típicas da virada tecnológica. As máquinas não são técnicas ou instrumentos sociais, mas constituem agenciamentos coletivos de formas, que lhes deram origem e que lhes atribuem usos e apropriações.¹⁹

Essa transição da fábrica, espaço esquadrihado e confinado, para a empresa caracteriza bem a passagem dos moldes disciplinares fixos para uma modulação que pode mudar continuamente. Na fábrica, a disciplina é massificante e individuante, toma a todos como corpo único e ao mesmo tempo molda a individualidade de cada um. Já a empresa controla motivando através da competitividade, da rivalidade entre indivíduos, que "atravessa cada um, dividindo-o em si mesmo" (DELEUZE, 1992:222). Diferente do par massa-indivíduo da sociedade disciplinar, na sociedade do controle os indivíduos são divisíveis, as massas são amostras, mercados, onde o capital é troca flutuante. Cada indivíduo é cifra, senha, que tanto determina seu acesso à informação, quanto garante que ele mesmo seja convertido em informação. Se o formato é

¹⁸ São incontáveis, no nosso dia-a-dia, os exemplos da atuação do mercado e da mobilização do consenso que deveriam engendrar essa vergonha de ser humano. Tomemos um dos mais familiares: o menino que mata outro para lhe roubar o par de tênis. As razões que levam esse menino a matar uma situação chocante ou extrema, como diria Deleuze não são, por acaso, as mesmas que levaram a vítima a desejar o par de tênis situação aparentemente insignificante, como designou o filósofo, aceita por todos? Essa atitude considerada banal a compra do par de tênis não poderia ser vista como contraponto exato da primeira, que engendrou o crime? Não seriam as duas apenas formas diferentes de se submeter ao mercado? (SENRA, 2007: 116)

¹⁹ "Já não é um capitalismo dirigido para a produção, mas para o produto, isto é, para a venda ou para o mercado. Por isso ele é essencialmente dispersivo, e a fábrica cedeu lugar à empresa." (DELEUZE, 1992:224)

empresa-competitividade-cifra-informação-trocas-flutuantes, o que está em jogo não é a produção como na fábrica, mas o produto e sua imagem. Por isso, a importância dos serviços, do atendimento, da sedução na venda, das imagens performáticas construídas em torno do produto: o marketing. Longe da conquista do mercado por formação de disciplina, o marketing é um instrumento de controle do mercado, portanto do consumidor.

A crise das máquinas energéticas e dos modelos de confinamento disciplinar se deve à predominância da ciência e da tecnologia e à variedade de sistemas maquínicos,²⁰ como a mídia eletrônica e informática, que agora incidem no espaço não-segmentado e no tempo instantâneo da informação. Mudam-se as tecnologias, muda-se a relação com o espaço e com o tempo, mudam-se os regimes de visibilidade, as estratégias do poder, visto que os modos de ver criam formas de poder. O que está em questão é fundamentalmente uma transformação na produção cognitiva: enunciados, imagens, pensamentos e afetos, novos modos de ver e falar tornam complexa a produção de subjetividade, uma vez que novas formas de percepção se acrescentam àquelas que Daney apontou na função maneirista do cinema.

O capitalismo cognitivo se constitui nas redes de comunicação, não só na Internet (através de dados digitalizados pelos processos informáticos), mas também na cultura das mídias; e a informação é a instância molar através da qual se organizam as relações moleculares do poder.²¹ O indivíduo, o capital, os produtos, e principalmente a imagem, tudo se transforma em informação; a instância que controla, cria e gere desejos, modos de vida e de comportamento para serem consumidos. Se o indivíduo é uma senha, o capital é fluxo, os produtos são marketing; a imagem é informação que controla, simulando e vigiando.

As imagens eletrônicas e digitais, transmitidas instantaneamente, contribuem para a criação de um FALSO DIA produzido pela iluminação das telecomunicações, como nos *advertes* Virilio (1999:20). As "máquinas de visão" (Virilio, 1993) vão, pouco a pouco, tomando as cidades, os estabelecimentos comerciais, os condomínios, os espaços íntimos, a vida privada, instâncias de visibilidade absoluta. Desse ponto de vista, a famosa 'realidade virtual' não é tanto a navegação no CIBERESPAÇO das redes, mas antes a AMPLIAÇÃO DA ESPESSURA ÓTICA das aparências do mundo real. (BRASIL, 2003:8)

Nos dispositivos de controle, a imagem está na passagem do público ao privado, do privado ao público, rompendo as diferenças entre essas instâncias. Ao contrário do panóptico, em que os corpos eram vigiados nos espaços fechados, agora eles são vigiados e controlados pelas câmeras de vídeos de vigilância que se espalham em todos os espaços do cotidiano. Somos rastreados e reconhecidos pelos bancos de dados das grandes empresas, que nos oferecem servi-

²⁰ Essa expressão é de Felix Guattari e diz respeito aos agenciamentos sociais, técnicos, artísticos, semióticos, políticos e econômicos que produzem modos de subjetivação. Cf. GUATTARI, Félix. *Caosmose: um novo paradigma estético*. São Paulo: Ed 34, 1992.

²¹ "O que Foucault exprime dizendo que o governo tem primazia em relação ao Estado, se entendermos por 'governo' o *poder de afetar sobre todos os aspectos* (governar as crianças, as almas, os doentes, uma família ... Se procurarmos, a partir daí, definir o caráter mais geral da instituição, seja o Estado ou outra, tenderíamos a concluir que ele consiste em organizar as supostas relações poder-governo, que são relações moleculares, ou 'microfísicas', em torno de uma instância molar: 'o' Soberano, ou 'a' Lei, no Estado, o Pai, na família, o Dinheiro, o Ouro ou Dólar no mercado, Deus na religião, 'o' Sexo, na instituição sexual." (DELEUZE, 1980: 85)

ços dos mais variados. E se nossa privacidade é invadida no espaço público, por onde quer que andemos câmeras nos observam, vidas íntimas chegam até nós pela publicização televisiva, a vigilância e o controle se fazem espetáculos pelos programas de *reality shows*, que tornam o mundo privado uma mesma cena pública. As funções do controle alcançam o domínio do prazer e do desejo, através das estratégias voyeurísticas e exibicionistas intensificadas pelos *sites* de relacionamentos, *blogs*, *fotolgs* e *videoblogs*, diários abertos ao escrutínio da intimidade e à ficcionalização da vida pessoal.

Segundo Arlindo Machado, as máquinas de visão desenvolvidas com os progressos no campo da Inteligência artificial substituem a vigilância humana por uma prótese de percepção. Para Virilio, teríamos algo como uma 'visão sem olhar': "a percepção de uma câmera de vigilância digitalizada por um computador capaz de analisar os dados ópticos colhidos, confrontá-los com um padrão de referências e interpretar automaticamente o que ocorre dentro do campo visual" (MACHADO, 1993:225). Mais do que vigiado, o homem agora é *scaneado*. Essa automação da percepção, a visivônica, permite que a máquina tome pra si a função de controlar. Nos dispositivos disciplinares, como o panóptico, ainda que o vigilante pudesse se ausentar do espaço de observação dando lugar a uma vigilância fictícia, o poder ainda estava encarnado no corpo daquele que vê de maneira onipresente. A mudança operada pelo controle ocorre quando as formas de poder são descarnadas, despersonalizadas, pois a presença constante do olho que vigia é um atributo da máquina. Reduzida a uma fórmula inteiramente abstrata e sem os riscos da falibilidade humana, a versão contemporânea do modelo panóptico "põe-se a constranger os homens com a lógica implacável de seu mecanismo técnico" (MACHADO, 1993:225).

O estatuto da imagem contemporânea, transformada em informação e controle, evidencia um saber cada vez mais científico e tecnológico, e um poder difuso e fantasmático que intensifica ainda mais a autonomia de ambos (poder e saber). Se o volume de imagens fabricado e difundido pelos dispositivos de controle (as máquinas de visão!), ao encobrir todos os espaços de dados informacionais, persegue os indivíduos e disputa pela atenção dos mesmos, a velocidade dessas mesmas imagens produz uma subjetividade cuja percepção se funda na aceleração do olhar e na estimulação audiovisual do corpo.

2.2 - Sobre as condições da experiência

A construção do quadro teórico geral que ampara a pesquisa visou até aqui à caracterização da configuração da relação entre poder e modos de ver na contemporaneidade, nos regimes onde ela se cristalizou, e indicou sutilmente a possibilidade de forçá-la, ou mesmo subvertê-la, através do cinema. Tal caracterização compõe uma condição da experiência que, nos termos de Walter Benjamin, é pobre. No espetáculo, a negação da vida em prol da ação do outro, transformada em pura aparência, diz respeito ao modo como a experiência é colocada

fora do homem. O trabalho, que em Benjamin caracteriza a dimensão artesanal da comunicação encarnada na figura do narrador, produz, nesse regime, um poder independente.

Para Benjamin, a pobreza da experiência é filha da Guerra, de uma geração de combatentes que voltavam emudecidos dos campos de batalha incapazes de comunicar, de narrar suas vivências.

Porque nunca houve experiência mais radicalmente desmoralizada que a experiência econômica pela inflação, a experiência do corpo pela fome, a experiência moral pelos governantes. Uma geração que ainda fora à escola num bonde puxado por cavalos viu-se abandonada, sem teto, numa paisagem diferente em tudo, exceto nas nuvens, e em cujo centro, num campo de forças de correntes e explosões destruidoras, estava o frágil e minúsculo corpo humano. (BENJAMIN, 1985:115)

Além do horror da Guerra, o desenvolvimento acelerado das formas de reprodução técnica, a separação entre homem e patrimônio cultural, a transformação da comunicação em informação e o investimento no conhecimento científico, retiraram do homem sua autoridade de narrador. Em Benjamin, a experiência emerge na vida ordinária, onde a linguagem pode ser reinventada. O ato de narrar implica tanto uma repetição do que foi relatado, quanto o gesto inaugural, já que, ao ser edificada no presente, a memória, lacunar, é sempre reminiscência e invenção. Tal invenção está sempre em aberto, é possibilidade, vir a ser, e aponta para o futuro. A narrativa não está interessada em transmitir o puro em si da coisa narrada como uma informação ou um relatório (BENJAMIN, 1985:205), mas é o mergulho da coisa na vida do narrador cujo retorno à superfície já está impregnado de qualidades e vestígios. Trata-se de um movimento de colocar a vida em obra, dotá-la de forma particular. Daí a analogia entre a experiência e o ato de modelar, através do que o gesto do narrador é comparado a mão do oleiro na argila do vaso (BENJAMIN, 1985:205). A narrativa se conserva como uma semente, e ao ser re-memorada de geração a geração germina novamente e re-funda a cadeia da tradição. Ao contrário desse gesto artesanal da comunicação, na qual o tempo do olhar é tempo de distensão, de produção e re-inauguração de algo²², a informação opera por instantâneos de presente sem nenhuma duração, que, ao impor a novidade, saltam desvinculados do passado e do futuro. O tempo sem passado, a confirmação do sujeito no presente de sua percepção e ação, é o que se impõe na superação do narrador pela informação. O inexprimível da informação está na constante da novidade, na promessa do presente contínuo. Assim, a experiência autêntica que inscreve o homem num tempo aberto da memória e do porvir dá lugar à experiência pobre.

Agamben atualiza o diagnóstico sobre a pobreza da experiência na época moderna feito por Benjamin, ao afirmar que a destruição da experiência não precisa de nenhuma catástrofe como a Guerra, mas tem na existência cotidiana causa suficiente e necessária. Apesar de re-

²² Se o sono é o ponto mais alto de distensão física, o tédio é o ponto mais alto de distensão psíquica. O tédio é o pássaro de sonho que choca os ovos da experiência. (...) Contar histórias sempre foi a arte de contá-las de novo, e ela se perde quando as histórias não são mais conservadas. Ele se perde porque ninguém mais fia ou tece enquanto ouve a história. (...) Quando o ritmo do trabalho se apodera dele, ele escuta as histórias de tal maneira que adquire espontaneamente o dom de narrá-las. Assim se teceu a rede em que está guardado o dom narrativo. (BENJAMIN, 1994:205)

pleta de eventos significativos, ela não pode ser traduzida em experiência. Quando a experiência deixa de ter fundamento no acontecimento ordinário, a autoridade do narrador é lançada para fora dele, para o inexperenciável, que é o extra-ordinário. Segundo o autor, o tempo em que vivemos não admite mais que a legitimidade em compartilhar uma experiência seja dada por ela mesma, e por isso a linguagem torna-se uma tomada de poder, é própria natureza lingüística do homem que chega até ele invertida. A linguagem é a possibilidade de um bem comum, e é essa possibilidade que é expropriada do homem, ou seja: os homens estão separados por aquilo que os une (AGAMBEN, 1993:64).

No reino da aparência, a circulação incessante das imagens-mercadorias se opõe a duração do fazer que caracteriza o tempo da narração. O homem que apenas contempla é aquele que abriu mão de reconhecer seu desejo para reconhecer-se nas imagens dominantes, que abriu mão de seus gestos em prol das ações dos outros. Lançado à grandiosidade que o espetáculo representa, esse homem em lugar algum está em casa, como quer Debord. Para Agamben, ele perdeu sua morada que é a própria linguagem, e segue a vida como roteiro programado pelas ficções que estão em toda parte. Desapropriado da autoridade de transmitir suas experiências, ele tenta aderir aos mecanismos que transferiram a legitimidade de uma vida qualquer para o extraordinário que o espetáculo encerra. Os frangalhos de experiência são deixados pelo caminho quando as formas de vida perdem o valor e a mercadoria representa o território único da realidade que se deve alcançar.

(...) para a destruição da experiência, uma catástrofe não é de modo algum necessária, e que a pacífica existência cotidiana em uma grande cidade é, para esse fim, perfeitamente suficiente. Pois o dia-a-dia do homem contemporâneo não contém quase nada que seja ainda traduzível em experiência: não a leitura do jornal, tão rica em notícias do que lhe diz respeito a uma distância insuperável; não os minutos que passam, preso ao volante em um engarrafamento; não a viagem às regiões íferas nos vagões do metrô nem a manifestação que de repente bloqueia a rua; não a névoa dos lacrimogêneos que se dissipa lenta entre os edifícios do centro e nem mesmo os súbitos estampidos de pistola detonados não se sabe onde; não a fila diante dos guichês de uma repartição ou a visita ao país de Cocanha do supermercado nem os eternos momentos de muda promiscuidade com desconhecidos no elevador ou no ônibus. O homem moderno volta para casa à noite extenuado por uma mixórdia de eventos ó divertidos ou maçantes, banais ou insólitos, agradáveis ou atroztes ó entretanto nenhum deles se tornou experiência. (AGAMBEN, 2005b:22)

Não é por acaso que no espetáculo contemporâneo os indivíduos comuns buscam seus minutos de fama nos milhares de programas populares da televisão. Eles podem ainda expor suas vidas íntimas em fotos e vídeos, que descoladas de um contexto vagam pela Internet como cacos de experiência. A mídia tenta explorar esse caráter espontâneo do cotidiano e da linguagem, através de programas de auditório e tele-realidade. Mas toda tentativa de alcançar o mínimo de realismo através da exposição da vida do homem comum se esvai na moldura tipificadora dos modos de ver televisivo (cf. GUIMARÃES, 2008). Um exemplo paradigmático dessa artificialização do comum é o filme *Show de Truman - Show da vida* (EUA, 1998), de Peter

Weir, no qual um homem é filmado por câmaras de vigilância desde seu nascimento, e se torna, sem saber, o protagonista de um programa de televisão assistido em todo os Estados Unidos. O diretor do programa surge como a nova figura de Deus, ou como a encarnação humana da biopolítica,²³ que tem poder de dar a vida num mundo onde a experiência só existe enquanto imagem para ser produzida e vista.

Agamben e Benjamin elegem a figura do turista para representar essa dimensão apartada da experiência, que é justamente a recusa em vivenciar os vários mundos que encontra em sua peregrinação, a favor da captura de fragmentos de experiência pelos registros da câmara fotográfica, ou seja: o ato incontinenti de tirar fotos transforma a experiência num experimento com a máquina. A atitude do turista se afasta completamente do fotógrafo que faz da máquina uma forma de experiência, pois uma forma de invenção, de modelagem do mundo pelo olhar. Tais exemplos mostram uma situação contemporânea na qual as relações necessariamente se efetivam e se legitimam na esfera do aparecer. Quando a vida é capturada em sua potência,²⁴ qualquer tipo de aderência ao espetáculo é válido. A proliferação incessante das imagens da vida privada no cenário público confirma essa tradução do viver em aparecer. Justifica-se o argumento forte de Agamben de que a cisão entre homem e experiência não foi apenas constatada, mas aceita. A vigilância técnica contínua nos espaços institucionais transfere-se para o cotidiano, onde o poder está em tudo ver e tudo mostrar. A dimensão virtual do ato de ver como possibilidades do *vir a ser* se atualiza numa única função: a do prazer de ver e ser visto. As máquinas de visão, com seus mecanismos de difusão da intimidade, fazem do par exibicionismo-voyeurismo uma estratégia do controle no cotidiano. O objetivo é capturar as formas de vida em suas condições particulares para delas retirar a variedade necessária ao insumo do que será codificado, produzido, publicizado e consumido. O investimento sobre o que se tornará bem de serviço, do que será gerenciado na atividade e na produção das populações é um investimento cognitivo, ou seja, incide na construção dos princípios que norteiam a apreensão do mundo pelos sujeitos.

Segundo Paulo Vaz, as técnicas disciplinares conectadas ao capitalismo de produção planejam a separação entre força e produto do trabalho, tanto para tornar a exploração aceitável, quanto para potencializar o uso da força. Tratava-se de produzir um corpo dócil, eficaz economicamente e submisso politicamente. (VAZ, 1999) Nas disciplinas, o corpo deve ocupar um lugar fixo determinado e interiorizar a culpa de ter desejos próprios, de não ser saudável, normal, funcional. No controle, o desejo é ainda mais cerceado, pois tudo aquilo que pode dar prazer, pode também ser risco para o futuro e a coletividade no que concerne à saúde e ao bem estar. O prazer oferecido é simulação, pois precisa ser regrado e regulado.

²³ Ao que essa nova técnica de poder não disciplinar se aplica é ó diferentemente da disciplina, que se dirige ao corpo ó a vida dos homens, ou ainda, se vocês preferirem, ela se dirige não ao homem-corpo, mas ao homem-vivo, ao homem ser vivo; no limite, se vocês quiserem, ao homem-espécie. (FOUCAULT, 1999:289)

²⁴ Uma vida que não pode ser separada da sua forma é uma vida para a qual o que está em questão em sua forma de viver é o viver ele mesmo. O que essa formulação significa? Ela define uma vida ó a vida humana ó na qual as maneiras, atos e processos, neles mesmos, não são nunca simplesmente fatos, mas sempre e acima de tudo possibilidades de vida, sempre e acima de tudo poder. (AGAMBEN, 2000b :4,5)

Fonte de energia nas disciplinas, o corpo, no regime do controle, é o corpo cuidado, trabalho, auto-controlado. A afirmação da saúde coletiva, pelo aplacamento dos riscos de doenças individuais ou de epidemias coletivas, é, segundo Vaz, um recurso político neo-liberal que precisa das estratégias de marketing e propaganda para se promover e se difundir. Por outro lado, no regime do espetáculo, onde a publicidade e a mídia são pilares, a aparência vence qualquer risco. Para além da saúde e do bem-estar, o corpo em forma é aquele que segue o padrão de beleza dominante. O sujeito permanece preso a um desejo que está numa esfera separada dele. As adolescentes anoréxicas se miram nos exemplos das modelosi, o espelho que as aprisiona na magreza, no vislumbre do corpo esquelético. O corpo mortal é substituído pelo corpo sem órgãos da aparência. (cf. AGAMBEN, 1993:42). Segundo Agamben, a mercantilização do corpo humano ao mesmo tempo em que o sujeitava à massificação, parecia libertá-lo de seu mutismo. Ele surgia iluminado e comunicável! Porém, para o autor, o corpo nunca foi tão manipulado e imaginado como pelos subterfúgios publicitários de hoje. Apagam-se as diferenças sexuais em prol do corpo transexual, a estranheza singular de cada físico é abolida pelos padrões midiáticos, o corpo erótico é substituído pela super-exposição da pornografia e a mortalidade do corpo orgânico é posta em dúvida na obsessão pelo corpo-fabricado. Retocado, reformado, reconstruído pelas técnicas de produção digital, o corpo transforma-se em imagem. Protético, maquínico, metamórfico, o corpo é produzido pelas novas tecnologias da medicina estética avançada. Os mesmos dispositivos do regime de controle, do programa biopolítico que apostam nas tecnologias para antecipar os riscos, transformando os homens em estatísticas nas previsões de um futuro melhor, produzem as máscaras que encobrem os frágeis e minúsculos corpos humanos, que permanecem em sua precária existência (cf. AGAMBEN, 1993:43). Enquanto isso, os excluídos e marginalizados permanecem corpos invisíveis, sem existência na organização hierárquica do capitalismo tardio. Nessa investida tecnicista, mercantil e reguladora, o corpo é uma construção à parte orientada para uma outra esfera, a da imagem, a da aparência dos padrões de beleza e de saúde. Contudo Agamben ainda retira dos regimes de visibilidade uma forma de experiência por vir:

Apropriar-se das transformações históricas da natureza humana que o capitalismo quer confinar no espetáculo, fazer com que imagem e corpo se penetrem mutuamente num espaço em que não possa mais ser separado e obter assim, forjado nele, o corpo qualquer, cuja *physis* é a semelhança ó tal é o bem que a humanidade deve saber arrancar à mercadoria no declínio. A publicidade e a pornografia, que a acompanham ao túmulo como carpideiras, são as inconscientes parteiras deste novo coro da humanidade. (AGAMBEN, 1993:43)

Como Debord, Agamben afirma que o espetáculo é o mundo transformado em imagens e as imagens tornadas reais pelo mercado. Mas, para além das teses marxistas sobre a alienação promovida pela mercadoria, para o autor essa forma de destruição da experiência contemporânea deve ser entendida como a alienação da linguagem. Daí o desaparecimento da máxima e

do provérbio, que eram as formas nas quais a experiência se colocava como autoridade. O slogan, que os substituiu, é o provérbio de uma humanidade que perdeu a experiência (AGAMBEN, 2005:23). Se o provérbio era o comum, forma de partilha entre os homens, o slogan é a metonímia do espetáculo, uma fórmula para a linguagem e para a imagem que não reencontra o tempo, o trabalho, a memória, mas apenas o produto acabado e fetichizado. Funcionando como a informação que não alcança a experiência do fazer que envolve o produto, mas apenas as vantagens em possuí-lo, o slogan é o ponto máximo de desligamento do homem com o mundo. *Locus* da vivência do homem, a linguagem é aprisionada num formato discursivo, o publicitário, no qual o compromisso é com a venda de algo, mesmo que seja a venda do próprio discurso, da aparência. O espetáculo é, segundo Agamben, linguagem, por isso compromete a comunicação, o ser lingüístico do homem, o ... logos com que um fragmento de Heráclito identifica o comum. A forma extrema desta expropriação do Comum é o espetáculo, isto é a política em que vivemos. (AGAMBEN, 1993:63)

Podemos afirmar então que a figura temporal do narrador, que unia no vivido, o saber à potência da experiência ordinária da linguagem, se esvanece. Surge uma outra figura, a do controle, que torna a realidade uma imagem fechada, um tempo fechado. O ser-comum não é impor unidade onde ela não existe, mas é justamente a experiência que emerge na oscilação entre coexistência de vários mundos, suas crenças e suas manifestações ordinárias. A experiência perde o mistério, deixa o *pathos* do real e se torna explicável, calculável, controlável por um poder mercantil e seus saberes e discursos de embalagens semelhantes.

Depois de ter falsificado a totalidade da produção, ela (a economia mercantil) pode agora manipular a percepção coletiva e apoderar-se da memória e da comunicação social, para transformá-la numa única mercadoria espetacular em que tudo pode ser posto em questão, exceto o próprio espetáculo, que, em si, nada mais diz do que isto: o que aparece é bom, o que é bom aparece. (AGAMBEN, 1993:62)

Nas disciplinas, as ações banais constituintes da experiência cotidiana do homem se tornam o insumo da experiência científica, aquela cuja autoridade é legitimada pelos métodos e cálculos. Vigiado, examinado, disciplinarizado, o homem comum ganha, em sua individualidade, o status de objeto da ciência que visa ao conhecimento e o bem coletivo. Confinados de várias maneiras, os indivíduos têm suas ações reguladas para que as leis científicas se façam valer na observação das recorrências e das particularidades. No regime do controle, o cenário contemporâneo da imagem-informação indica uma supervalorização do *mathema*: as descobertas e possibilidades da ciência permitiram a criação de um mundo informatizado em que as imagens são criações numéricas. Sem referência direta a nenhum contexto, à realidade ou ao trabalho investido em sua formação, a imagem, transformada em código, perde sua presença num aqui e agora que possibilita a edificação da memória. Segundo Deleuze (1992), mais do que uma mudança no suporte ou no regime semiótico, assistimos à substituição do par olho-

natureza pelo cérebro-informação. É justamente essa autonomização da linguagem que os dispositivos de controle operam, através das imagens-síntese e das estratégias das máquinas de visão, que Comolli encontra no espetáculo.

O modelo de vigilância se impõe em todo lugar: vigiar e punir são, mais do que nunca, palavras de ordem obsessivas de uma sociedade (mundial) fascinada pela ilusão da transparência total (tudo ver; tudo mostrar; nada esconder) e, ao mesmo tempo, pela dupla cumplicidade desta transparência: o vampiro da segurança (fechar, codificar, aprisionar, afastar, constringer, isolar). (COMOLLI, 2001:128)

Se Daney já havia dito que na última função do cinema o fundo da imagem é uma imagem, aqui as imagens de fundo são códigos numéricos. De tão especializada, a imagem se torna a mesma: é a submissão da imagem ao modelo (PARENTE, 1993:23), e o olhar se profissionaliza, transformando a percepção em programação.²⁵ Torna-se ainda mais evidente o motivo pelo qual na contemporaneidade a função maneirista da imagem não é mais a de embelezar a natureza, como no cinema clássico, nem espiritualizá-la, como no moderno, nem tão pouco rivalizar com ela: todas as imagens me remeteriam a uma única, do meu olho vazio em contato com uma não-natureza; espectador controlado que passa para os bastidores sendo inserido na imagem através do contato com a imagem (DELEUZE, 1992:93).

A expropriação da experiência estava prevista pelo projeto da ciência moderna, através do qual a experiência tradicional (definida por Francis Bacon com um labirinto ou uma selva), deveria ser transferida para fora do homem, para os instrumentos, as técnicas e os números como garantias do conhecimento. Montaigne dizia que a experiência era incompatível com a certeza, o cálculo, a medição, que dela retiram todo mistério e autoridade. Se na Antiguidade experiência e ciência tinham cada um seu lugar específico ó Aristóteles separava a inteligência (nous) e a alma (psyché), ou seja: o inteligível e o sensível, o humano e o divino ó o nascimento da ciência moderna se define pela união entre esses domínios através da instituição de um sujeito único, o sujeito cartesiano. Esse que vê o mundo de fora, olha o mundo separado dele, e se serve dele para fazer experiências.

Porém, enquanto a coincidência de experiência e conhecimento constituía, nos mistérios, um evento inefável que se cumpria com a morte e o renascimento do adepto emudecido, e enquanto, na alquimia, ela se efetuava no processo da Obra, da qual constituía a realização, nos novos sujeitos da ciência, ela torna-se não algo de indizível, mas aquilo que é já sempre dito em cada pensamento e em cada frase, ou seja, não um *pathema*, mas um *mathema* no sentido originário da palavra: isto é, algo que é sempre já imediatamente conhecido em cada ato de conhecimento, o fundamento e o sujeito de todo o pensamento. (AGAMBEN, 2005:31)

²⁵ O fato é que a televisão, e também a infografia e as novas tecnologias avançadas, não buscaram ou não encontraram ainda, senão de forma muito estética, mas sim numa função de controle e de poder, recusando toda aventura da percepção em nome de um olho profissional ou, o que dá no mesmo, de um processo de industrialização do olho que passa necessariamente pela implantação de um circuito de informação e comunicação que se constitui cada vez mais como uma mônada expandida. Podemos dizer que a imagem do cérebro-cidade e a imagem do cérebro-eletrônico tendem, hoje, a suplantam os antigos regimes da imagem como janela da alma e a imagem da natureza-corpo. (PARENTE, 1993:28)

Dotado de consciência e obstinado pela ciência, o homem moderno toma o mundo como objeto a ser desvendado, revelado e destituído de seus mistérios. Essa relação homem-mundo transforma qualquer possibilidade de experiência em experimento, ao traduzir em controle e certeza (*mathema*) o que seria mistério e finitude (*pathema*). No *mathema*, o sujeito está fora da experiência, pois precisa dominar o mundo à sua volta para que o conhecimento se realize. O experimentar transforma-se em ato de conhecer da ciência, não é gerado no interior da vida do sujeito, que é lacunar, inapropriável e finita. O conhecimento é gerado de fora por instrumentos e métodos de controle e cálculo que conferem a todos, a qualquer tempo, a mesma possibilidade de fazer experimentos: daí seu caráter infinito. Segundo Agamben, a busca incansável pelo conhecimento levou à pobreza da experiência, ou seja, transformou o ter experiência (*pathema*) em fazer experiência (*mathema*). No *pathema*, o sujeito sofre a experiência que está encarnada em seu corpo, e em sua própria vida portanto. É uma experiência finita que tem seu ápice na morte.

A transformação do seu sujeito não deixa imutável a experiência tradicional. Enquanto o seu fim era o de conduzir o homem à maturidade, ou seja, a uma antecipação da morte como idéia de uma totalidade consumada da experiência, ela era de fato algo de essencialmente finito, e logo, era algo que se podia *ter* e não somente *fazer*. Mas, uma vez referida ao sujeito da ciência, que não pode atingir a maturidade, mas apenas crescer os próprios conhecimentos, a experiência tornar-se-á, ao contrário, algo de essencialmente infinito, um conceito assintótico, como dirá Kant, ou seja, algo que se pode somente *fazer* e jamais *ter*: nada mais, precisamente, do que o processo infinito do conhecimento. (AGAMBEN, 2005b:32)

Se a manipulação da percepção coletiva está no espetáculo e nas disciplinas, Agamben também a identifica na biopolítica. Para ele, é essa forma de poder que entra na vida dos homens, que passa a ser cooptada, constrangida e controlada pela estruturação de um bem comum que se refere a todos, a população, a sexualidade, a natalidade, a doença, o que gerou o estado de exceção do qual o *homo sacer*, aquele cuja vida não vale a pena ser vivida, é o exemplo. Nesse caso, se não está na mercadoria, nos slogans, nos discursos midiáticos, a experiência está na legitimidade do conhecimento e da ciência que produzem as certezas às quais os homens se tornam dependentes e que justificam as ações do poder em nome de um estado de exceção. O estado de exceção que garante ao poder soberano deliberar e agir sobre qualquer circunstância como lhe for conveniente, não se reduz ao fenômeno da guerra ou das epidemias. O fato principal não é que o poder só tenha como forma de legitimação um estado de emergência, ou porque em todo lugar e continuamente, se refere e apela para a emergência assim como trabalha secretamente para produzi-la (AGAMBEN, 2000b:6-7). Na contemporaneidade, o estado de exceção se generaliza na medida em que se institui sobre a vida nua²⁶ que se

²⁶ A vida nua é aquela que foi separada de sua forma de vida, que é seu poder, sua potência, é o *homo-sacer* que promove e justifica o poder soberano.(cf. AGAMBEN, 2002)

tornou dominante em todo e qualquer lugar (AGAMBEN, 2000b). É nesse sentido que a expropriação da experiência constitui, atualmente, defesa, principalmente para as novas gerações.

(...) quando se desejaria impor esta humanidade, que de fato foi expropriada da experiência, uma experiência manipulada e guiada como em um labirinto para ratos, quando a única experiência possível é, portanto, o horror e a mentira, nesta circunstância uma recusa da experiência, pode ó provisoriamente ó constituir uma defesa legítima. (AGAMBEN, 2005:24)

Agamben lembra como os intelectuais tinham as drogas como modo de ter experiência, enquanto a nova geração de toxicomaníacos, através do ato de drogar-se, busca desvencilhar-se de qualquer experiência. Outra figura interessante evocada por Agamben é a dos personagens da história em quadrinhos que podem caminhar no vazio desde que não se dêem conta: no instante em que se dão conta, em que têm a experiência disso, despencam irremediavelmente (2005:24). Nem Agamben e nem Benjamin afirmam estar maldizendo as novas condições da experiência contemporânea, mas constatar que sua existência tem lugar fora do homem. É sem negar essa constatação que os autores partem em busca do que pode ser o germe das futuras formas de relação de sensibilidade homem-mundo. Para Benjamin, é preciso partir da pobreza da experiência como um bárbaro em busca de uma filosofia por vir, e para Agamben é preciso, do interior do espetáculo, e a partir da biopolítica, liberar a forma de vida que existe em potência numa vida qualquer. Para Agamben, é justamente porque em nossa época o único destino comum é o da alienação do ser lingüístico, o desenraizamento de cada povo da sua morada vital na língua (1993:64), que é possível para o homem a experiência de sua própria essência lingüística, que não se refere a conteúdos ou a proposições verdadeiras, mas ao próprio ato de falar.

A política contemporânea é este devastador *experimentum linguae*, que em todo planeta desarticula e esvazia tradições e crenças, ideologias e religiões, identidades e comunidades. Só aqueles que conseguirem levá-lo a cabo até o fim, sem permitir que o que revela fique velado no nada que revela, mas conduzindo a linguagem à própria linguagem, serão os primeiros cidadãos de uma comunidade sem pressupostos nem Estado, em que o poder niilificante e de destinação do que é comum será pacificado... (AGAMBEN, 1993:65)

Todas as implicações do estatuto contemporâneo da imagem para a experiência caracterizam os regimes de visibilidade descritos, ao incidirem num ponto comum, possível de ser resumido nas palavras de Deleuze: o que se configura como o 'golpe' central que normaliza as imagens e os sons, subtraindo o que não devemos perceber (1992:58). Deleuze apresenta duas correntes de sentido contrário: uma que vai das imagens exteriores às percepções e outra que vai das idéias dominantes, e também chega às percepções. As duas correntes delineiam essa defasagem na percepção onde, agindo como palavras de ordem, as idéias se encarnam em ima-

gens e sons. Se somos tomados numa cadeia de imagens, estamos também imersos numa trama de idéias que institui linhas de força, formas de dominação. É a partir de Godard que Deleuze revela a possibilidade de escapar dessa voz que toma o poder sobre o conjunto de imagens.

Por conseguinte, a ação de Godard, imagens e sons, vai a um só tempo em duas direções. Por um lado, restituir às imagens exteriores seu pleno, fazer com que não percebamos menos, fazer com que a percepção seja igual à imagem, devolver às imagens tudo o que elas têm; o que já é uma maneira de lutar contra tal ou qual poder e seus golpes. Por outro lado, desfazer a linguagem como tomada de poder, fazê-la gaguejar nas ondas sonoras. (DELEUZE, 1992:58)

Os regimes de visibilidade deixam de produzir inquietação, incômodo, estranhamento acerca da maneira como a imagem se comporta e de como nos relacionamos com ela. Essa dimensão crítica nos leva a um questionamento de dupla dimensão: estética e política. A primeira se refere ao modo como nossa percepção é reduzida pelas práticas de visibilidade engendradas pelo espetáculo e pelo controle. A segunda se refere ao modo como essas práticas inibem a consciência de que elas mesmas são criadoras de poder. O debate entre ideologia e técnica é colocado por Jean-Louis Baudry e que gerou vários artigos do *Cahiers du Cinema* na década de 70²⁷, muitos assinados por Jean-Louis Comolli, e toda a crítica de Daney à substituição da imagem pelo visual publicada nos anos 80 é retornam numa outra dimensão.

Frente tal caracterização das relações entre poder e visibilidade, não nos cabe dar conta das novas e necessárias condições da experiência. Sabemos que é nesse cenário que os filmes existem e é das análises que as respostas devem surgir, insinuar-se ou serem indicadas. Os filmes exibem, de uma só vez, aspectos dessa caracterização, e a maneira como aí se renovam as operações do dispositivo e suas linhas de fuga. Cada análise dos filmes é modulação particular de novas possibilidades de invenção estética, de novas possibilidades da experiência. Os filmes aqui serão apanhados numa dessas facetas dos regimes de visibilidade, das organizações contemporâneas do poder e suas maneiras de assujeição, de requisição do olhar e do corpo, e é no embate com essas forças que, a seu modo, cada um inventa sua forma singular.

²⁷ O debate promovido pela *Cahiers du Cinéma* e também pela *Cinéthique* durante os anos 70, mobilizou uma série de autores importantes da época. Nos artigos *Técnica e Ideologia*, de Jean-Louis Comolli (uma série apresentada em vários números do *Cahiers*), o autor admite que na época a crítica cinematográfica voltava-se para a discussão de que todo filme é um produto ideológico (se faz e de difunde numa ideologia) — tam algo de político, independente de suas dimensões artísticas. A discussão era travada entre os técnicos e os materialistas. Os primeiros, na figura de Jean-Parrick Lebel, defendiam que o cinema é uma invenção científica, que se assenta num saber verdadeiro, que põe uma matéria a funcionar e obtém uma imagem material de um objeto, portanto não é um produto da ideologia. Para os materialistas, como Pleyner, Baudry e Comolli, tal aparelho difunde uma ideologia burguesa, uma vez que reproduz o código perspectivo do modelo científico do Quattrocento, que tem como objetivo corrigir todas as anomalias perspectivas para reproduzir com autoridade a visão especular, ou seja, um jogo de normalidades e censuras. Como o filme poderia escapar da ideologia, uma vez que o aparelho fabrica o visível segundo o sistema monocular de representação do espaço, que abole outras formas de representação cultural e que domina a pintura ocidental por mais de cinco séculos? Ao reduzir o todo à parte, os técnicos produzem uma clivagem acentuada, na aparelhagem do processo cinematográfico, entre a parte visível (câmara, tela, equipe) e a invisível (química, laboratório, negativo, montagem som, porjetor etc), que é recalcada, impensada, um inconsciente do cinema. Não é por acaso que Lebel garante a cientificidade do cinema apenas através da óptica geométrica, e quase não menciona o trabalho fundamental da síntese do movimento, da persistência retiniana, ou seja, a Fotoquímica — a câmara oculta (ela não oculta a sua objetiva): a película e os seus sistemas de transporte, a emulsão e o negro entre os fotogramas que são finalmente — e não apenas a objectiva — essenciais ao cinema. (COMOLLI, 1975: 42). O que acontece na prática, a ocultação da parte invisível do processo de produção cinematográfico, não pode ocorrer na teoria que deve revelar essa ideologia do visível. Conforme definiu Daney, o real = a visível. (cf. capítulo 1)

capítulo 3

O dispositivo no cinema

Na teoria de Jean-Louis Baudry,¹ a primeira ocorrência do conceito de *dispositivo* no cinema resgata tanto a dimensão maquínica do artefato como base do trabalho cinematográfico, quanto o formato aprisionador do cinema em sua conformação tradicional. Segundo Baudry, junto com o nascimento da ciência ocidental acontece o desenvolvimento dos aparelhos óticos e a instauração de um ponto de observação que cria um lugar para o sujeito.² Tal desenvolvimento leva ao descentramento do universo humano (fim do geocentrismo) e produz um novo modo de representação, *a perspectiva artificialis*, que, fixando-se no olho do sujeito, recoloca-o no centro como foco ativo e origem do sentido (BAUDRY, 1983:384). Para Baudry e para Comolli,³ a associação das máquinas óticas à ciência mascara seu emprego e efeitos ideológicos.

O cinema é visto por Baudry como um aparelho ótico, tecnologia que produz dominação ideológica. Apesar da perspectiva do poder em Foucault ser contrária ao pressuposto ideológico de Baudry, há um ponto de convergência entre ambos: o caráter fundamental da técnica enquanto produtora de poder. Baudry revela como o cinema, tecnologia de produção de visibilidade, está implicado ideologicamente, principalmente quando entendido como procedimento científico formador de saber. O autor transpõe as perspectivas que se preocupam apenas com os efeitos dos produtos finais, os conteúdos simbólicos, e volta a atenção para os efeitos ideológicos do mecanismo na criação de um observador, que corresponde ao sujeito transcendental do pensamento cartesiano. A tese principal de Baudry é comprovar que o cinema está associado ao pensamento científico dominante que dá lugar ao surgimento de um sujeito dotado de consciência una, capaz de dar ao mundo um sentido totalizante, portanto um sujeito pleno. Ele parte da premissa de que o cinema, além de reproduzir a perspectiva renascentista e re-criar o observador como centro da imagem, se converte num dispositivo ideológico ao recalcar o aparelho de base, o trabalho técnico, na sua forma de exibição final.

Na perspectiva renascentista ó diferente da dos gregos, em que o espaço é tomado em sua descontinuidade e na multiplicidade de pontos de vista ó há um espaço centrado. O ponto principal fixo determinante da posição que o sujeito deve ocupar e a partir do qual os objetos visualizados se organizam está no olho. Para Baudry, cria-se o lugar de uma visão ideal e assegura-se a necessidade de uma transcendência.

Contrariamente à pintura dos chineses e dos japoneses, o quadro de cavalete apresenta um conjunto imóvel e sem intervalos, elabora uma visão plena que responde à concepção idealista da plenitude e da homogeneidade do ser, sendo, por assim dizer, o representante desta concepção. Nesse sentido, colabora de uma maneira singularmente acentuada para a função ideológica da arte, que é a de assegurar uma representação sensível da metafísica.

¹ Artigo original sobre dispositivo aparece primeiro na revista *Cinéthique* (Paris, n.7/8) em 1970. Em 1975, Baudry publica uma segunda versão sobre o tema *Le dispositif: approches métapsychologiques de l'impression de réalité*, na revista *Communications*, (Paris, n.23) e em 1978 é lançado na França o livro *L'Effet cinéma* (editora L'Albatros).

² O ponto de observação será discutido por Jonathan Crary no livro *Techniques of the observer. On vision and modernity in the nineteenth century*.

³ COMOLLI, Jean-Louis. Técnica e ideologia. *Revista de Cinema*. n.1. agosto/setembro, Porto: A regra do jogo edições, 1975. (Textos traduzidos dos *Cahiers du Cinema* n.229, 230 e 321)

Este princípio de transcendência que condiciona e é condicionado pela construção perspectivista representada na pintura e na imagem fotográfica nela calcada parece inspirar todos os discursos idealistas aos quais o cinema deu lugar. (BAUDRY, 1983:388)⁴

São três os passos do processo que constituem a especificidade do cinema como aparelho ideológico. No primeiro, a câmara inscreve o material bruto e o converte em material significativo; no segundo, a projeção através de outro instrumental (o projetor) permite ao espectador a operação de síntese das imagens, restituindo ao filme o movimento da realidade; no terceiro, a sala de exibição funciona como forma de mobilização da atenção no produto final. Tal dispositivo tem como objetivo pôr o espectador nesse lugar central onde a produção de sentido se dá naturalmente. O movimento análogo à realidade, a narrativa que liga as imagens numa organização e a concentração criada pela sala de exibição implicarão o idealismo no qual o sentido é pleno e o ser homogêneo.

A câmara registra imagens que são fotogramas, fatias da realidade (a análise), a imagem perspectivista unifica esse todo fragmentado (síntese) impedindo a multiplicação dos pontos de vista e determinando a posição fixa do olho-sujeito. O trabalho da montagem, a construção narrativa visa, no plano da projeção, à manutenção do centro na síntese das imagens. A síntese acolhe o tempo e o movimento através de um paradoxo: mantém as diferenças entre as imagens ao mesmo tempo em que produz a ilusão da continuidade. A operação parte das diferenças para então apagá-las em um todo orgânico. Para Baudry, e também para Comolli (1975) e Daney (1996), o cinema vive da diferença negada: a diferença é necessária à sua vida (do cinema), mas ele vive de sua negação (BAUDRY, 1983:390). O espectador só se dá conta da diferença, da descontinuidade, quando há problemas técnicos, quando a aparelhagem esquecida ou escondida se deixa ver. O que se passa nessa base material é similar à linguagem do inconsciente, que só se revela pelos sonhos, pelos atos falhos, manifestações de ruptura da continuidade e do aparecimento da diferença negada. Em Baudry, o cinema é aparelho que conjuga em seu modelo mecânico de escrita a base material e sua própria negação. Portanto, constitui um contra-mecanismo que faz uso do aparato técnico para escamoteá-lo. Reside aí sua dimensão idealista e ideológica.

Por um lado, a aparelhagem ótica e a película permitem a impressão da diferença (mas já negada, como vimos, na constituição da imagem perspectivista de efeito especular); por outro lado, a aparelhagem mecânica escolhe a diferença mínima e na projeção a reprime para constituir o sentido: ao mesmo tempo, direção, continuidade, movimento. O mecanismo da projeção permite suprimir os elementos diferenciais (a descontinuidade inscrita pela câmera), deixando em cena apenas a relação entre eles. Portanto, as imagens como tais se apagam para que o movimento e a continuidade apareçam. Mas o movimento e a continuidade são a expressão ó a projeção, haveria que dizer o visível de suas relações calculadas segundo um mínimo diferencial. Assim, pode-se presumir que aquilo que já estava na obra como fundamento

⁴ Ao mencionar os discursos idealistas, Baudry se refere principalmente ao crítico francês André Bazin, em sua crença de que não somos levados a procurar os átomos por trás do que o filme dá a ver e sim uma alma, um princípio espiritual que está para além dos fenômenos.

constitutivo da imagem perspectivista, isto é, o olho, o "sujeito", é relançado, liberado (como uma reação química libera uma substância) por uma operação que transforma imagens sucessivas, descontínuas (enquanto imagens isoladas, falando com propriedade, elas não têm sentido, tampouco unidade de sentido), em continuidade, movimento, sentido. A continuidade reestabelecida e, ao mesmo tempo, sentido e consciência reestabelecidos. (BAUDRY, 1983:390)

Esses três aspectos do dispositivo cinema fazem com que o espectador se iluda a respeito do que vê. Já que o artefato está escamoteado, o produto final, o filme, perde seu valor de trabalho e é tomado como a própria realidade em forma de narrativa. Para Baudry, é a identificação do espectador com a câmera que lhe confere a ilusão de sujeito da visão que tudo vê, sem se mover.⁵ Segundo o autor, é a dimensão técnica, maquínica que agencia relações de poder ao criar uma experiência da visão associada à forma de consumo do produto filme. Tal perspectiva critica o efeito sobre o ver que é produzido quando o aparelho de base é dissimulado e o mundo objetivo se cola ao produto final, que, uma vez reificado, responde à ideologia e não produz conhecimento.

O arremate final do dispositivo, em Baudry, o que o configura como tal, é a sala de exibição: o constrangimento ao qual o espectador está submetido. Esse componente é tão decisivo que o autor irá nomeá-lo dispositivo particular. Em sua operação suplementar à máquina ideológica, a sala de exibição desempenha uma função específica para que a unidade sintética do lugar originário do sentido ó garantida por todas as formas de dissimulação do aparelho de base ó tenha aí o poder de se representar. (BAUDRY, 1983:395) Trata-se do espaço fechado da sala escura, a tela iluminada rodeada de preto, onde não há circulação de pessoas nem troca com o exterior, onde os espectadores estão agrilhoados.

Nesse dispositivo específico, há tanto a reprodução do modelo topológico do idealismo, a caverna,⁶ como também a construção de um análogo ao estágio do espelho, que, para Lacan, se refere à fase em que a criança, ao se ver no reflexo especular, constitui a unidade corporal e forma um eu imaginário. Com certeza a tela não é um espelho que reflete a realidade do mundo, como também não reflete o objeto que está à sua frente. Porém, reflete no sentido de fazer ver algo pela luz. Como o espectador, absorto na continuidade das imagens em movimento, não tem consciência de que, como diz Baudry, a realidade que vê está vindo de trás de sua cabeça e se faz da poeira do projetor, a tela assume esse lugar especular. Ela é superfície retangular delimitada que amplia os objetos e corpos e permite que sejam vistos em grandes proporções. Essa relação tela-espelho dos constrangimentos da sala escura permitiria a regressão narcísica de que fala Lacan.

⁵ Aqui vemos perfilar-se a função específica preenchida pelo cinema como suporte e instrumento da ideologia: a que chega a constituir o sujeito pela delimitação ilusória de um lugar central (seja o de um deus ou de qualquer outro substituto). Aparelho destinado a obter um efeito ideológico preciso e necessário à ideologia predominante: criar um fantasiarí do sujeito, o cinema colabora com uma eficácia marcada para a manutenção do idealismo. (AUMONT, 1995:261)

⁶ A referência aqui é a parábola da caverna de Platão (que aparece em *A República*, livro VII), na qual os homens que lá viviam presos só viam as sombras da realidade projetadas nas paredes e acreditavam que aquilo era o mundo. Isto é, tomavam as sombras pela realidade.

Para Lacan, a fase narcísica primária⁷ corresponde à do espelho, quando a criança percebe a dualidade sujeito objeto. O narcisismo seria fruto dessa relação amorosa do sujeito com sua primeira imagem no espelho em que a unidade corporal da criança é dada pelo modelo da imagem do outro. Segundo Aumont, para Baudry há uma dupla analogia da criança no espelho e do espectador no cinema: o espelho seria a tela de cinema que circunscreve um objeto do mundo e ao mesmo tempo o constitui como objeto total; o estado de imaturidade motora da criança nessa fase equivaleria à impotência corporal que o dispositivo cinematográfico implica. O espectador está preso à cadeira com suas faculdades motoras inibidas, em silêncio, num estado de para-hipnose, num torpor que facilita o fenômeno da projeção-identificação. Além da imaturidade-motriz, Baudry lembra que a constituição imaginária do eu, em Lacan, passa pela maturação precoce da organização visual, que também encontra seu análogo na situação de projeção, uma vez que há predominância da função visual em relação às outras funções.

E pode ser que resida aí a origem da impressão de realidade tão frequentemente invocada a respeito do cinema, suas diversas explicações parecendo, sobretudo, circunscrever um problema. Para que seja produzida, é preciso que sejam reproduzidas as condições de uma cena formadora, que esta cena seja repetida e encenada de tal maneira que a ordem imaginária, ativada por uma especularização ocorrida, em síntese, no real, efetue sua própria função de ocultação ou de preenchimento da separação, da dissociação do sujeito na ordem do significante. (BAUDRY, 1983:396)

Segundo Aumont, a identificação como regressão narcísica estaria ligada a um estado de carência que caracteriza o espectador de cinema. Além disso, entrar numa sala de cinema significa abdicar das escolhas do objeto e seus riscos no mundo em favor da ficção.⁸ Essa regressão consentida faz ver que o espectador sempre permanece em estado de carência, preso ao luto, à solidão (AUMONT, 1995:254). Cristian Metz não atribui à relação tela-espelho a mesma função que Baudry. A idéia de tela-espelho é questionada pelo menos em dois sentidos fortes. Para Metz, o argumento básico é que o espelho não reflete o corpo do espectador. Há sempre qualquer coisa da ordem do outro no *écran* para ser visto. O especular da tela se transmuta em

⁷ O processo de identificação secundária descrito por Freud como posterior à fase do espelho e originado no complexo de Édipo se prolonga por toda a vida do sujeito e encontra nas experiências culturais como teatro, romance, cinema, lugar privilegiado de desenvolvimento. É o ideal do *eu* que continua a evoluir por identificações diversas através das quais o sujeito tende a alienar-se para constituir-se imaginariamente, penetrando no simbólico. A identificação será uma regressão do tipo narcísica quando caracterizar um retorno a uma fase inicial de relação mais indiferenciada com o objeto que permita restaurar no eu o objeto ausente ou perdido e negar, por essa restauração, a ausência ou a perda. Essa regressão instaura-se na maioria das vezes num estado de carência: reação à perda do objeto, ou solidão. (cf. AUMONT, 1995)

⁸ O filme de ficção é aquele em que significante cinematográfico não trabalha por sua própria conta, mas se dedica inteiramente a apagar os vestígios de seus passos, a abrir-se imediatamente à transparência de um significado de uma história que em realidade é fabricada por ele mas que ele finge apenas ilustrar, de no-la transmitir como que fora do tempo, como se ela tivesse existido anteriormente (= ilusão referencial): outro exemplo de um produto que é o retorno de sua produção. Esse efeito de existência anterior ó este surdo sussurro de um outrora, de uma infância essencial ó é sem dúvida um dos grandes encantos (largamente inconsciente) de qualquer ficção, nas numerosas culturas em que existe. Assim, o filme de ficção representa simultaneamente a negação do significante (uma tentativa para o fazer esquecer) e um certo regime de funcionamento desse significante, bem preciso, aquele que é requerido para o fazer esquecer (fazê-lo esquecer mais ou menos, conforme o filme se submergir mais ou menos no seu argumento). O que destinge os filmes de ficção, portanto, não é a ausência de um trabalho próprio do significante, mas sua presença segundo o modo da denegação, e sabe-se que este tipo de presença é um dos mais fortes que existem. (METZ, 1980:47-48)

vidro (METZ, 1980:55). Na perspectiva psicanalítica, Metz sustenta que o espelho no cinema não é lugar de constituição do Eu, como na infância. O espectador não necessita se reconhecer primeiro no cinema, uma vez que já passou pela fase especular (conforme Lacan): não só o seu, mas o mundo simbólico de objetos, sujeitos, espelhos e imagens já se encontra edificado.

Assim, a constituição do significante no cinema baseia-se numa série de efeitos-de-espelhos organizados em cadeia, e não numa reduplicação única. Nesse aspecto, o cinema como tópico assemelha-se a esse outro espaço que é a utensilhagem técnica (câmara, projector, película, écran, etc.), condição objectiva da instituição. Os aparelhos, como se sabe, comportam também eles uma série de espelhos, de lentes, de luzes, e de obturadores, de vidros foscos através dos quais se encaminha o feixe iluminante, trata-se doutra reduplicação desta vez global, em que utensilhagem se transforma em metáfora (ao mesmo tempo em que na fonte real) do processo mental instituído. (METZ, 1980: 61)

Fora da tela, o observador se identifica com os objetos-imagens que existem independentes dele. O imaginário, realmente percebido, instaura-se e organiza-se sobre o sujeito como um significante de um certo tipo de atividade social institucionalizada dita cinema (METZ, 1980:59). Por isso, o espectador é capaz de aceitar a imaterialidade no material significante do cinema ó sombras, fantasmas, duplos, espelhos ó e permanecer, no interior do irreal, crendo no que vê. A imagem é uma presença-ausência, jogo de castração do ser ou não-ser, de realização e carência. Em Metz, não há distinção entre dispositivo e apego ao dispositivo, a identificação. O desejo do sujeito, nesse significante imaginário, passa pela técnica, utensilhagem do aparato, e pelo seu encobrimento. Daí o fetichismo que se refere à proeza do feitiço, ou seja: o cinema como uma façanha que, ao esconder sua forma de execução, faz esquecer a ausência constitutiva da imagem. O enfeitamento acusa a carência na qual se baseia todo o dispositivo: o objeto que não está presente, mas que oferece seu reflexo.

O feiticista de cinema é aquele que se maravilha perante tudo aquilo de que a máquina é capaz, perante o teatro de sombras como tal. De forma a que se estabeleça o seu pleno poder de fruição cinematográfica, precisa pensar em cada momento (e sobretudo simultaneamente) na força de presença que o filme tem e na ausência sobre a qual essa força se constrói; tem que comparar constantemente o resultado com os meios aplicados (e portanto prestar atenção à técnica), visto que é na distancia entre os dois que reside seu prazer.(...) Graças ao feitiço que cobre a ferida e se torna ele próprio erógeno, o objecto todo transfoma-se em desejável sem demasiado medo. (METZ, 1980: 86-87)

A configuração própria ao cinema ó que ganhou outras pontuações, como a versão antropológica de Edgar Morin⁹ ó referente às condições objetivas da espectralidade, não nas-

⁹ Correlativamente, a passividade e impotência do espectador colocam-no em situação regressiva. O espetáculo ilustra a lei antropológica: todos nos tornamos sentimentais e lacrimejantes se nos vemos privados de meios de ação: o SS desarmado soluça tanto por suas vítimas como pelo cenário, o criminoso de longa data torna-se poeta na prisão. O cirurgião que desmaia ante o filme de uma operação revela-nos o sentimentalismo que a impotência excita. Fora da vida prática, desprovido de poderes, o médico sente o horror da carne posta a nu, exatamente como o leigo faria perante a operação real. Em situação regressiva, como sob o efeito de uma neurose artificial o espectador in-

ceu de imediato com o cinematógrafo, mas foi definida historicamente, num processo de adaptação às demandas sociais, econômicas, culturais.

A primeira sessão de cinema ocorreu a 28 de dezembro de 1895 no salão de um café (*Le grand café* de Paris). Segundo Comolli,¹⁰ não havia ainda cabine de projeção, a duração dos filmes era menor que um minuto, o barulho do projetor, colocado no meio da sala, era constante e um lençol foi usado como tela. Os filmes eram em preto e branco, e a película ortocromática com fortes contrastes tornava o preto muito escuro e o branco mais intenso. A mesma câmara era usada para gravar e projetar. Não havia som sincrônico e o ritmo das imagens era diferente. Muito longe de uma imagem realista, ressaltava-se o artificialismo. Apesar de tudo, os espectadores acreditavam no que viam. Segundo Comolli, a imagem mecânica parecia fiel ao mundo visível.

É como espetáculo que começa o cinema, e desde as salas mais chiques até as mais tumultuadas, como espetáculo de feira, com seus brilhos e anúncios, poeira nos olhos e decibéis. Cada sessão reproduz a cena inaugural da invenção do cinema: curiosos, reclamações, atrações, bilhetes. Os irmãos Lumière não inventaram nada desse dispositivo de espetáculo mercantil experimentado nas luzes brilhantes dos estandes, eles transportaram-no para a sombra de uma sala, agruparam e assentaram o extravagante e volúvel público das barracas de feira. (COMOLLI, 2004a:406)¹¹

Quando se torna espetáculo comercial, o cinema instaura definitivamente as condições de espectadorialidade. É preciso pagar pelos ingressos de entrada e o espaço de exibição é uma disposição em alguma medida semelhante às salas de teatro: um local totalmente escuro, com assentos para o público defronte a uma grande tela iluminada, através da qual o espectador está completamente isolado do mundo exterior.

Ao construir-se a si próprio, construindo, inclusive, suas próprias salas, amplificou o cinema certas características para-oníricas favoráveis às projeções-identificações. A obscuridade era, para a participação, um elemento não necessário... mas tônico. A obscuridade foi organizada para isolar o espectador, para o embrulhar em negroí como disse Epstein, para dissolver as resistências diurnas e acentuar todo o fascínio da sombra. Falou-se do estado hipnótico; digamos antes simili-hipnótico, pois que o espectador não dorme. Mas embora o não faça, concede-se à cadeira onde está sentado uma atenção da qual não beneficiam os outros espetáculos, que evitam um conforto entorpecedor (teatro) ou o desprezam mesmo (estádios): o espectador poderá ficar assim, meio estendido, numa atitude propícia à descontração favorável ao devaneio. (MORIN, 1970:118-119)

Se falamos em dispositivo para Comolli, ele possui uma dupla dimensão: a das condições de espectadorialidade e a das maneiras de filmar. Para o autor, é de extrema importância o

fantilizado vê o mundo entregue a forças que lhe escapam. No espetáculo, tudo passa facilmente do grau afetivo ao grau mágico. De resto, é no sono que se exageram as projeções-identificações: os sonhos. (MORIN, 1970:118)

¹⁰ Essa passagem foi retirada das anotações do curso ministrado por Jean-Louis Comolli, em 2005, na UFMG. Para maiores referências sobre o início do cinema conferir: CESARINO, Flávia. O primeiro cinema: espetáculo, narração, domesticação. 2 a.ed. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005.v.1. 256 p.

¹¹ Todas as traduções que aparecem de trechos do livro COMOLLI, J.L. *Voir et Pouvoir. L'innocence perdue: cinema, télévision, fiction, documentaire*. Paris: Éditions Verdier, 2004 a, são de nossa responsabilidade.

modo como o cinema engaja o espectador num certo tipo de relação que o determina e o constrange, ou seja: há de fato a construção de um lugar espectadorial. O espectador é quem compra o ingresso, escolhe entrar na sessão de cinema e aceita as delimitações estabelecidas para essa experiência: ocupar o assento e permanecer quieto e imóvel durante toda a exibição do filme. Essa situação conforma uma relação de força entre espectador e filme, estabelecendo em certa medida as regras do jogo estético. São premissas que designam como o cinema opera de maneira geral e como o filme vai jogar com quem vê, implicando-o de maneira específica ao convocar, mais ou menos, sua participação afetiva.¹² Para Comolli, esse dispositivo, historicamente datado, provido de uma genealogia (COMOLLI, 2004a: 405), caracteriza o cinema e marca sua diferença em relação às outras formas de espetáculo, ao criar um tipo particular de espectadorialidade que se difere das construídas pela televisão, museus, teatros, concertos, centros comerciais, telas de computador etc... Apesar de todos esses lugares mobilizarem o olhar, e muitas vezes a escuta do espectador, o cinema determina uma relação específica entre o corpo do espectador e a configuração espaço-temporal criada.

E se ainda podemos (idealmente) passar de uma exposição à visão de um filme ou à visita a um monumento sem deixar de ser espectador, mas trocando de registro e de papel, para mobilizar modos de funcionamento específicos ó não vejo a cena teatral como a tela de cinema, não estou na frente da TV como quando passeio pela galeria ó cada vez mais acontece, na força da pressão mercantil, que esses diferentes e concorrentes módulos de formação do espectador estejam combinados em complexos, lugares híbridos e, se ousar dizer, meta-espetaculares, como o são os multiplexes ou os centros comerciais que misturam passeio, excitação publicitária, câmeras de vigilância, *fast-food*, lojas de mantimentos, projeções audiovisuais, atrações mercantis e vesperais O que antes, no percurso do espectador, era sucessão e passagem de um registro a outro, de uma experiência à outra, cada uma suficientemente marcante para esperar fazer esquecer a que a precedia, torna-se empilhamento, superposição, confusão. (COMOLLI, 2004a:405)

Percebe-se a referência à hiper-estimulação dos desejos escópicos (COMOLLI, 2004a:406), que corresponde à fragilização, à queda de intensidade na função do observador, que passa do desejo de *melhor ver* para o desejo de *tudo ver*. Tais transformações são fundamentais nessa perspectiva, pois, segundo Comolli, o lugar do espectador é o da renúncia, do sacrifício. Sem autonomia para falar ou se movimentar, isolado do mundo lá fora e defronte a uma enorme tela iluminada que exhibe os corpos em grandes proporções, ele está paralisado, impossibilitado de passar ao ato. Se essa condição o convida à regressão, aproximando-o da infância ó movimento e fala inibida, similaridade entre tela e espelho ó por outro lado ele não abandona o mundo adulto, uma vez que tem consciência de que pagou por aquela experiência e de que está diante de uma projeção. É esse estado de *ter consciência de* e ao mesmo tempo

¹² A ausência ou o atrofamento da participação motriz, prática ou activa (cada um destes adjectivos tem mais valor que os outros, segundo seu caso particular), está estreitamente ligada à participação psíquica e afectiva. Não podendo exprimir-se por actos, a participação do espectador interioriza-se. A quinestesia do espetáculo escoia-se na coenestesia do espetáculo, isto é, na sua subjectividade, arrastando consigo as projeções-identificações. A ausência da participação prática determina portanto uma participação afectiva intensa: operam-se verdadeiras transferências entre a alma do espectador e o espetáculo do écran . (MORIN, 1970:117)

negá-la que define a experiência cinematográfica em seu sentido forte, tensão necessária: de um lado, a redução das capacidades corporais, e de outro a consciência que não se apaga totalmente. A intensificação desse estado instituinte do dispositivo cinematográfico é a *leurre*.¹³

Se, como diz Freud,¹⁴ a denegação¹⁵ coloca o sujeito no lugar da recusa em que o inesperado que vem ao consciente é negado, o logro é a propriedade através da qual o espectador experimenta ao mesmo tempo a crença e a dúvida. Ele crê no cinema, participa da cena (identificação-projeção), e ao mesmo tempo duvida do que vê. Um conflito subjetivo fundamental para que o observador entre no jogo do filme, na relação de forças que o cinema instaura. O espectador constrói durante a projeção a continuidade a partir de um processo descontínuo: imagens fixas projetadas umas após outras. Essa dimensão imaginária faz do cinema um simulacro necessário. É preciso acreditar no que se vê, cair no logro da imagem como aparição e apagamento para que o fluxo da tela mental se ajuste ao fluxo da tela material.

Para Comolli, o espectador não deve estar num bom lugar (2004: 406-407), aquele para o qual o bilhete dá acesso a um espetáculo sem sofrimento ou cansaço, ou seja: sem nenhuma forma de engajamento. Percebe-se que a noção de engajamento do autor corresponde a um qualificativo do cinema como uma experiência realmente sofrida. O espetáculo apenas permite, na trilha de Debord, preencher a espera passiva cujo custo é unicamente o de pagar a entrada para ter seu lugar confortável e seus desejos satisfeitos: a promessa cumprida de se ver tudo. Porém, para o autor, há um outro preço a ser pago. Como a fotografia, o cinema institui o corte, o enquadramento, escolha que exclui algo, que dá a ver e impede que se veja.

Tanto no cinema quanto na fotografia, não posso a uma só vez enquadrar em plano aberto e em plano fechado, filmar de perto e de longe,¹⁶ diminuir e acelerar (tirar uma foto com um longo tempo de exposição e uma instantânea): a escolha de um valor descarta os outros, os parâmetros são intolerantes, é o domínio de um sistema paradigmático. (COMOLLI, 2004a:407-408)

Tais parâmetros são formas de constrição que impossibilitam a pura visibilidade e tornam o jogo uma tensão, um embate de poder sobre *o ver* e *o dar a ver*. Mostrar é definir pontos de vista, pares que se excluem, como perto e longe, aberto e fechado, rápido e lento, focado e desfocado, mobilidade e imobilidade, claro e escuro etc... Essa dialética institui o gesto no cinema, nela o espectador oscila, e é na exclusão de um que ele se frustra ou se satisfaz. Quando se estabelece um dentro que irá figurar na tela, há um fora que não está ali e que po-

¹³ A tradução literal da palavra *leurre* seria engodo, logro. Usaremos logro, que significa o engano a que se está submetido durante a sessão de cinema ao crer na continuidade, na presença de imagens que são descontínuas e operam por apagamento; o que o faz cair no simulacro e tomar a imagem de cinema como imagem do mundo. Todo sistema de representação possui sua forma de *leurre*.

¹⁴ O que é suprimido é apenas uma das conseqüências do processo de recalçamento, isto é, o fato de o conteúdo representativo não atingir a consciência. Daí resulta uma espécie de admissão intelectual do recalçado, enquanto persiste o essencial do recalçamento (Freud *apud* LAPLANCHE. e PONTALIS, 1988:375)

¹⁵ Na Psicanálise, a denegação é definida genericamente como processo pelo qual o indivíduo, embora formulando um de seus desejos, pensamentos ou sentimentos, até aí recalçados, continua a defender-se dele negando que lhe pertence. (LAPLANCHE. e PONTALIS, 1988:373)

¹⁶ Segundo nota do autor: trata-se de uma exploração técnica enquadrar nitidamente num mesmo plano um objeto muito próximo e um corpo muito distante (*Citizen Kane*).

de ser apontado, insinuado, ou simplesmente negado. Ao contrário da televisão, que tenta cobrir todas as possibilidades de visão ó como, por exemplo, nos espetáculos esportivos ó no cinema essa disjunção (visível-invisível) é o que torna potente os modos de ver, pois algo é negado sem que a crença seja suspensa. Como reivindica Comolli, o lugar onde o espetáculo cede à escritura exige um esforço do espectador ao colocá-lo no risco, na frustração, na incerteza em outra forma de prazer. Assim como para Daney, é preciso conceber o cinema a partir do quadro, como espaço do ver em que algo da visão é subtraído, e o invisível é constitutivo do jogo também.

É partindo das condições objetivas de espectadorialidade que o filme pode atingir maior potencialidade, se for capaz de colocar o espectador em crise ao reforçar o desconforto da perda diante do ver e do saber, impulsionando-o a trabalhar em cima de suas faltas e dos conflitos. Institui-se, assim, a tensão entre crença e dúvida, a fronteira entre cinema e mundo, entre a cena e a vida.

O lugar do espectador *de cinema* define-se então, antes de tudo, pelo duplo constrangimento da imobilidade do corpo sentado numa poltrona (não necessariamente no centro da sétima fileira, lugar focal presumido de toda boa sala) e da contenção do campo visual. Nesse sentido, o que chamamos de olhar no cinema difere radicalmente do olhar da experiência visual não-cinematográfica. A elaboração desse estado superior da visão que seria o olhar começa no cinema por uma renúncia. Perco um de meus dois olhos, oculto-o, torno-me caolho. A câmera tem apenas um olho (a objetiva) e é pela estreita fenda desse único olho (mecânico também) que passo o meu aparelho de visão ao mesmo tempo em que o meu desejo de ver. Renuncio de uma só vez às certezas ilusórias da estereoscopia, às performances, ao controle autorizado pela visão binocular. (COMOLLI, 2004a: 410)

Nessa passagem, Comolli afirma o traço que buscamos no cinema contemporâneo, no qual olhar é renunciar, aceitando a obliteração do ver e os limites da visibilidade como constituintes da própria aventura da percepção. Enfim, é ver o que vejo. Os modos de ver consistem na negação dos regimes de visibilidade que escamoteiam a impossibilidade de tudo ver. Trata-se do lugar da castração, como Metz já havia considerado.

Mas ainda isso: a cegueira está, por assim dizer, no início mesmo da visão. Não apenas não vejo tudo o que o quadro me mostra como visível, mas nesse *não tudo* há ainda o que, mais ou menos conscientemente, eu não *quero* ver. O espectador, e este é o seu lugar, talvez deseje ver tudo, e ainda mais, mas nesse desejo esconde-se um outro desejo, aquele de cegar-se a si mesmo e de não ver tudo. (COMOLLI, 2004: 411- 412)

Se Baudry afirmou a dimensão coercitiva do dispositivo cinematográfico (os constrangimentos da sala de exibição), sua visão se pautou pela negatividade. Uma vez que todo aparato contribui para a regressão do sujeito, ele só pode buscar ali a realização de seus desejos. Já para Comolli, como o lugar do espectador é duplamente determinado ó pelo sistema global da representação e pelo filme mesmo ó as condições objetivas da espectadorialidade podem ser

tomadas positivamente, pois os constrangimentos desse sistema de representação vão reforçar o jogo do filme. O espectador submetido às condições da projeção será implicado numa experiência que poderá levá-lo à mera identificação através da participação afetiva na cena, mas também à falta, à crise. Se o filme se aproveita das coerções próprias ao cinema e faz valer sua dimensão lacunar e faltosa ó como fez Vertov em *O homem com a câmara*,¹⁷ ao enfatizar a condição artificial do cinema, exibindo o aparato e apontando para a impossibilidade de se mostrar e de se ver tudo ó o filme será uma escritura onde o dispositivo funciona fazendo com que o descontrole surja do controle. Temos, então, uma experiência cinematográfica forte.

Comolli se apropria da definição de dispositivo cinematográfico de Baudry e parece aproximá-la da perspectiva de Foucault, para quem o dispositivo disciplinar, por ser estratégico e coercitivo, é criador de poder e de subjetividade, portanto. Apenas o cinema, parece-me, pode ao mesmo tempo tensionar e contorcer a mola do olhar, empurrar o espectador à sua própria transformação crítica, fazer cintilar o invisível como a superfície mesma do visível. É por isso que continuamos preferindo o mau lugar . (COMOLLI, 2004: 413) Nota-se como nessa primeira dimensão, o dispositivo em Comolli aparece como mecanismo que instaura uma relação de forças que passa pelos poderes de ver e não ver, de saber e não saber, que o cinema constrange e ao mesmo tempo libera. Passa ainda pela importância do jogo, palavra muito utilizada pelo autor, que define o dispositivo em sua natureza transformadora e relacional, na qual as regras e as estratégias são determinantes. Comolli chega a referir-se à história do cinema como uma composição de lutas e batalhas (2004a: 202), um ponto de vista belicoso que tanto interessa a Foucault na reflexão acerca do aparato técnico na constituição dos poderes e das visibilidades.

Na segunda dimensão do dispositivo em Comolli, está a relação entre aquele que filma e os corpos filmados. Aí a preocupação que norteia a teoria do autor vai ser a do como filmar . A apreensão do dispositivo como um aparato de negação, contrário aos regimes de visibilidade, se mantém. Comolli indaga, na trilha de Daney, se já não haveria em nossas sociedades um destino filmado dos sujeitos. Um devir-imagem, personagem? (COMOLLI, 2004a: 31) Seria possível encontrar aqueles que, nunca tendo sido filmados, não sabem o que isso significa? Comolli lembra a fascinação dos espectadores frente aos filmes dos irmãos Lumière, pois as pessoas ali filmadas não tinham nenhuma experiência daquilo, não sabiam do peso, do desejo, dos sentimentos, do que poderia ser estar preso e, ao mesmo tempo, lançado na trama das imagens (2004a:31). Inocência perdida. Num mundo no qual os sujeitos já vivem na aparência, as condi-

¹⁷ Por si só, tal qual Vertov o coloca em cena, o olho pré-cinematográfico da moça não pode muito face à explosão, violência ou beleza do mundo. Precariedade do olhar humano, frágil, fraco, pouco seguro, incapaz de se abrir ao mundo, não podendo nada tornar visível a não ser como numa seqüência de eclipses, de vacilações luminosas, aliás figuradas pelo piscar das lâminas. Sem a segurança do olho ciclópico da câmera, o mundo não existiria ainda em toda sua luz, esta luz não seria criadora, a parte da sombra, como aquela do sono, sempre venceria. A inicial pulsação conjunta do olho e do mundo nos conduz ao tremor pulsional, aberto/fechado, batimento selvagem, noturno, incontrolável, que a cinematografia tem por missão controlar, deslocar, pôr em forma, em suma, reelaborar, jogando com a paleta desses outros batimentos, esses controláveis, e paradigmas primeiros do cinema, o *in* e o *off*, o próximo e o distante, o claro e o escuro, o lento e o rápido Os olhos se abrem, mas o cinema começa. (COMOLLI, 2004 a: 231-232 tradução Oswaldo Teixeira)

ções precárias da experiência consistem na tentativa de aderir-se a qualquer custo ao espetáculo, participando de alguma maneira de seus mecanismos, mesmo que seja apenas supondo um saber sobre eles. Não é em *Babilônia 2000* (Brasil, 2001) de Eduardo Coutinho que uma personagem pergunta à equipe de filmagem se eles querem que ela se ajeite, arrume a casa antes da gravação, e é ela mesmo quem responde: Ah, não! Vocês querem é pobreza mesmo, né?

É nesse cenário que o dispositivo se inventa, a partir da consciência de que os sujeitos já estão, de certa forma, na imagem, principalmente no que concerne ao documentário, justamente a modalidade cinematográfica que interessa a Comolli.

Direi que vejo meu trabalho documentário começar aqui. Deste tipo de difusa consciência que circula, que há filme no ar. E para precisar: desejo de filme. Desejo do outro lado, no real, no outro enquanto ele pode ser sujeito do filme. Filmar estes que se dispõem, que se entregam através de um dispositivo que eles apresentam e do qual eles seriam também, para não falar antes, responsáveis. (COMOLLI, 2004: 33)

O método que Comolli ressalta é de não guiar os personagens, mas deixá-los que se carreguem de suas intervenções e aparições em cenas, e a partir daí segui-los. São eles os que serão filmados, que devem envolver aqueles que filmam, que devem desprogramá-los. É no imprevisto que está a chance de filmar. A câmara persiste como presença que se interpõe entre as duas partes, ela não é camuflada, mas se apresenta como obstáculo a ser contornado para que a proximidade seja alcançada. Daí o compartilhamento entre os olhares dos que estão envolvidos no ato de fazer um filme. Para o autor, é preciso dar aos personagens a responsabilidade de sua atuação. O filme acontece como um jogo que só existe no ato de jogar, já que existe no momento em que o envolvimento começa e a câmara é ligada. A câmara deve ser uma escuta que acolhe aquele que fala, que se mostra, permitindo a auto *mise en scène*.

(...) minha preocupação é que cada um, bom ou mau, apareça no filme segundo sua própria *mise-en-scène* (auto *mise-en-scène*), colocando na frente aquilo que, conscientemente ou não, ele acredita ser bom pra ele; sendo, em suma, o melhor possível. Por quê? Simplesmente para que o espectador tenha a possibilidade de avaliar cada personagem, suas qualidades ou não-qualidades. A liberdade do espectador está ligada à afirmação livre dos personagens. (COMOLLI, 2004b: 156)

Comolli assume um dispositivo aberto, poroso, para que o sujeito filmado o perceba como próximo, o tome em suas mãos. Daí um método cinematográfico que busca o compartilhamento, no qual quem filma não tem o poder. O poder é aquele criado pelo ato de filmar, mas, ao mesmo tempo, é nesse ato que ele se dilui para que o outro filmado se reconheça como parte do processo, sinta que ele também institui a filmagem, portanto o filme.

Intervir não é a palavra. Eu não intervenho. A não ser pelo fato de estar aí em algum lugar. Retirada. O dispositivo precisa disso, acredito, para funcionar plenamente. Uma vez que, de fato, o que busco é fazer mover as coisas do lado daqueles que são filmados.

Que eles façam o quadro, que isso vá até isso, sim, pois que depende deles, afinal de contas, estar dentro do campo. Aquele que está no quadro não precisa mais se preocupar em saber se ele sai ou não do campo ó e a ameaça de seu desenquadramento, do corte, pesa apenas sobre aquele que enquadra, revolução, tensão reencontrada do quadro. Estar no campo como uma ameaça para aquele que enquadra ó aí está quem poderia renovar o gênero, penso nesses quadros concebidos de antemão, esses compartimentos bem cheios a partir dos quais se põe a filmar. (COMOLLI, 2004a: 35).

Nessa dimensão do como filmarí o gesto de Comolli aponta para um dispositivo frouxo que se distingue pela abertura. O constrangimento que na primeira dimensão do dispositivo é importante para o engajamento do espectador perde sua força. Se o aspecto construtivo do dispositivo se coloca aqui, ele só pode estar na manutenção de uma única prescrição de natureza puramente ética, ou seja, a de se abrir ao desejo do sujeito filmado. A aproximação, o envolvimento, a negociação, as concessões ao outro, a sensibilidade no enquadramento ao tempo do personagem são as únicas regras do jogo, regras que só se instauram no processo. Uma maneira de filmar quando, como diz Deleuze, o próprio mundo se põe a fazer cinema.

Em *As aventuras do dispositivo* (1978-2004), Ismail Xavier recupera uma vasta história do pensamento sobre o cinema cujo ponto de partida e eixo organizador é a teoria do dispositivo apresentada por Baudry nos anos setenta.¹⁸ O autor se concentra menos em precisar o conceito do que traçar um percurso do panorama teórico do cinema para situar como a noção de dispositivo pode ser implicada. Nesse percurso, Xavier assume uma postura epistemológica. Apresenta, localiza e circunscreve um debate que persiste, sob várias feições, no desenvolvimento das teorias acerca da experiência cinematográfica. O motor desse debate é a busca por um estatuto estético que esteja em conformidade com as especificidades histórica e material do cinema. Dito de outro modo, procura-se contemplar a inscrição do cinema na configuração atual dos usos da imagem no cotidiano, e suas formas de apropriação técnica, em relação às artes e às outras mídias. Tal debate retoma o lugar dos modos de ver não mais apenas sob a oposição transparência-opacidade, mas a partir de outros pares antinômicos que figuraram no pensamento sobre o cinema.

O debate se instaura a partir da perspectiva de Baudry e vai se ancorar na natureza mesma do dispositivo. No início, as teorias que se seguem se instituem a partir da perspectiva do Dispositivo, bifurcando-se em dois grandes blocos: daqueles que a corroboram, ainda que em parte, assumindo a crítica em relação a algum de seus componentes, e daqueles que se afastam da dimensão crítica e promovem uma ruptura no qual a função enganadora do cinema é diluída em meio às abordagens que enfatizam a narrativa, os gêneros e a mobilidade interpretativa do espectador.

No primeiro bloco, no qual estão Metz, Casetti, Mulvey, Comolli e Virilio, os elementos fundantes da formulação de Baudry ó aparelho de base (ou aparato técnico), ideologia, consti-

¹⁸ No texto de Xavier, o Dispositivo com d maiúsculo se refere à perspectiva de Baudry e o dispositivo em minúsculo designa o aparato técnico responsável pela especificidade do cinema. Mas nos desdobramentos do texto, o dispositivo ganha outras formulações e irá se referir tanto ao cinema em si quanto à aparelhagem de outros meios de expressão, como o vídeo.

tuição da espectralidade ó são retomados em chaves diversas e orquestrações variadas. Tem-se a ampliação da engrenagem e a abertura da função espectral com Metz, Casetti e Odin; o resgate do aspecto ideológico e psicanalítico na leitura feminista sobre os gêneros e a preocupação com uma conformação espetacular das máquinas de visão das quais o cinema faz parte, como em Virilio e Comolli. No outro bloco estão os estudos que se interessam pelos gêneros dramáticos e pelos roteiros; os *cultural studies*, que, a partir da aposta nas mediações, investiram pesadamente na caracterização da recepção como processo ativo, em que espectadores negociam, se reapropriam do que a indústria lhes oferece... (XAVIER, 2005:183); as teorias que reavivaram o valor do entretenimento, como a de Stanley Cavell, que se dedica aos gêneros de Hollywood; e os adeptos da Psicologia Cognitiva, a *Post-Theory*, de David Bordwell e Noël Carroll, que vai de encontro à visão totalizante do Dispositivo, advogando a construção de modelos explicativos que tenham validade local, e negam o estado regressivo do espectador, entendendo a prática da recepção como atividade racional de solução de problemas.

Mas esse debate ganha ainda contornos mais complexos, se transforma e se afunila numa tensão que se dá no interior de teorias que problematizam com maior vigor o cinema como campo estilístico e estético. Tal afunilamento levará Xavier a ampliar a noção de dispositivo e localizá-lo numa conformação não só crítica, mas meta-crítica, num domínio do pensamento sobre a forma. A tensão emerge na contramão da abordagem narrativo-dramática que segue o modelo representacionista, mas não necessariamente assume uma perspectiva técnica do dispositivo. Laura Mulvey aponta para essa tensão ao se colocar o desafio de examinar o que na imagem, se ajusta ao encadeamento narrativo ó contribuindo para a lógica das ações no espaço e no tempo ó e o que, na imagem, ultrapassa esta inserção, pondo-se como um suplemento na experiência visual com efeitos nem sempre compatíveis com o plano das ações e reações (XAVIER, 2005:178), ou seja, o embate é entre uma experiência do olhar, a partir da qual a imagem é tomada como presença, intensidade, verticalidade, e o domínio da visibilidade, onde a imagem se rende à narrativa, ao enredo, às ações e reações dos personagens.

Em Deleuze, a inscrição psicanalítica e ideológica do Dispositivo, e também a preocupação técnica referente ao dispositivo, são abandonadas. A indagação volta-se para uma estilística do cinema que dê conta de pensar as formas de temporalidade para além do encadeamento causal da narrativa. Percebe-se que Deleuze se insere na tensão ao buscar a diferença entre a imagem-movimento (clássico) e a imagem-tempo (moderno) e acaba por encontrar a experiência cinematográfica ali onde o narrativo é, como afirma Xavier (2005), apenas um pano de fundo para que o espectador, junto com os personagens, se abra, através de expressões estilísticas específicas, à duração da imagem e na imagem.

O cinema clássico representaria o esforço por manter a atenção do espectador concentrada no encadeamento narrativo-dramático (XAVIER, 2005:194), enquanto o cinema moderno buscaria a força do instante, a pedagogia da imagem, a instituição de uma presença que excede os encadeamentos lógicos. É nesse cenário onde desponta a situação-problema que o con-

ceito de dispositivo evoca no texto de Xavier: o confronto. Entre os pares antitéticos que vão surgir ó opacidade-transparência, arte-entretenimento, estética-narrativa, fotogenia-diegesse, presença da imagem-enredo, roteiro-aparato, verticalidade-horizontalidade, instante-trama ó o dispositivo está sempre do lado do cinema como potência do ver, como deslocamento das referências do modelo representacionista. Ou seja: do lado do cinema moderno.

Ainda que não se tenha mais uma abordagem radical do domínio da espectralidade constitutiva de uma teoria globalizante do processo de projeção cinematográfica, a noção de dispositivo carrega uma marca negativa. A cada filme em que o dispositivo está em jogo, o cinema enfrenta¹⁹ a potencialidade do aparato técnico e sua especificidade na construção dos modos de ver, e de alguma maneira contrária ou confronta²⁰ o roteiro, o enredo, a saga dos personagens. A construção narrativa e a identificação-projeção permanecem, mas são tensionadas de forma que o lugar do espectador seja oscilante.

Se o debate é antigo, a novidade que nos interessa está na forma como ele é apresentado por Xavier, que mantém como referência a noção de dispositivo, que assumidamente se fixa na contramão daquilo que o cinema se tornou em sua versão majoritária e aparece como indagação explícita e constante do que significa de fato ser cinema, mais uma vez à maneira do cinema moderno. O dispositivo surge ao lado das teorias cujo apelo está na revisão constante do cinema como processo de produção de imagem. Xavier mostra como uma teoria inaugural do dispositivo que imputou ao conceito uma concepção negativa acaba por retornar (no sentido da crítica ao modelo narrativo e transparente) às avessas, pois o termo mesmo passa a designar o lugar do confronto que Baudry tanto reivindicava. Não se trata mais do Dispositivo, cinema esvaziado de sua potência, instrumento ideológico tanto no sentido social como psicológico, mas dispositivo que recupera a dimensão crítica, para repensar, em várias chaves, técnicas ou não, os *modos de ver* contra a *plenitude do ver*.

O problema persiste no domínio conceitual, uma vez que Xavier não delimita um uso específico para o termo, mas aponta a tensão que o atravessa e a maneira como ele institui um lugar de conflito no interior do pensamento sobre o cinema. Não se trata de descrever as condições suficientes e necessárias de sua aplicação, o uso conceitual pode ser amplo, desde que saibamos reconhecer esse uso. Trata-se de delimitar um campo de sentido e de problematizações que o dispositivo instaura, o que o conceito põe em evidência ao ser evocado, e que não pode se dar num leque de teorias díspares, sob a pena de vagueza conceitual.²¹

Quando se diz dispositivo no cinema, certas questões saltam aos olhos. Ele, com certeza, evoca uma postura crítica, mais ainda um posicionamento meta-crítico, em relação a um cinema majoritário no qual o modelo ilusionista é a expressão, mas tal crítica foi encampada

¹⁹A palavra enfrentar é usada aqui no sentido de tentar dar conta, de colocar-se de frente, de tomar para si, convocar.

²⁰Contrariar e confrontar são modos diferentes de se posicionar em relação às características ou atributos do visual, e que serão mais ou menos radicais, mais ou menos perceptíveis de acordo com cada expressão cinematográfica.

²¹Um termo é vago quando há casos em que não há resposta clara acerca da correção de sua aplicação. Saber o que significa uma palavra equivale a saber usá-la corretamente, saber empregá-la em contextos de usos.

pelo cinema moderno e incorporada por várias matrizes disciplinares. Nosso intento é pensar o dispositivo como mecanismo de composição de modos de ver, formas de poder e subjetividades que os filmes inventam dentro de uma lógica contemporânea ó da profusão das formas de produção, difusão e recepção de imagens ó contra a qual ele irá se bater. A partir daí, nos parece possível compreender aquela tensão tão bem delineada por Xavier.

3.1 - O poder e o cinema

Após a experiência cinematográfica moderna, a de Rossellini, Antonioni, Godard, poderia ainda o cinema se constituir como máquina de guerra? Para Deleuze (1997b), as máquinas de guerra são movimentos múltiplos, mutantes, contingenciais que combatem as forças organizadas e codificadas do poder representadas pelo aparelho de Estado. O cinema moderno se constituiu como máquina de guerra na medida em que confrontou, estética e eticamente, os poderes de um Estado totalitário e as formas espetaculares que corroboraram com ele, como os filmes de propaganda nazista e um cinema alienado das potências do ver, exclusivamente voltado para o ilusionismo e o entretenimento. Na contemporaneidade, o cinema se faz máquina de guerra se for capaz de confrontar os poderes que organizam e codificam os modos de ver, ao torná-los formas de controle social, político e cognitivo. A máquina de guerra cinematográfica se coloca contra os regimes de visibilidade que, para seguirmos Deleuze, constituem um análogo ao aparelho ordenado e calcificado do Estado, reproduzido em dispositivos de controle diversos. Para que o cinema enfrente os poderes que ameaçam sua potência de transformação, sua capacidade de questionar e propor modos de ver, é preciso que ele também se configure como um dispositivo de visibilidade e conforme um campo de forças que interroge o olhar adestrado do espectador do espetáculo ou o olhar funcional dos dispositivos de vigilância.

Foucault não teve a intenção de diminuir a força do Estado, mas de se posicionar contra a idéia de que ele seria o órgão central e único do poder. Buscou analisar os poderes de forma contígua, partindo do micro para o macro, da periferia para o centro. O autor propõe uma genealogia para mapear o nível molecular do exercício do poder: mecanismos específicos que se articulam com o poder constituído do Estado para produzir subjetividades.

Trata-se, em suma, de orientar, para uma concepção do poder que substitua o privilégio da lei pelo ponto de vista da eficácia tática, o privilégio da soberania pela análise de um campo múltiplo e móvel de correlações de força, onde se produzem efeitos globais, mas nunca totalmente estáveis, de dominação. O modelo estratégico, ao invés do modelo de direito. (FOUCAULT, 1988: 97)

O autor vê a história descontínua das sociedades como confrontos diversos entre forças, onde as formas de dominação estão presentes, porém espalhadas em mecanismos e técnicas e não, como Marx pensou, condensadas numa classe social única. Daí a importância da noção de

guerra (e das nomenclaturas que lhe são próprias). Para o autor, guerra não se reduz a batalhas sangrentas, lutas de classe ou revoluções, mas a um processo incessante de constituição, exercício e manobra de poderes que encontram outros poderes e assim produz, incita, revela e cria relações. Nessa sociedade, vista como diagrama de forças, os poderes se manifestam em micro-mecanismos, que Foucault denomina dispositivos .

Os dispositivos são formas de racionalidade que imantam um campo de forças onde os poderes são estrategicamente manobrados com objetivo de criar e gerir relações. Há, pelo menos, cinco atributos que resumem e definem a natureza do dispositivo para Foucault: (1) sua composição maquínica, ou seja: a idéia de que se trata de uma tecnologia; (2) sua dimensão prescritiva, no sentido em que tal tecnologia ao proceder uma disposição de forças num mecanismo específico ordena e determina relações, comportamentos e subjetividades; (3) seu aspecto estratégico, ou seja: as forças são racionalmente organizadas para um fim; (4) sua dupla face, isto é, ao mesmo tempo em que tal tecnologia controla e determina, ela também cria o descontrole, a resistência, a invenção; por fim, (5) sua natureza conformadora e contingencial, ou seja: o dispositivo gera formas que se dão numa configuração espaço-temporal específica.

Nas disciplinas, os dispositivos de vigilância organizam a conduta dos indivíduos e docilizam seus corpos em prol da normalização e do exame. Na biopolítica, tais dispositivos incidem sobre a vida dos sujeitos e a produção mesma das subjetividades, em sua dimensão criativa, plural e inventiva, extraíndo o conhecimento que permitirá a administração pública e o controle da população. As maneiras do poder se engendrar no corpo social criam modos de subjetivação. Os dispositivos de vigilância e de controle modelam formas fixas de subjetividade, mas também produzem resistências, contra-poderes que conformam modos de vida outros. Essa dupla face do dispositivo gerador de controle e do descontrole nos permite entender que não estamos, ou somos, fora dos dispositivos, das tecnologias e mecanismos que fazem o poder circular e se exercer, ao contrário, são eles que criaram a individualização, a partir do século XVIII na passagem da soberania para as disciplinas. O sujeito, homem-indivíduo, corpo, surge com as disciplinas e a noção de homem-espécie, que deve ser preservada, seja através do fazer viver ou do deixar morrer,²² nasce da biopolítica, a exemplo dos dispositivos de sexualidade.²³

Para Foucault, a sociedade é uma rede de relações de forças. O dispositivo é uma configuração histórica, específica e estratégica, por onde o poder se exerce, incitando, produzindo,

²² Ora, agora que o poder é cada vez menos o direito de fazer morrer e cada vez mais o direito de intervir para fazer viver, e na maneira de viver, e no como da vida, a partir do momento em que, portanto, o poder intervém sobretudo nesse nível para aumentar a vida, para controlar seus acidentes, suas eventualidades, suas deficiências, daí por diante a morte, como termo da vida, é evidentemente o termo-limite, a extremidade do poder: é o que cai fora de seu domínio, e sobre o que o poder só terá domínio de modo geral, global, estatístico. Esse soberano que o poder tem domínio não é mais a morte, é a mortalidade (...) Enquanto o direito na soberania, a morte era o ponto em que mais brilhava, da forma mais manifesta, o absoluto poder do soberano, agora a morte vai ser, ao contrário, o momento em que o indivíduo escapa a qualquer poder. (FOUCAULT: 1999: 295-296)

²³ ... de um lado a sexualidade, enquanto comportamento exatamente corporal depende de um controle disciplinar, individualizante, em forma de vigilância permanente (...); e depois, por outro lado, a sexualidade se insere e adquire efeito, por seus efeitos procriadores, em processos biológicos amplos que concernem não mais ao corpo do indivíduo mas a esse elemento, a essa unidade múltipla constituída pela população. A sexualidade está exatamente na encruzilhada do corpo e da população. Portanto, ela depende da disciplina, mas depende também da regulamentação (FOUCAULT, 1999: 300)

determinando comportamentos, discursos, saberes e sujeitos. Mas por que tal concepção nos seria útil aqui? A intenção é abordar o cinema como um campo de racionalidade instituído no interior dessa rede de relações de força, onde o poder funciona e incide sobre várias instâncias, mas principalmente sobre a visibilidade, na medida em que tal campo organiza modos de ver num arranjo próprio configurador de tipos de experiência. Mas como, segundo o autor, lá onde há poder há resistência (FOUCAULT, 1988:91), essa perspectiva nos possibilita pensar em que medida o cinema é capaz de se colocar contra as formas de dominação, a maneira das máquinas de guerra deleuzianas, porém sem estar fora das mesmas relações de poder. Para Foucault, e para Deleuze, os focos de resistência são plurais, móveis e diversos, mas podem ser orquestrados estrategicamente em conformações específicas de combate, em negativos dos dispositivos, em contra-dispositivos. Daí é possível inferir que o cinema cria seus próprios dispositivos de contra-poder. Segundo Agamben, ... a estratégia que devemos adotar no nosso corpo-a-corpo com os dispositivos não pode ser simples, já que se trata de nada menos que liberar o que foi capturado e separado pelos dispositivos para restituí-lo a um possível uso comum (2005:14).

Estratégia discursiva, o filme pode ser concebido como um dispositivo que não possui uma função social determinada. Como dispositivo, o filme também seria uma tecnologia que incide sobre os corpos, gestos, hábitos, atitudes, fazendo uso de vários constrangimentos. Porém, ele opera num plano que não é funcional nem teleológico, no sentido de administrar normas de conduta e de controle com fins de intervir e ordenar as práticas sociais. No cinema, o constrangimento se situa num plano estético e ético, e se não há objetivos pragmáticos do ponto de vista da vida social, por outro lado há produção de subjetividade, o que se dá também pela via do corpo, tal como nas disciplinas. Mas, nesse caso, os objetivos não são os padrões de conduta e a instituição das verdades, e sim a produção de afectos e de perceptos,²⁴ que são aberturas às quais permitem a experiência forte em detrimento da experiência gerida, administrada pelos dispositivos de controle que servem ao capitalismo. Os dispositivos no cinema se constituem como configurações circunstanciais por meio de que o poder é exercido, contrariando os objetivos e finalidades do controle, ainda que análogos a eles.

²⁴ A noção de afecto aqui diz respeito à maneira como Deleuze interpreta Espinoza, a partir do que ele chama de as três éticas : afectos, conceitos e perceptos, principalmente em *Crítica e Clínica* (1997) quando o autor diz que o afecto não só é o efeito instantâneo de um corpo sobre o meu, mas tem também um efeito sobre minha própria duração, prazer ou dor, alegria ou tristeza. São passagens, devires, ascensões e quedas, variações contínuas de potência que vão de um estado a outro (DELEUZE, 1997:157). Nessa perspectiva, podemos entender o afecto como uma intensidade produzida sobre aquele que filma na relação do seu corpo com o mundo e os corpos filmados. Tal força sofrida pelo diretor está fora de qualquer intenção da parte de quem produz os afectos, e não constitui nenhum sentimento, ou juízo específico, para aquele que o sente. O afecto não é mensurável, ao contrário dos elementos físicos ou causais, de forma que ela adquire uma natureza não-quantificável, por isso deve ser entendido, talvez, como uma qualidade sensível, uma intensidade. Em *O que é filosofia*, Deleuze fala do entrelaçamento entre os corpos e o mundo que se dá pelos afectos. O ser da sensação, o bloco do percepto e do afecto, aparecerá como a unidade ou a reversibilidade daquele que sente e do sentido, seu íntimo entrelaçamento, como mãos que se apertam: é a carne que vai se libertar ao mesmo tempo do corpo vivido, do mundo percebido e da intencionalidade de um ao outro, ainda muito ligada à experiência enquanto a carne nos dá o ser da sensação e carrega a opinião originária, distinta do juízo de experiência (1992: 231).

Tomados como dispositivos, os filmes permitem perceber o cinema em sua inscrição numa experiência histórica, no sentido em que é domínio de produção discursiva que enfrentou e enfrenta poderes, ao mesmo tempo em que os cria. A opção por essa abordagem passa pela necessidade de compreender o filme como uma situação específica, um acontecimento onde o cinema, ao colocar o olhar em jogo operando uma oscilação entre mostrar e esconder, ver e não ver, interroga os modos de ver que a sociedade, através de regimes de visibilidade, codifica e organiza como um aparelho de controle. É exatamente porque pode mostrar os limites do *poder de ver* que o cinema, na contramão do espetáculo, a ele opõe uma resistência do interior mesmo das suas estratégias. (GUIMARÃES, 2007:9) Questionado se o sentido e a função metodológica do termo dispositivo pretendem ir além do discurso, Foucault esclarece que sua preocupação não é lingüística: Para dizer: eis um dispositivo, procuro quais foram os elementos que intervieram em uma racionalidade, em uma organização... (1979:246).

Admite-se que o estruturalismo tenha sido o esforço mais sistemático para eliminar (...) o conceito de acontecimento. (...) Mas o importante é não se fazer com relação ao acontecimento o que se fez com relação à estrutura. Não se trata de colocar tudo num certo plano que seria o do acontecimento, mas de considerar que existe todo um escalonamento de tipos de acontecimentos diferentes que não têm o mesmo alcance, a mesma amplitude cronológica, nem a mesma capacidade de produzir efeitos. (...) Daí a recusa das análises que se referem ao campo simbólico ou ao campo das estruturas significantes, e o recurso às análises que se fazem em termos de genealogia das relações de forças, de desenvolvimento de estratégias e táticas. Creio que aquilo que se deve ter como referência não é o grande modelo da língua e dos signos, mas sim da guerra e da batalha. A historicidade que nos domina e nos determina é belicosa e não lingüística. Relação de poder, não relação de sentido. A história não tem sentido, o que não quer dizer que seja absurda ou incoerente. Ao contrário, é inteligível e deve poder ser analisada em seus menores detalhes, mas segundo a inteligibilidade das lutas, das estratégias, das táticas. (FOUCAULT, 1979:5)

Além de circunscrever uma problemática teórica na qual a visibilidade está ligada às estratégias de poder, o uso do dispositivo no cinema leva necessariamente a um programa metodológico cujo procedimento de análise busca dissecar e descrever os elementos que conformam uma racionalidade e a maneira como eles se conjugam entre si. O caminho de análise fílmica que Jean-Louis Comolli (2004 a) tem trilhado em muito se aproxima desse desafio. Segundo Comolli,²⁵ os filmes são conjuntos complexos e um método adequado de análise seria reduzir essa complexidade aos elementos essenciais, à descrição de todos os aspectos de um filme. A análise crítica deve determinar os elementos principais e apostar que esses elementos possam dar conta da complexidade do filme.

Dentro dessa dimensão prescritiva e controladora do dispositivo, o constrangimento é um dos aspectos mais importantes. Para Comolli, o cinema é uma forma de constrangimento na medida em que prescreve ao espectador uma série de normas de conduta e o aprisiona numa sala escura durante determinado tempo. Assim como o Panóptico é modelo ideal de dispositivo

²⁵ Referência às anotações feitas durante o curso do professor Jean-Louis Comolli, ministrado em 2005 na UFMG.

disciplinar ó fez da visibilidade um instrumento para o poder se exercer, no cinema a visibilidade pode aparecer como o meio pelo qual o poder é exercido de cima para baixo, determinando uma subjetividade específica, cuja relação com o ver não é jamais questionada, mas está cristalizada numa mesma modalidade psíquica da identificação, do prazer e do gozo, que é assimilada e reproduzida. Se mantivermos o raciocínio em que o Panóptico, filho da disciplina, e o cinema, filho do espetáculo, são equiparados, teremos que admitir que o cinema, independente do filme, é ele mesmo um dispositivo à maneira de Foucault.

Em *Vigiar e Punir*, Foucault revela como os dispositivos disciplinares nas prisões, hospitais, nas instituições, produzem certas condutas, criando um tipo de indivíduo, ao mesmo tempo em que criam resistências, assim como na *História da Sexualidade: a vontade do saber*, aponta para dispositivos que geram formas de dizer e de se comportar em relação ao sexo e como esses mesmos dispositivos promoveram também as perversões. O autor exhibe os dispositivos em sua força constringedora, as linhas de força, e ao mesmo tempo opera a crítica e aponta as linhas de fuga. No cinema, os cineastas e criadores que constroem dispositivos trazem para o filme essa atitude reflexiva de Foucault, qual seja: perseguem essa dimensão do poder de mostrar e de ver que nos submete e as maneiras possíveis de enfrentamento desses poderes engendrados pelos regimes de visibilidade.

Imaginamos que o cinema é um dispositivo, uma conformação tecnológica e histórica do poder que agenciou uma série de relações econômicas, sociais, culturais que o levou a se configurar no formato tradicional que conhecemos: sala de exibição, tickets de entrada, tela iluminada, tempo de sessão, espectadores em poltronas, enfim, elementos que se precipitam numa relação. Os filmes seriam dispositivos no sentido em que, além dos poderes que atuam no cinema, agenciariam uma série de relações de força específicas e contingentes: os processos de filmagem, a relação que se estabelece entre atores, personagens, diretor (a equipe de trabalho), com suas vontades, conceitos e perspectivas, e a aparelhagem técnica (câmara, iluminação, microfones etc ...); a manifestação expressiva, as formas de enquadramentos, as durações, a montagem ó que criam os modos de ver ó e o lugar do espectador, as demandas, frustrações e dificuldades. No cinema, o espectador está constringido pela ambiência da sala de exibição, o filme o re-implica num jogo mais ou menos constringedor. A cartografia é a de um dispositivo que contém outros, de um mecanismo maior que cria mecanismos menores. Trata-se de um escalonamento onde as seis propriedades do dispositivo se desdobram.

Para Foucault, mapear o poder significa buscar os agenciamentos específicos através do que ele se exerce, procurar, como diz Deleuze (1996), os novos ou meadas, conjuntos multidisciplinares de linhas de forças de natureza diversas. Pela genealogia, é possível encontrar tantos mecanismos quantas forem as formas históricas de ver e falar, de discurso e de visibilidade, que uma sociedade instituiu. Tal configuração diagramática é semelhante a uma rede de relações de forças tomada de vários pontos. Para cada ponto de partida encontra-se certa configuração e a partir dela outra, outra e outra indefinidamente. Portanto, *somos nos e pelos*

dispositivos. A cada técnica é possível perceber um agenciamento de forças que produz um dispositivo, por sua vez encaixado a outro, e que se encaixa a outro, numa rede infinita. É essa dimensão complexa que faz muitas vezes com que tal perspectiva não seja encampada sob acusação de se perder a operacionalidade do conceito em virtude do escalonamento ininterrupto de dispositivos; uma fractalização que tornaria impossível manuseá-lo. É preciso encarar essa complexidade própria à noção em Foucault, que caracteriza um pensamento crítico e não linear. Seria um equívoco confundir o desafio epistemológico de onde o conceito emerge com um excesso de amplitude teórica. Nesse sentido, corre-se o risco de se perder uma boa contribuição para pensar o cinema que está, justamente, na proposição do campo de forças que, identificado, pode ser destrinchado em seus arranjos e relações. Vislumbra-se aí um método instigante de aproximação com o cinema não só porque re-coloca a imbricação entre poder e técnica, num mundo em que a velocidade dos avanços tecnológicos supera o tempo da reflexão, mas porque nos permite conceber os filmes pelos conflitos que assumem e instauram domínios e novas formas de invenção estética e política.

Por que então falar em dispositivo no cinema, e não em gênero, em estrutura, em significações? O dispositivo não é algo dado, mas algo que é produzido em relação a, que tem uma força centrípeta que é seu mecanismo próprio, mas também uma força centrífuga que o abre para a invenção e a mudança. Não é um modelo, mas um arranjo contingencial que permite a inventividade no método sem se desfazer de um núcleo, uma propriedade conceitual, conforme os seis atributos do conceito. É essa inventividade que nos permite fazer frente a uma sociedade na qual a presença constante de máquinas promove contornos complexos às relações, que se intrincam não de maneira hierárquica e linear, mas através de processos reticulares. Nesses processos, os dispositivos são produzidos cada vez mais e com mais rapidez, de maneira que as questões não apenas técnicas e audiovisuais, mas também éticas, estéticas, políticas também estão implicadas.

O que define os dispositivos com os quais temos que lidar na fase atual do capitalismo é que eles não agem mais tanto pela produção de um sujeito, quanto pelos processos que podemos chamar de dessubjetivação. Um momento dessubjetivante estava certamente implícito em todo processo de subjetivação e o Eu penitencial se constituía, havíamos visto, só através da própria negação; mas o que acontece nesse momento é que os processos de subjetivação e os processos de dessubjetivação parecem reciprocamente indiferentes, então dão lugar à recomposição de um novo sujeito, se não em forma larvar e, por assim dizer, espectral. Na não-verdade do sujeito não há mais de modo algum a sua verdade. Aquele que se deixa capturar no dispositivo telefone celular, qualquer que seja a intensidade do desejo que o impulsionou, não adquire, por isso, uma nova subjetividade, mas somente um número através do qual pode ser, eventualmente, controlado; o espectador que passa as suas noites diante da televisão não recebe mais, em troca da sua dessubjetivação, que a máscara frustrante do *zappeur* ou a inconclusão no cálculo de um índice de audiência. (AGAMBEN, 2005:15)

O cinema está sempre associado a uma história descontínua e se caracteriza por esses encontros de forças. Num certo momento, ele se configurou de maneira espetacular, como

parte de uma indústria de entretenimento com estratégias e formatos próprios. Num outro momento, ele se voltou contra si mesmo e indagou as formas do espetáculo para tentar se constituir em outros modos de ver. Isto quer dizer que a história do cinema é também a história da maneira como a dominação, pelo constrangimento do olhar, se espalha, se expande e, também, é confrontada, se transforma e retorna de outra maneira. Nesse movimento, o cinema produz e reproduz os modos de ver dominantes, integra-se num regime de visibilidade, ou o questiona, o tensiona, o contrapõe. Isso se dá através de filmes, diretores, obras, conjuntos de obras que podem funcionar como um mecanismo menor dentro do mecanismo maior do cinema.

O dispositivo no cinema é essa conformação na qual a luta contra os poderes calcificados aparece, é encontrar configurações específicas em que o cinema se converte claramente numa batalha entre modos do ver. Em sua obra, Foucault revelou as maneiras do poder se exercer nas disciplinas. No cinema é possível buscar essa revelação, como acontece em alguns filmes, que serão tomados como dispositivo. Nessa pesquisa, a noção de dispositivo levada para o cinema o interroga como uma tecnologia que concentra um conjunto de maneiras de mostrar, falar e conhecer, que por sua vez colocam em jogo as potências do visível.

Em Foucault, o dispositivo é tanto um acontecimento contextualizado, portanto uma formação histórica que se realiza ou se realizou, como conceito operatório de olhar o mundo, forma de conhecer; e, ainda, uma abordagem epistemológica, questionando o conhecimento e a maneira como o conhecimento é produzido. O dispositivo está no cinema como prática, como realização: monta-se um dispositivo ao se fazer um filme. Mas é também uma forma de conhecimento e um questionamento dessa forma: o conhecimento pelo olhar. Justamente porque o cinema é visibilidade, está no plano do sensível, do estético, do ficcional, ele pode facilmente juntar o acontecimento ao questionamento. Ele pode ao mesmo tempo engendrar um mecanismo e dar a ver esse mecanismo, ou mecanismos análogos que instituem a dominação pelo olhar. Ele pode, ao colocar em funcionamento os modos de ver como formas de poder, revelar como esses poderes criam saberes. Através dos confrontos que o dispositivo encampa, é preciso detectar quais são as formas calcificadas de poder e suas técnicas correlatas que estratificam a sociedade, gerindo categorias e classificações fechadas e excludentes, instituidoras de identidades territorializadas, fixas, e qual o mecanismo utilizado para delas se escapar e produzir novas possibilidades de existência.

3.2 No documentário, a ética

Além do pensamento de Jean-Louis Comolli no âmbito do documentário, o conceito de dispositivo aparece no Brasil principalmente nos trabalhos de Consuelo Lins. Em seu livro sobre o documentário de Eduardo Coutinho, Lins apresenta a obra do diretor em ordem cronológica e a noção aparece primeiro no texto sobre *Santo Forte* (1999), a partir de um comentário do próprio diretor, e se torna mais presente nas análises dos documentários que a esse se seguiram. Nesse contexto, o termo dispositivo tem um uso mais livre fundado na experiência do diretor e da pesquisadora, que participou da equipe de Coutinho em alguns de seus filmes, e é por essa via que aos poucos ele começa a funcionar. No decorrer da exposição detalhada das camadas que compõem o funcionamento das obras, o conceito ganha força e maior contorno. Através do mergulho da autora nos filmes e nos posicionamentos de Coutinho, é possível identificar os componentes, linhas de força e atualizações que fazem com que as realizações do diretor funcionem como dispositivos.

Dispositivo é um termo que Coutinho começou a usar para se referir a seus procedimentos de filmagem. Em outros momentos ele chamou isso de prisão, indicando as formas de abordagem de um determinado universo. Para o diretor, o crucial em um projeto de documentário é a criação de um dispositivo, e não o tema do filme ou a elaboração de um roteiro o que aliás se recusa terminantemente a fazer. O dispositivo é criado antes do filme e pode ser: Filmar dez anos, filmar só gente de costas, enfim, pode ser um dispositivo ruim, mas é o que importa em um documentário . (LINS, 2007:101)

Pelo menos três grandes orientações que circunscrevem o uso do conceito ficam claras aqui: a de que o dispositivo é uma *substituição do roteiro* e a ele se opõe, a de que é uma limitação *prisão* o que precede o filme, está no âmbito dos *procedimentos*, portanto, desse ponto de vista, é um método de abordagem do mundo para o filme. Ao contrário do roteiro, o dispositivo, na visão de Lins, cria algo inesperado que só se dá naquele contexto específico de realização do filme, naquele encontro de forças que faz do documentário não uma representação da realidade, mas a produção de um acontecimento que não pré-existe à filmagem. A garantia do inesperado está justamente no fato de que o dispositivo, ao contrário do roteiro, não prescreve uma concepção do universo filmado, um modo de tratamento pré-concebido para uma temática específica, seja um caso, um fato, um personagem, um assunto. O dispositivo prescreve um modo como filmar : a *prisão* . A prisão está nos constrangimentos impostos ao processo de filmagem, à forma de abordagem do mundo, uma limitação que é determinada pelo diretor e que ele mesmo irá seguir: um recorte temporal, uma circunscrição espacial, uma delimitação técnica, enfim uma opção rígida para se constituir a cena. Como afirma Lins, trata-se de um prin-

cípio que é principalmente a delimitação espacial: a locação única.²⁶ Daí o caráter contingente do dispositivo: uma relação específica num momento específico, procedimentos de filmagem que ele elabora cada vez que se aproxima de um universo social (LINS, 2007:12).

O constrangimento espacial e/ou temporal é uma definição que antecede à filmagem, é o controle incidindo sobre o como filmar e sobre o que filmar, visto que o que filmar não é dado por uma temática ou um roteiro, mas pela própria delimitação do procedimento. Esse constrangimento vai além das determinações de circunstâncias pró-fílmicas e se desdobra no plano formal da escritura. O dispositivo é novamente acionado na proposta estética. As escolhas formais em Coutinho seguem a linha de força da economia expressiva. Não se delimita apenas o espaço ou o tempo, mas também os enquadramentos. A câmara está fixa na maioria das vezes e os entrevistados são apanhados em primeiro plano ou plano médio, com pouquíssimas alterações de quadro e movimentos de zoom. O resultado é uma estética minimalista que valoriza o tempo do outro e, ainda, os espaços vazios, no caso de *Santo Forte*, e os ambientes fechados em *Edifício Máster* (2002). As limitações nos procedimentos tornam-se postura diante do mundo filmado e aos poucos percebe-se que a montagem também é constrangida por elas. No limite, o dispositivo guia a montagem. Sobre *Babilônia 2000* (2001), Lins afirma:

O fio condutor da montagem estava dado pelo dispositivo de filmagem: a passagem do tempo no último dia do ano. O documentário começaria necessariamente na manhã do dia 31 de dezembro e terminaria na madrugada ou na manhã do dia 3 de janeiro. Essa foi uma opção pelo presente da filmagem, do que havia sido registrado no morro, excluindo qualquer imagem que tivesse função semelhante à dos espíritos da umbanda, como em *Santo Forte*. Na maior parte dos casos, os depoimentos seriam inseridos na ordem em que foram gravados. Tais decisões tornaram o processo de montagem bem mais simples e mais divertido, afirmam Coutinho e a montadora Jordana Berg do que em *Santo Forte*. (LINS, 2007:125)

Além da prisão e da contingência, o dispositivo em Coutinho, revelado por Lins, se caracteriza pelo confronto, um embate com as formas de visibilidade midiáticas. Tal confronto é resultado do fato de o dispositivo ser, ao fim e ao cabo, metodologia de abordagem do mundo, organização racional que faz sentido na medida em que se pauta por uma postura do diretor em relação ao fazer cinema, ao ato de mostrar. No caso do documentário, essa postura ética e estética se revela principalmente na maneira de se aproximar do outro filmado, construir com ele uma relação para o filme, negociação tanto dos desejos quanto das questões técnicas e do tempo de disponibilidade. É nesse sentido que a instituição de regras de abordagem é fundamental, pois nela está a garantia para que o outro filmado não seja tomado por um olhar previamente preenchido de valores e concepções, mas que uma situação de envolvimento e compartilhamento possa ser criada para a filmagem. Contra a pressa da televisão, a construção dos estereótipos e tipificações, Coutinho prepara um terreno para que a subjetividade se

²⁶ Coutinho percebeu que delimitar claramente uma geografia era se ater ó dentro da multiplicidade de escolhas possíveis ao realizar um documentário ó a algo de essencialmente concreto, era criar os seus próprios limites, inventar sua própria prisão. (LINS, 2007:65)

produza no encontro para o filme, de maneira que os entrevistados tenham tempo e liberdade para elaborar suas falas, ficcionais ou não, em ato, para criar, através da palavra, sua própria fabulação de si. Ambiguidades, contradições, gagueiras, sotaques, tiques de linguagem, erros de português, tudo isso é acolhido por um dispositivo que está aberto às diferenças de cada forma de vida.

Em *Edifício Master*, esse confronto com um modo de dar a ver o outro tipicamente telejornalístico dá lugar ao embate com o formato dos programas de *reality shows*, que visam expor a intimidade das pessoas. Coutinho entra nos apartamentos e conversa com os moradores. Mas ao contrário dos programas de tele-realidade, em que os sujeitos são trancafiados num espaço fechado para que suas vidas sejam acompanhadas e julgadas diariamente, Coutinho mostra que esses espaços fechados fazem parte da vida das pessoas, que se escondem do ritmo frenético das grandes metrópoles e se confinam em seus apartamentos. O diretor inverte a lógica dos programas de tele-realidade, o confinamento não é criado, ele é fruto da sociedade contemporânea. As câmaras de vigilância não visam ao espetáculo, mas o controle do dia-a-dia de um edifício onde as pessoas moram, e é assim que são mostradas. Estar confinado, exposto às câmaras de vigilância, não é uma forma de se exhibir, divertir, ganhar um prêmio, mas forma de vida comum à classe média que vive nos centros urbanos. Não há julgamentos porque é possível perceber um sentimento que amalgama aquela diversidade de pessoas sem que essa diversidade se perca: trata-se da solidão, da melancolia típica da vida urbana atual, mas vivida em cada cubículo específico. As pessoas têm tempo para construir a lógica que rege o que pensam e são, por mais absurdo que possa parecer. Em referência à diversidade em *Edifício Master*, tão distante dos roteiros dos *reality shows*, Lins lembra a *Enciclopédia Chinesa de Borges*, na qual o autor une numa classificação arbitrária enumerada de a a n , por exemplo, os animais pertencentes ao Imperador, as sereias e aqueles que de longe parecem moscas.

O que uniria personagens tão diferentes num corpo comum? Histórias diversas, idades diferentes, sexo e profissões distintas, tal corpo é um mosaico bastante heterogêneo. Como na *Enciclopédia Chinesa de Borges*, esse elenco parece evocar a anti-categoria, o não-generalizável, e os personagens parecem só sobressair em sua diferença. Porém, como em Borges, há uma força da classificação, da enumeração e do agrupamento que impele o olhar a traçar comparações e buscar similitudes: o edifício. O que Borges dá a ver e Coutinho parece denunciar é a certeza de que a razão, a ciência, os modelos de representação midiáticos operam por estrutura e por classificações.

Independente das categorias e elementos que formam a classificação, há uma imagem, um desenho dessa prisão-circunscrição absolutamente familiar que existe entre nós e o mundo, constituindo nosso aparelho cognitivo. Na *Enciclopédia de Borges*, vemos a grade claramente, como uma ossatura, uma abstração, por isso mesmo o mecanismo salta aos olhos e nos inquieta. Assim é o dispositivo. É a existência da lógica pura e simples, como constrangimento que se dá a ver de imediato, e não a lógica como relação de sentido ela mesma, uma vez que as cate-

gorias listadas por ele não fazem sentido na relação entre elas, nada as permite existir enquanto modalidades de uma classificação. Ela é uma grade de catalogação que se exhibe na medida em que mantém uma relação de independência com o que cataloga. Os animais ali elencados são infinitos, nada os agrupa em conjuntos específicos, em categorias, portanto poderíamos seguir classificando-os indefinidamente, e a classificação de nada serviria. Ao mesmo tempo, há uma relação de dependência entre a grade e o que ela cataloga. Pois só podemos crer na força da classificação a partir do instante em que ela é percebida claramente, ainda que não funcione a disposição classificatória dos objetos que ali figuram. A enciclopédia de Borges nos faz ver que haverá sempre algum princípio de generalização e que esse sempre pode deixar escapar a singularidade dos elementos categorizados. Ao mesmo tempo é na força desse constrangimento, do rigor imposto do protocolo de seguir a regra que nos permite ver a singularidade. Estamos próximos ao efeito-dispositivo de Foucault.

Vemos o constrangimento que circunscreve, o edifício, a solidão, mas pela diferença. Por isso, a enciclopédia, ao classificar o inclassificável, a prisão dos inaprisionáveis, aponta para *qualqueridade*, porque ela se situa no *entre* o singular e o geral, sem jamais se decidir, apresentando os dois domínios em constante tensão. Em Borges a singularidade teima em não se estruturar. É assim que se comporta *Edifício Master* de Coutinho. O dispositivo que delimita ao se exhibir no confinamento exhibe também a impossibilidade de classificar aquelas vidas que surgem na diferença. O mecanismo que une, o geral, é também o que dá a ver a especificidade. Isso porque Coutinho, assim como Borges, exhibe o artefato da filmagem, o processo que o levou àquela configuração.

Exibir o trabalho foi a reivindicação de Baudry ao falar do dispositivo no cinema. O trabalho pode se exhibir no erro técnico, mas também na precariedade, na vagueza, na metalinguagem ó de maneira explícita como em *O Homem com a câmara*, de Vertov, ou de outras maneiras bem diferentes, como em Bresson, Godard, Antonioni, Tarkovsky ó na medida em que há uma ligação frouxa entre os planos, um desenquadramento que permite ao espectador se imobilizar ou se deslocar do lugar daquele observador que encontra no cinema a visão de um objeto total, a plenitude do sentido. Exibir o mecanismo, a técnica é exhibir o caminho como possibilidade, um processo, e não como certeza, ou seja: é não escamoteá-lo em prol de um produto final transparente e reificado.²⁷ Ao dar a ver as regras do jogo, o dispositivo dá a ver também sua precariedade em relação às forças ativadoras do real, às singularidades e circunstâncias. A natureza de artifício só é visível porque as formas de constrangimento circunscrevem uma realidade que, de qualquer modo, vai sobrar.

(...) Coutinho expõe a fragilidade e a contingência do seu dispositivo sob o risco constante de se desfazer diante de novos elementos do real. Mostra ao mesmo tempo o quanto um filme tem a ganhar ao se manter disponível em relação ao acaso. O mundo decidida-

²⁷ Reificado aqui se refere a seu valor de mercadoria, produto em si já apartado do trabalho que o envolve.

mente não cabe nos procedimentos de filmagem que inventamos. Ele felizmente esperneia, diz J.L. Comolli. (LINS, 2007:115)

Se o termo dispositivo começa a ser delineado no livro *O documentário de Eduardo Coutinho*, no artigo sobre o filme *Rua de Mão Dupla*, de Cao Guimarães, escrito posteriormente, Lins vai explorar uma filiação teórica e uma definição mais precisa, na qual o termo é destacado do universo da obra e ganha propriedade conceitual. Nesse artigo, ela afirma que a obra de Cao Guimarães é resultado de um dispositivo de filmagem que é uma organização precisa de relações entre participantes e seus modos de ver o outro e a si mesmo. Lins se utiliza das idéias de maquinaria e maquinação como apresentadas por Dubois (2004) para explicitar a dupla operação que define o dispositivo: uma dimensão calculada, o protocolo com regras e limites, pré-acontecimento (maquinação), que vai resultar num mecanismo concreto estrangido espaço-temporalmente (maquinaria). Cao arma um jogo com objetivo definido e regras claras: trocar três pares de pessoas de casa por um dia e uma noite e solicitar-lhes que filmem o habitat um do outro com o intuito de revelar quem é esse outro. O dispositivo aí tem: (a) a dimensão protocolar,²⁸ ou seja, a instituição de regras; (b) o controle: a situação é controlada por essas regras que permitem que o jogo seja jogado; e (c) o estrangimento espaço-temporal, que é o confinamento. Em função dessas premissas Lins apresenta o conceito de dispositivo em Foucault apontando sua dimensão prescritiva, relacional e contextualizada. A autora ressalta como os mecanismos de dominação descritos por Foucault enfatizam o caráter de artefato de toda e qualquer realidade e, principalmente, como tais mecanismos usam e produzem visibilidade em suas estratégias de instituição do poder. Surgem então dois elementos fundamentais na perspectiva da autora acerca do dispositivo: a identificação dessa dimensão belicosa, onde o poder de ver está em jogo; e a inscrição desse poder nos usos da técnica, que agora se manifesta nas obras como resistência às formas de controle. Daí, a manutenção da idéia de prisão com ênfase maior no aspecto da crítica. Para Lins, a propriedade de interrogar as máquinas que nos controlam vai ser a principal conexão entre os dispositivos em Foucault e os artísticos.

O alcance dos dispositivos artísticos é evidentemente outro, mas o pensamento de Foucault nos ajuda a precisar essa noção que se tornou central na crítica das artes audiovisuais contemporâneas. É como se alguns artistas retomassem por conta própria e de múltiplas formas a maquinaria de incitação que é um dispositivo e impusessem a ela uma outra lógica. É como se, diante das inúmeras máquinas que nos programam, submetem, vigiam e controlam, eles concebessem estratégias de resistência, táticas de guerrilha e pontos de implosão, fabricando uma infinidade de dispositivos inusitados, engenhocas inéditas, mecanismos de excitação e produção de experiências diversas; a eficácia artística e política dessas pequenas máquinas medindo-se pelo potencial produtor e transformador do que é proposto, pela possibilidade de deslocar visões estabelecidas, criar novas maneiras de ver e ser, experimentar outras sensações, narrativas, espaços e temporalidades. Em suma, pela possibilidade de reorganizar visibilidades. Não muito distante, portanto, da arte de ver de Foucault. (LINS, 2005)²⁹

²⁸ Para lembrar a nomenclatura usada por Jean-Claude Bernadet (2004), chamamos de protocolo estrito o que abarca tanto os procedimentos como as opções formais.

²⁹ Disponível em <http://www.caoguimaraes.com/page2/principal.php?idioma=0> (Último acesso em outubro de 2006).

Além de determinar o procedimento rigoroso que prescreve os constrangimentos a serem seguidos que caracterizam a face de controle do mecanismo ó a prisão, aproximar a leitura da obra de Cao dos fundamentos foucaultianos do termo torna mais evidente o atributo reflexivo do dispositivo. Tudo se passa como se o dispositivo no audiovisual fosse criação de uma forma que se dobra sobre si mesma, para seu processo de produção de visibilidade a fim de recolocar o poder em jogo. Se em Foucault os dispositivos de poder dissimulam estratégias de controle, em Cao a estratégia é justamente revelar a estratégia: afirmar o caráter de artefato logo no início do filme. Tal dimensão reflexiva é fundamental para a maneira como buscamos percorrer o caminho conceitual de Foucault e reter suas propriedades para pensar o cinema. Se o dispositivo em Foucault escamoteia o que de fato são seu caráter belicoso, disciplinar e biopolítico, ao pensar as organizações sociais, políticas, discursivas, através dos dispositivos, a atitude do autor é reflexiva. A arte, o documentário, o cinema são maneiras de colocar o mundo em forma antes de tudo, e ao fazê-lo tais mecanismos não pensam somente sua relação com mundo, mas sua relação com as formas, sua maneira específica de lidar com os modos de ver. A forma no cinema é criação de visibilidade e é ela que é questionada no dispositivo.

Em *Rua...*, segundo a autora, o diretor tem seu lugar deslocado, ele não é mais nem o autor, nem aquele que dirige, mas um propositor que concebe o jogo, que deixa de lado a fabricação das imagens para se concentrar na estruturação do dispositivo (LINS, 2007: 6). A concentração na estruturação do dispositivo desloca a vocação do cinema, do documentário, ao colocar no como, nos procedimentos, a força da obra, e não mais na representação ou na montagem. Contudo, em *Rua...*, Cao não abre mão da montagem, já que o filme é apresentado de forma que a tela é dividida em duas e vemos ao mesmo tempo as imagens produzidas por cada um da dupla, ou seja, trata-se de uma edição que coloca em paralelo e concomitantemente, o resultado das filmagens que uma pessoa fez na casa da outra, assim como coloca também, os depoimentos.

3.2.1 Entre o jogo e a missão

Para Migliorin, em *Rua de Mão Dupla* o dispositivo é análogo a uma armadilha, a um artifício que o diretor constrói para disparar um movimento que não existia antes como um dado, ou fato, no mundo. O que se produz com esse estratagema é um acontecimento inesperado que o artista não domina. O diretor constrói a armadilha sob a qual ele tem o controle, e ao mesmo tempo o mecanismo instaurado produz o acontecimento, o descontrole.

Muito próximo às análises de Lins, em Migliorin o dispositivo é a introdução de linhas ativadoras num universo determinado que pode ser o espaço, o tempo, um tipo ou um número de atores que irá gerar uma série de relações. A primeira preocupação do autor é mostrar essa dupla face do dispositivo, segundo ele duas linhas complementares: a primeira onde o autor coloca as regras, os limites, novamente a prisão ou o protocolo a ser seguido; e a segunda, que

depende das relações que esses constrangimentos irão produzir, é a pura abertura, o que estamos chamando de descontrole. A obra, assim, irá transitar entre dois extremos: o domínio que é do dispositivo e a falta dele, os efeitos e acontecimentos que são, de certa maneira, aquilo que Lins aponta como o inusitado na obra de Coutinho, ligado a sua natureza contingencial. Dentro dessa dupla face, é o dispositivo como criação e produção de acontecimento que ganha força na perspectiva de Migliorin. Trata-se aqui de discutir a noção de dispositivo como estratégia narrativa capaz de produzir acontecimento na imagem e no mundo. Pensar de que forma as novas tecnologias do audiovisual são organizadas em dispositivos de criação é pensar também o estatuto da imagem contemporânea, a possibilidade e o sentido da produção de novas imagens. (MIGLIORIN, 2005)

A ênfase no acontecimento liga o conceito diretamente à operação temporal, o que, mais do que a contingência, revela uma compressão do ato da filmagem como momento inaugural que dilui as relações causais e instaura o imponderável, um presente puro. Segundo Migliorin, o dispositivo inventa um presente absoluto, uma vez que o narrado é um encontro entre corpos que foram colocados em contato pela armadilha criada, uma cilada para o real. Na contingência, na obra de Coutinho, o dispositivo não perde sua vocação limitadora, mas é convocado a se re-ver, a se re-elaborar a cada universo. Daí a força da inscrição no presente: cada encontro extrai um aqui-e-agora da experiência que só existe a partir do processo que está sendo ativado naquele mecanismo, por isso, segundo Lins, o dispositivo é precário e frágil, dando a ver o real que não contém. A perspectiva de Migliorin vai percorrer com maior vigor essa faceta temporal do dispositivo. Menos do que a inscrição num presente, a experiência do encontro instaura esse presente como um tempo completamente autônomo, uma vez que não há um universo do outro compartilhado no ato de filmagem, mas um jogo que cria seu próprio universo. A ação inventiva do dispositivo é tão poderosa que a narrativa se desprende de um passado e não se prolonga num futuro.

O que está sendo narrado, documentado, não existe fora do momento da ação do dispositivo. Não tem futuro nem passado. Se dissolve quando o dispositivo é desarmado. Neste sentido, a narração via dispositivo, coloca em prática um ao vivo do fato; o que vemos é passado, já aconteceu, mas o que vemos é também um presente não reproduzível, que não se entrega a uma ordem previamente estabelecida nem se desdobra para depois do que vemos. O acontecimento produzido via dispositivo não explica o passado ó nem das pessoas, nem dos personagens, nem dos lugares ó nem dá pistas para o futuro. (MIGLIORIN, 2005)³⁰

É certo que nessa descrição do conceito, Migliorin está se referindo ao filme *Rua de Mão Dupla* de Cao Guimarães. Na obra de Coutinho, Lins afirma esse presente do dispositivo, que, a partir de sua natureza controlada e contingencial, funciona em relação ao aqui-e-agora do processo de filmagem. A autora, contudo, concorda que na fala dos personagens surgem fabula-

³⁰ Disponível em <http://www.fca.pucminas.br/ceis/kripticas1.asp> (Último acesso em maio de 2006).

ções permeadas de memórias, de um passado daquelas pessoas. Em *Edifício Master* as lembranças são constantes e a maioria dos entrevistados está sempre se situando ou se revendo em relação ao que viveram e foram: como a garota de programa que lembra da infância ao dizer da filha, como o aposentado que lembra a época em que podia trabalhar ou a senhora que fala de seus abortos. Se o dispositivo instaura o presente, ele não é absoluto, como afirma Migliorin, pois há abertura para o passado que surge na própria operação do dispositivo, que coloca as pessoas para falarem de suas vidas, ativando o tecido da memória no presente. Sendo contingente o dispositivo, uma certa configuração de linhas de força se dá ali naquele contexto específico em função da ação de produzir um filme. Por outro lado, esse mesmo mecanismo pode e deve ativar linhas que escapam o que está sendo agenciado naquela experiência e se abrir para um *isso foi* e um *por vir*. Lins assume essa dimensão da memória nos dispositivos de Coutinho: A história e a memória ganham uma outra substância quando se parte de uma geografia específica; irrompem ligadas à terra, às pessoas, a suas falas, aos encontros, misturadas ao cotidiano . (LINS, 2007:67)

Ao comparar *Rua de Mão Dupla* ao programa *Big Brother*, Migliorin não admite o caráter estratégico do filme, que pressupõe um universo completamente criado para uma situação específica. As pessoas são agenciadas para cumprir uma missão programada para elas, é uma experiência vivida nas circunstâncias de uma atividade proposta para o filme e que não ocorreria fora dele. Há nesse contexto uma dimensão teleológica, um objetivo final imposto desde o princípio. O caráter planejado do filme de Cao é predominante no momento em que os participantes têm um programa e um objetivo a cumprir, é preciso filmar a casa do outro para revelar quem ele é, mais do que isso é preciso, ao final da experiência, habitar durante 24 horas esse outro espaço, falar sobre aquela pessoa. Além disso, o diretor, Cao Guimarães, apesar de não aparecer jogando, interfere no que seria um jogo através da montagem, que concede um formato do diretor ao que parecia um ato de jogar livremente.

Quando os personagens exibem as imagens da casa do outro com esse fim, o que se constrói ali é um inventário de elementos simbólicos que dizem da constituição de um habitat, um lar, mas ainda de um mundo em que os objetos só fazem sentido porque carregam a história de alguém, que ouviu certos discos, leu certos livros, esteve em certos lugares. Esse inventário é um rol de objetos-imagens que vem de um arquivo pessoal que, por sua vez, é uma relação de construção de vida, com toda projeção passada que isso implica. Do ponto de vista temporal, há a instituição de um presente do processo, mas há linhas que atualizam um passado. No terreno da ficção convencional, a narrativa geralmente se faz nesse deslocamento do que foi para o que é, dando pistas para o que virá, num caminho linear e cronológico. Contudo, há uma série de filmes nos quais o importante é o tempo que se abre ali, independente de uma ordem dos fatos. Passamos o tempo do filme com o personagem, sem ter indicações do que foi e do que será. Essa foi uma forte experiência do cinema moderno, a partir do qual poderíamos evocar vários filmes ó como não lembrar de *O ano passado em Marienbad* (1961), de Alain Res-

nais, e de vários filmes de ficção contemporâneos que dela são herdeiros, como *Toute Une Nuit* (1982), ou *Jeanne Deilman, 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (1976), ambos de Chantal Akerman.

No documentário, é difícil pensar o que o autor quer dizer com o futuro da narrativa. Talvez seja o futuro da narração aquilo para o qual o desenrolar dos fatos aponta. O futuro parece então o desfecho da narrativa, mas em todo caso ele é sempre circunscrito pelo momento filmado. Pensemos em *Cabra marcado para morrer* (1984), de Coutinho. Ali há o passado, o filme feito em 1964, há o presente em que Coutinho mostra o filme para os participantes (1984), o filme mesmo, e o futuro talvez esteja na transformação sofrida por Dona Elizabeth. Parece então que o documentário cria um por vir. O documentário pode não ter nenhuma intenção de explicar acontecimentos passados ou dar pistas para o futuro, mas ao armar uma situação no presente, algo do passado e do futuro irá de alguma maneira contaminar aquele acontecimento. Como poderíamos falar de narrativa sem memória e sem projeções? Talvez devêssemos falar de pura sensação, a experiência não está mais inscrita numa história, mas é apenas afeto. (como a descrição do acontecimento) Não acredito que seja o caso de *Rua de Mão Dupla*.

No dispositivo há um componente fundamental de extrema importância para a concepção de Baudry e Comolli, e que desloca a noção do terreno apenas da produção: o espectador. *Rua de Mão Dupla* cria no espectador uma relação expressiva com o futuro. O espectador não só espera o que um vai dizer do outro, o desenlace daquela experiência, como sai do filme a se questionar se aquelas pessoas vieram a se conhecer, se assistiram ao filme, enfim: qual foi o resultado daquele retrato feito pelo outro para além do filme na vida delas. Nesse caso, o dispositivo não é apenas uma maquinação pensada antes do ato de filmar, mas cria também um depois. Se não há em *Rua ...* o futuro como prêmio, ao modo de um *Big Brother*, há a antecipação por parte do espectador da percepção do outro sobre o retrato que dele foi feito. Ao comparar *Rua...* e *Big Brother*, Migliorin retoma para o dispositivo a dimensão do confronto com as produções do espetáculo que Lins discute na obra de Coutinho.

Acreditamos que a utilização de dispositivos em produções audiovisuais recentes está ligada a um desejo de referencialidade no real contido nestas obras. Se tudo é cena, se tudo está dado para ser filmado, se "o fundo da imagem já é sempre uma imagem" (Serge Daney) a criação de dispositivos se propõe a filmar o que ainda não existe, e só existirá quando o dispositivo entrar em ação. O dispositivo é uma ativação do real. (MIGLIORIN, 2005)

Nota-se que Migliorin insiste na faceta inventiva do dispositivo, que cria algo inexistente, então mais do que ativador do real, ele seria criador do real, pois nada pré-existe a ele. Segundo Lins, na obra de Coutinho a vocação do mecanismo é filmar o que existe e tudo o que existe pelo simples fato de existir (LINS, 2007:107) e abrir um vazio para o entrevistado preencher, configurando um território compartilhado (2007:111).

Temos então dois modos de fazer frente ao espetáculo, de desprogramá-lo, para usar uma expressão cara a Comolli ó para quem é preciso buscar uma ruptura nos roteiros ficcionais que povoam a mídia e o cotidiano a partir de uma provocação do real. Um modo está na busca de um novo método de abordagem do existente em sua ordinariiedade que valorize a singularidade na relação com o outro, através do compartilhamento da palavra, da negociação dos desejos de mostrar e falar, de ver e ouvir. Nesse modo, há constrangimentos definidos de antemão, mas é durante o jogo que as regras são criadas ou re-criadas. Na outra maneira de combater este regime de visibilidade, o método se baseia na invenção de um estratagema cujo objetivo é criar uma situação de laboratório entre os participantes, onde a negociação e o compartilhamento entre diretor, equipe e sujeitos filmados ó a experiência conjunta ó dão lugar à proposição de um jogo de regras impostas de fora, uma atividade no qual os envolvidos se submetem sem tempo de negociação.

Nesse segundo caso, o constrangimento não é definido pelo diretor para que ele mesmo se submeta, como filmar numa locação única, para abordar um universo existente. Trocar de casa, ficar ali confinado durante 24 horas, filmar a casa do outro, é missão passada pelo diretor aos participantes, como nos videogames de estratégias, que têm como objetivo revelar o outro. Portanto há um *telos*, há um lugar a se chegar, daí a dificuldade em não se cair em julgamentos e classificações sobre o outro, uma vez que o objetivo é construir uma imagem desse outro que está muito próxima de uma tipologia. Os participantes só podem fazer uso de características por demais genéricas, visto que, pela efemeridade e pelo material escasso que lhes é dado para construir essa imagem, não há vínculos entre eles. Nesse caso, estamos longe das reivindicações em torno dos anseios do documentário pregados por Comolli e da maneira como vê o confronto com o espetáculo.

Rua de Mão Dupla leva às últimas conseqüências a analogia com os dispositivos de controle que se tornam espetaculares, ao ponto de, muitas vezes, as diferenças entre eles serem tão sutis, que é automática a evocação dos programas de reality shows: Big Brother, Casa dos Artistas, e aqueles de troca de famílias. Há uma escolha prévia de participantes de perfis diferentes, profissões variadas, que já surgem no início do filme configurando certo tipo para cada um, o que fica muito claro, por exemplo, na troca de casas entre o construtor e o arquiteto ou entre o poeta e a escritora, que são de classes sociais e universos culturais bem diferentes. Há uma invasão da intimidade alheia e também uma exposição pública dos objetos-imagens, como revistas, livros, filmes pornográficos, roupas e dos espaços, mas também das falas, que insinuam ou explicitamente revelam preconceitos e resistências. O dispositivo como método em *Rua...* trilha um caminho oposto aos filmes de Coutinho ao se valer de uma abordagem similar a dos programas televisivos, porém assume sua precariedade, sua vocação experimental, sua exclusão do modo capitalista substrato desses programas. Ainda que *Edifício Master* promova a co-relação com esses tipos de programas, vimos como isso se dá de maneira invertida. No caso

de *Rua...*, o dispositivo é como um jogo e pressupõe um confinamento programado e realizado de fato, e em *Master* o confinamento revelado é uma realidade que pré-existe ao filme.

Talvez a potência do filme de Cao Guimarães seja a experiência de colocar os modos de ver como personagens principais. As estratégias de cada um para mostrar o ambiente do outro surge em imagens, na variedade de opções de enquadramentos, cortes, movimentos de câmera. A ausência do corpo e a duração nos recursos usados pelos participantes para dar a ver o outro fazem do filme uma experimentação em torno do olhar e das formas de mostrar, que, nesse caso, é a forma de aproximar-se daquele que está ausente, da ausência mesma.

Para Migliorin, o filme só é presente absoluto porque tudo começa e acaba no encontro que o dispositivo enseja. Tal caráter contingencial e efêmero, encontro de partes que participam do processo, só se realiza porque não há para o artista uma verdade dada a ser investigada, mas um acontecimento que surge no encontro. Tal abandono da verdade, do tema, em prol da produção de um encontro vivo, também está presente em Coutinho. Para Lins, o diretor não busca uma verdade em seus personagens. Uma vez que não há como dar voz ao outro, ser porta-voz de alguém, já que não há uma verdade do outro que o filme tenha que revelar, mas existe um filme *com o outro*; o diretor abre vazios no ato da conversação para que o personagem os preencha. O filme é um território partilhado. O documentário deixa de ser uma representação de algo e passa a ser uma negociação, o que difere da noção de dispositivo como invento, no qual entrar no jogo é assumir as regras, participar da atividade e cumprir a missão.

A consequência aqui desta estratégia narrativa aparece na própria transformação do objeto audiovisual. Se a relação com o real sempre foi central para pensar o cinema: reprodução, imitação, cópia, o que apontamos aqui é para o cinema não mais separado do real, mas parte integrante deste. A obra não é mais o que fala ou que revela a sua impossibilidade de falar do mundo; torna-se, antes, o próprio mundo. (MIGLIORIN, 2005)

Migliorin aposta no dispositivo como possibilidade de inventar mundos possíveis ao criar efeitos não-imaginados. Tal prática documental integraria o real e faria frente aos formatos-padrão de produção de documentário e às ações programadas do espetáculo contemporâneo. Para o autor, esse dispositivo-invenção capaz de criar efeitos imponderáveis parece algo pelo qual devemos lutar. Lins também aponta para uma postura ética renovada na criação cinematográfica que concerne à luta por certos modos de fazer cinema onde há respeito pelo outro e pelo poder da imagem. Tanto em Coutinho como em Cao Guimarães, guardada as enormes diferenças, o dispositivo está, pela maquinação, na proposição de uma experiência, a maneira como colocar o mecanismo em funcionamento torna o documentário uma maquinaria atravessada por uma série de linhas de força, e não mais uma representação fiel de algo para alguém. Daí a preocupação maior com a forma de estruturação do procedimento do que com a montagem, que, agora, deriva dele. Não se trata mais de representar a realidade, mas de construir um mecanismo *pela e na* realidade.

O filme de Cao Guimarães materializa uma tendência da produção audiovisual contemporânea que abandona a montagem e a decupagem como métodos centrais na produção para privilegiar o dispositivo. Em termos teóricos, essa abordagem retira dos conceitos de opacidade e transparência a sua preeminência na análise das obras. A montagem não é o que refaz o mundo na tela, não é mais o que organiza o espaço e o tempo como no cinema clássico, nem é o que nega o clássico e releva o cinema como construção. A montagem e a decupagem perdem o reinado. Não é mais a montagem que revela o mundo ou o aparato. Não é mais a transparência ou a opacidade que estabelecem o lugar do espectador. Na tela não encontramos um espaço e um tempo reconstruído para o olhar do espectador, mas blocos de experiência, na e com a imagem, compartilhados com o espectador. (MIGLIORIN, 2005)

Não por acaso essa faceta do dispositivo no documentário ou no cinema ó produzir com a realidade, o universo ou a cena, e não retratá-los ó encontra uma forte semelhança com as instalações video-artísticas. Segundo Dubois, a instalação não é apenas como estas cenografias em geral cheias de tela, um tanto vastas e complexas, que implicam o espectador em múltiplas relações ó físicas, perceptivas, ativas etc. ó como configurações de espaço e tempo que valem e significam tanto mais por elas mesmas quanto pelas imagens que elas apresentam (2004:101). A instalação deve ser pensada também como imagem, a imagem como dispositivo. Dito de outro modo: conceber o dispositivo no cinema enquanto instalação no próprio filme.

3.3 Arte, vídeo, instalação

Pensando o vídeo nas últimas décadas para além de um território e de uma natureza delimitados, inscrevendo-o no terreno plural de constante reavaliação das artes e da representação, Anne-Marie Duguet localiza o potencial desse meio expressivo nas experimentações que envolvem os dispositivos. Para ela, o dispositivo no vídeo se associa às instalações que colocam em cena a representação mesma, por onde o teatral vai se revelar como uma categoria central, ao mesmo tempo princípio crítico e modo de existência da obra. (DUGUET, 2002: 16)

A partir dos anos sessenta, o vídeo participa de várias manifestações culturais e artísticas: dança, música, artes plásticas. Para a autora, as obras mais fecundas, ao questionar os limites da arte e fazê-los transbordar, são as que se valerão do caráter impuro e híbrido da videografia. Nesse contexto, as performances e instalações que dominam a produção guardam relação íntima com o teatro experimental e com a arte conceitual e minimalista do mesmo período, pois exploram novas maneiras de convocar o espectador. Na arte minimalista está em jogo a dimensão perceptiva e na arte conceitual é colocado em questão o conceito de obra. O fundamental é indagar a obra como objeto único, acabado e autônomo, deslocando a atenção para a experiência mesma da obra. A instalação se aproxima do teatro na medida em que é obra em situação, minimalista em sua presença cênica, solicitando o espectador de diversas formas e por isso dependendo dele para se constituir.

Ele (Robert Morris) defende por um lado objetos de grandes dimensões que induzem uma participação física do espectador mais ativa do que o modo íntimo, e por outro lado a utilização de formas conhecidas, facilmente identificáveis, de maneira que a atenção não se fixe sobre o objeto mas sobre sua colocação em situação, e que assim o espectador se encontre remetido mais diretamente à sua própria atividade perceptiva. O pequeno número de elementos em jogo, o caráter deles sempre geométrico e repetitivo, essa economia dos meios pela qual qualifica-se de maneira simplista a obra minimalista não pertencem a um culto da sobriedade ou de um ascetismo obsessivo, mas de uma concepção da obra como sistema relacional (...) Compreende-se então bem mais do que no passado que somos nós mesmos estabelecendo relações diferentes, enquanto que apreendemos o objeto a partir de posições diferentes e sob certas condições variáveis de luz e espaço. (DUGUET, 2002:17)³¹

Segundo Duguet, nas propostas minimalistas de Morris o observador altera a forma da obra ao mudar de posição em relação a ela. A noção do ponto de vista único e privilegiado não cabe. O procedimento das instalações de vídeo é semelhante: o observador se desloca de várias maneiras pela obra e busca sua própria orientação. Perceber a obra é, então, experimentá-la através da exploração física. Há aqui uma preocupação com a duração da experiência, pois se as obras não são produtos acabados e autônomos é porque se constroem no espaço e no tempo, progressivamente, a partir da abertura para as atualizações e variações produzidas nos diferentes contatos que promovem e no trabalho de memória e prospecção que sugerem.

Segundo Duguet, a instalação também guarda profunda ligação com a arte conceitual na medida em que solicita, além da atividade física, a atividade mental do espectador. Se o importante na obra é o conceito, é porque ele é tomado como uma máquina que fabrica arte e que para isso institui uma matriz, um conjunto de regras e disposições que engendram a obra e o pensamento sobre ela. A arte vale mais pelo processo, pela proposta, do que pelo objeto em si. Estamos muito próximos aos atributos que caracterizam o dispositivo. A matriz é o protocolo, a prisão, o controle que permite ao criador a montagem da obra pelos procedimentos e condutas regradas, e de alguma forma esse procedimento se institui na obra como o processo que levou a sua realização.

Determinante da disposição dos elementos e do funcionamento da instalação, é a partir desse controle que se alcança a abertura para a singularidade da relação com a obra, já que ela se caracteriza pelo questionamento dos modelos formais de representação e coloca o ver e ser visto, o mostrar e esconder em jogo. Tem-se aí a determinação (o controle), a crítica e a abertura (a variação na experiência da obra). A proposta de ressaltar através da obra o funcionamento, o status e os desafios da representação lança um desafio à crítica tradicional. Ela lhe oferece acontecimentos, processos que expõem eles mesmos suas condições de possibilidade, a obrigando assim a se perseguir ao nível meta-crítico. (DUGUET, 2002:20). Como Dubois, Duguet concebe o vídeo enquanto instrumento que favorece o questionamento, uma vez que ele é sistema de representação que define um espaço ao mesmo tempo sensível e conceitual, de percepção e reflexão. Mobilizando todo o corpo na compreensão de uma certa gênese da

³¹ DUGUET, Anne-Marie. *Dispositifs*. In: *Déjouer l'image*. Créations électroniques et numériques. Paris: Éditions Jacqueline Chambon, 2002. p.13-42. As traduções da obra da autora são de nossa responsabilidade.

imagem, elas (as instalações) tornam-se o lugar onde conceito e preceito podem se pensar/se experimentar de outro modo. (DUGUET, 2002:20)

Duguet discute as obras de alguns americanos realizadas no fim dos anos 60 e início dos anos 70, como Bruce Nauman, Dan Graham, Peter Campus, Bill Viola, Michael Snow ou Keith Sonnier, através das quais na instalação em vídeo o dispositivo é o principal desafio, o mecanismo que se debruça sobre a própria representação. Mais para dar a ver o processo de produção através de outras modalidades de percepção do que produzir imagens, os dispositivos criados desmontam e jogam com os modelos de representação.

A noção de dispositivo é aqui central. Ao mesmo tempo máquina e manobra (no sentido da *méchanè* grega), todo dispositivo visa produzir efeitos específicos. Esse arranjo das peças de um mecanismo é de cara um sistema gerador que estrutura a experiência sensível cada vez de maneira original. Mais do que uma simples organização técnica, o dispositivo coloca em jogo diferentes instâncias enunciadoras ou figurativas, acarreta situações institucionais como processos de percepção. Se o dispositivo é necessariamente da ordem da cenografia, ele não é, portanto, fato particular unicamente das instalações. Nos filmes tanto quanto são atualizadas certas regulagens do olhar ou modos particulares de implicação do espectador. (DUGUET, 2002:21)

Ao fazer a análise dos fundamentos do modelo perspectivista da representação dominante desde o Renascimento (a partir de mecanismos originais, como a *távolleta* e câmara escura), o dispositivo assume nas instalações uma função meta-crítica, e pode ser tanto conceito da obra, quanto instrumento de uma propedêutica. É comum entre as instalações obras que experimentam o dispositivo cinematográfico a partir das normas de projeção, da configuração da sala de exibição com seus componentes e sua economia espectral, tal como descrita por Baudry. Também os filmes podem, eles mesmos, operar como instalações quando põem em funcionamento no espaço fílmico esse mecanismo ó controle, questionamento e multiplicidade de relações com o ver ó a partir da *mise-en-scène* da própria representação, ou seja, quando o comportamento das formas de mostrar é encenada re-configurando os modos de ver.

Se a instalação é o meio privilegiado desta reflexão, é porque ela pode expor o processo mesmo da produção da imagem, porque trabalha sua ficção num espaço real. Como objeto da arte minimalista, a imagem é colocada em situação e não é mais que um termo numa relação que coloca em jogo conjuntamente: a máquina ótica e eletrônica (uma fonte de luz, uma câmera e um monitor ou videoprojetor), o espaço ambiente ou uma arquitetura específica, o corpo do visitante retomado pela imagem ou simplesmente implicado na percepção do dispositivo. (DUGUET, 2002:24)

Nas instalações o dispositivo opera pelo corpo, pela arquitetura, pela imagem e pelo tempo. A representação é constantemente re-posicionada no espaço através de novas configurações. Com o ao vivo, há confronto imediato entre produção da imagem e essa imagem mesma. Tal operação transforma o ponto de fuga em ponto no tempo e relativiza as perspectivas. Para Duguet, o desejo do espectador pela imagem de si próprio nas instalações é funda-

mental, porém o desejo não está mais vinculado à ficção narrativa e sim ao processo de produção de uma imagem de si que precisará ser buscada e exibida de formas diversas. A energia própria ao narcisismo encontra aqui outra função, que é a descoberta das regras do dispositivo que o alimenta. Nesse sentido, o dispositivo permite: Para melhor ver, ver de outro modo, fazer ver o ver (DUGUET, 2002:24).

Como para Baudry acerca do cinema, nessas experimentações eletrônicas o dispositivo visa ao sujeito, mas é justamente o que o autor critica negativamente como resultado da operação cinematográfica que é testado e abalado: a estabilidade, a centralidade do ponto de vista, a identificação narcísica. Ao contrário da simulação do aparelho no cinema, nas instalações o processo precisa ser exibido, pois ele é a obra em situação. A representação é posta em cena e o sujeito visado precisa de energia para descobrir as possibilidades do ver. Em função da variedade de relações que tecnicamente a obra produz e das possibilidades de atitudes frente a uma organização que frustra o olhar, o observador se constitui com a obra como sujeito da representação. Apanhado em sua fragilidade, o sujeito experimenta uma situação perceptiva atípica que não mais o remete à consciência da visão e de si mesmo, como o sujeito transcendental do dispositivo criticado por Baudry. O que temos mais uma vez é um deslocamento da concepção de dispositivo como algo perverso para uma dimensão questionadora, experimental e metacrítica, em que o trabalho, não mais dissimulado, aparece na constituição do produto, que não é acabado nem fetichizado como a mercadoria.

Através destas deformações e hibridismos múltiplos de dispositivos representa-se assim a posição frágil de um sujeito que só pode se constituir apreendendo os mesmos princípios de sua constituição. É ao mesmo tempo o processo de percepção que é ativado, analisado, segundo as modalidades de visão cada vez diferentes onde o corpo inteiro é comprometido com o olhar, onde se manifestam a instabilidade e a relatividade do ver. Diversos dispositivos perversos tornam a percepção da imagem difícil, ao menos incomum, produzindo uma verdadeira propedêutica do olhar que visa desfazer as sensações, como propunha Paul Valéry³². (DUGUET, 2002:40)

Nas instalações, o dispositivo encampa o princípio de vigilância do vídeo: o circuito fechado, automatismo, continuidade, omnividência, em que a propriedade de olhar está nas máquinas: o para reinventá-lo. Dissecando e subvertendo os modos como esses aparatos eletrônicos se imiscuem em nosso cotidiano, as instalações os submetem a criações complexas que interpelam o observador como sujeito e objeto. Mais uma vez, o dispositivo aparece em sua dimensão meta-crítica e em seu caráter de resistência, assumindo o confronto com os demais dispositivos de controle que por toda parte nos assujeitam.

³² Duguet se refere nesse trecho a: VALÉRY, Paul. *Théorie poétique et esthétique*. In: *Oeuvres. Tome I*. Paris: La Pléiade, Ed. Gallimard, 1957. p.1165-66.

3.3.1 - Por outros modos de subjetivação

Em belo ensaio, Suely Rolnik³³ apresenta as obras da dupla de artistas Maurício Dias & Walter Riedweg, como dispositivos que colocam o mundo em obra (2003). A referência estrita ao conceito aparece apenas na epígrafe, que é uma montagem de partes dos escritos de Deleuze em *O que é um dispositivo?* (1996). Ao longo do texto não há discussão mais específica do conceito em Foucault e sua transposição para o universo das artes. Porém, no desenvolvimento da apresentação do trabalho da dupla, o conceito surge como fundamento para as obras e para o processo analítico da autora, e, nessa medida, ganha precisão. É a dimensão operatória da noção de dispositivo, seu funcionamento como alavanca analítica, o que lhe concede clareza teórica, fazendo dele um recorte bem circunscrito no pensamento sobre o fazer artístico contemporâneo.

A tarefa é ainda mais bem-sucedida por se tratar da dupla Mau-Wal, que inventa uma forma de arte complexa e bem articulada. Cada obra se inscreve fortemente nos domínios estratificados das relações de poder e institui campos de forças específicos que produzem resistências e modos de subjetivação. Bem a gosto de Foucault, o conceito de dispositivo alcança, na análise de Rolnik, três dimensões fundamentais: a empírica, que expõe a obra como um acontecimento inscrito espaço-temporalmente; a metodológica, através de que as linhas de força de cada trabalho são destrinchadas; a epistemológica (e crítica), a partir da qual evidenciam-se os saberes e poderes calcificados, interrogados a cada conformação sensível alcançada pelos artistas. Além disso, a dimensão complexa do dispositivo é manejada de forma a permitir a urdidura entre os vários projetos da dupla, os conceitos que a autora arrola e os aspectos estéticos, éticos, políticos e subjetivos que as obras implicam.

Seguindo o texto de Rolnik, os atributos do dispositivo aparecem aos poucos, na medida em que ela detecta e destrincha as etapas³⁴ dos processos artísticos que a dupla propõe. A idéia principal que subjaz ao conceito, na leitura da autora, é a de modelagem. O dispositivo, em Mau-Wal, é uma montagem contingencial que os permite tomar o mundo como matéria a se modelar. Apesar do aspecto contingente de cada obra, há algo que se mantém no trabalho da dupla e que permite à autora afirmar uma vocação do dispositivo como constante estratégica que garante o colocar o mundo em obra. A cada manifestação artística é circunscrito um

³³ O ensaio, intitulado *Alteridade a céu aberto. O laboratório poético-político de Maurício Dias & Walter Riedweg*, foi publicado no catálogo da exposição dos artistas em Barcelona, em 2003.

³⁴ A metodologia dos dispositivos inventados por Dias & Riedweg comporta uma série de estratégias (...) agrupadas em cinco etapas. A primeira consiste em ir ao encontro do universo onde pretendem inserir-se e deixar-se por ele impregnar (...). A partir daí, os artistas elaboram um conceito que norteará a estratégia de criação do dispositivo como um todo (...). A segunda etapa consiste em selecionar os elementos que integrarão o dispositivo ó pessoas, lugares, materiais, dimensões a serem mobilizadas/investigadas nos workshops etc. ó assim como definir o modo como irão operar para realizar o conceito. A terceira se baseia em estratégias de interação com o grupo escolhido de modo a criar as condições de uma vivência compartilhada (...) numa série de workshops ou de *staged encounters*, encontros encenados pelas pessoas envolvidas, os quais seguem um script (incluindo ou não os artistas). As duas últimas etapas correspondem às estratégias de comunicação do trabalho, dos círculos mais restritos aos mais difusos. (...) invenção de meios de comunicação circunscritos ao público da arte, (...) vídeo-instalações acompanhadas ou não de objetos, (...) apresentadas inclusive em museus e galerias (...) invenção de meios de comunicação para um público mais amplo e variado (...). (ROLNIK, 2003:8-9)

campo de problemas que se refere sempre ao limite entre a subjetividade, produção de si, e a identidade, modelo de representações criadas pelos mapas geopolíticos. Tais mapas impõem e gerenciam categorias classificatórias nas inserções econômicas, étnicas e sócio-culturais dos homens. As representações são imaginárias, fronteiras abstratas criadas pelo regime do capitalismo integrado através de suas ações midiáticas ou não, mas que atuam com força concreta e transformam a miséria material em miséria subjetiva, existencial e mesmo ontológica, definindo uma suposta essência dos indivíduos. Isto quer dizer que Dias & Riedweg armam seus dispositivos numa região onde o capitalismo mundial integrado criou subjetividades-lixo, formas de existência à margem, representadas nos espaços públicos de maneira estigmatizada. Em *Os Raimundos, Os Severinos e Os Franciscos*, 1988, os artistas convidam os porteiros, imigrantes que saem de regiões pobres do país, para buscar uma vida melhor em São Paulo; em *Devotionalia*, 1994-97, são crianças de rua; em *Serviços Internos*, 1995, a dupla trabalha com crianças e adolescentes filhos de imigrantes recém-chegados à Suíça; em *Voracidade Máxima*, 2003, os chaperos, michês de Barcelona, são os escolhidos.

Para pôr o mundo em obra, a dupla traça estratégias que produzirão um acontecimento que os permita estar frente a essa alteridade radical. O objetivo da interação é eliminar o véu identitário que encobre e neutraliza a presença viva dessas consideradas subjetividades-lixo, de modo a fazer soar a voz da densa complexidade desse encontro com o outro supostamente tão dessemelhante (ROLNIK, 2003:2). No acontecimento, surge algo de singular que possibilita a esses outros escaparem da prisão desses mapas imaginários cristalizados, no qual são tomados como marginais ou vítimas de um sistema, e a alcançarem outras formas de subjetividade. Tem se aqui a dupla natureza do dispositivo que do controle retira o descontrole.

Ao comparar a obra dos artistas com a de Lygia Clark, nos anos 70, Rolnik mostra como, no caso da artista, os efeitos são apenas micropolíticos, o experimento atingia o espectador em seu corpo e sua sensibilidade. Já em *Mau-Wal*, pelos *workshops* e os *staged encounters*, os efeitos também são micropolíticos, pois a estratégia evita que o participante fique aboletado no exercício empírico do sensível e seja levado a convocar outras potências de sua subjetividade (ROLNIK, 2003:14) mas atingem o nível macropolítico ao ampliar a rede dos envolvidos no dispositivo. Os encontros, as vivências compartilhadas são documentadas em vídeo ou transformadas em outros objetos que vão ser difundidos, por lugares públicos, em instalações em museus e galerias, em outros meios de circulação.³⁵ Dessa forma, do ponto de vista micro, o vídeo em sua versão documental, ou os outros objetos, é a expressão dessa alteridade e reforça a crença do outro em sua potência de criação e resistência. Do ponto de vista macro, os vídeos e os materiais produzidos circulam e produzem diferentes respostas de diferentes públicos, ou

³⁵ É parte essencial dos dispositivos de Dias & Riedweg a propagação desta linha de fuga dos mapas estabelecidos, para que (...) adquira poder de resistência... (...) esse tipo de estratégia se inventa hoje, e não nos anos 1970 porque, precisamente, a partir do final daquela década e ao longo dos anos 80, o capitalismo incumbiu-se de implodir as muralhas que confinavam a potência de invenção na esfera da arte para fazer desta potência sua principal fonte de valor. As práticas artísticas misturam-se com o mundo (...) em oposição à extraterritorialidade de Lygia, consiste em colocar-se deliberadamente no território da arte, mas não com fetiche e sim com presença, como o formulam os próprios artistas. (ROLNIK, 2003:35)

seja: outros sentidos sobre o lugar marginal que ocupam, interferindo nas relações de força dominantes.

O modo como o vídeo é investido na obra de Dias & Riedweg lhes permite driblar o estatuto de fetiche que este suporte vem adquirindo na cena da arte contemporânea. Nos vídeos-fetiche, a obra é resultado apenas de uma pesquisa formal ou técnica marcada por um fascínio pela tecnologia em si mesma e dissociada de qualquer problematização dos mapas de sentido estabelecidos. Isto tem por efeito travar o processo de criação de mapas, quando esta criação é essencial para dar passagem aos novos diagramas de sensações que se insinuam a partir dos afetos vividos cotidianamente. Mas o trabalho de Dias & Riedweg dribla igualmente o estatuto de fetiche de vídeos que resultam de uma relação com a realidade, mas cuja abordagem se restringe à representação da mesma, sem considerar em absoluto o problema que colocou esta representação em crise e que foi exatamente o que desencadeou o processo de criação. (ROLNIK, 2003:29)

O funcionamento dos mecanismos criados por Mau-Wal solicita um olhar no qual relações de poder são postas em jogo a todo momento, seja porque revelam espaços hierárquicos que comandam papéis sociais, seja porque produzem resistências e deslocamentos de identidades.

capítulo 4

Em busca do traço, o confinamento

Começamos por Baudry em busca da herança do termo dispositivo no cinema. Independente da orquestração teórica do autor, é interessante como um conceito que marcava uma perspectiva negativa em relação ao cinema, aporta hoje nas teorias contemporâneas com a força inversa. Em todos os criadores e autores que aqui arrolamos, a importância de se conceber o cinema (o vídeo e a arte) como artefato, artifício, máquina em sua dimensão crítica, ou melhor, meta-crítica, é condição inquestionável do dispositivo. Talvez aí resida a solução do mistério da mudança de estatuto do conceito: se o cinema tornou-se meta-crítico é porque ele está se pensando como Dispositivo. Não é por acaso que composições articuladas por Baudry como aparato-ideológico, espetatorialidade-regressão, modelo representacionista-narrativo, são transtornados, deslocados e questionados de várias maneiras diferentes. O que Baudry concebiam negativamente aparece de várias formas na concepção contemporânea, através de um ato reflexivo e de resistência em relação a formas de encobrimento do trabalho do aparato técnico.

Como lembrou Giorgio Agamben (2005a), os dispositivos de poder proliferam na contemporaneidade, determinam funções e comportamentos para os sujeitos. Contra essa proliferação de máquinas de vigiar e controlar que acirraram os poderes disciplinares, os dispositivos artísticos e cinematográficos inventam estratégias de resistência e de guerrilha, táticas de confronto em busca de novos modos de ver que se abram para a experiência. Rolnik crê que o dispositivo na arte se arma como reivindicação por novos modos de subjetivação, formas de escape das classificações de mapas existenciais codificados pelo capitalismo tardio. Até aqui estamos com Foucault, que traz à tona dispositivos de controle a fim de revelar linhas de força e de fuga, e apontar contra-poderes.

Para continuarmos na operação de tradução¹ da noção de Foucault para o cinema, é preciso compreender que os filmes se fazem dispositivos porque participam de relações de força e traçam configurações específicas de poder num mapa de guerra, e porque assumem sua natureza maquínica e dão a ver essa natureza no agenciamento de modos de ver, ou seja: quando se percebem no interior dos filmes modalidades de constrangimento do olhar a que estamos submetidos. A partir daí então, questionar os efeitos que os regimes de visibilidade geram e o saber que produzem. Coloca-se a primeira restrição à tradução do conceito para a experiência cinematográfica: para ser dispositivo no cinema, não basta pôr o poder em exercício por uma tecnologia que dispõe relações de força de modo racional e ordenado, mas é preciso, além disso, questionar como essa disposição de forças enfrenta poderes e gera contra-poderes, criando deslocamento, um modo de subjetivação.

Nesse caso, a noção de Foucault é levada a cabo em toda sua complexidade na composição entre as três dimensões que lhe conferem um domínio próprio no pensamento: o acontecimento, o conhecimento e a crítica; o poder, o saber e o contra-poder; o empírico (o dito e o

¹A palavra tradução é usada aqui no sentido de transcrição e não de adaptação.

visível), o teórico e o analítico. O que está em jogo é o pensamento do cinema como dispositivo de poder que se dobra sobre si mesmo. Ao se usar o conceito como ferramenta de análise do filme ó em sua dimensão técnica, nas relações de força que promove, nos modos de ver que institui, nas subjetividades que produz ó se está buscando *o dispositivo no filme* ou *o filme como dispositivo*.

O tripé que institui o dispositivo, visto de longe, é composto pelo procedimento (a criação do mecanismo ou a maquinação), o funcionamento do mecanismo (a maquinaria) e a espectralidade. Ou, se quisermos: pelos criadores, participantes e espectadores. Para a maioria dos autores, o procedimento para a filmagem nesse tripé é o aspecto determinante. Trata-se da natureza prescritiva, estratégica e ordenadora levantada por Foucault. Esse protocolo de regras a serem seguidas (Bernadet), a prisão (Coutinho), a maquinação (Dubois), a matriz (Duguet), o controle, conforma certo campo de forças que produz um arranjo através do que relações e subjetividades serão instituídas.

Na verdade, esse protocolo, principalmente no que se refere à prescrição e ao controle, é uma forma de constrangimento da cena ou da própria realidade (o universo filmado) em todas as abordagens. Constranger significa especificar, determinar e circunscrever pela força, onde estão as regras que regulam e ordenam a atuação do dispositivo, a natureza e o funcionamento do mecanismo. Para cada autor e criador, tal protocolo leva a um constrangimento diferente que tem uma razão de ser, um objetivo estético e político não-pragmático na composição do trinômio imagem-mundo-subjetividade. Em todos os autores, porém, a função determinante do procedimento no dispositivo se deve à natureza metodológica da dupla maquinação-maquinaría. Desse ângulo, o dispositivo ressalta o método, a saber, a forma de aproximação e abordagem de um universo para a obra: um constrangimento, e até mesmo uma prisão.

O método implica uma postura questionadora que inquieta o criador/diretor em relação ao mundo, modos de ver e regimes de visibilidade, como também em relação ao ato de criar, filmar e documentar. Volta a atitude reflexiva do cinema moderno e as perguntas persistem: o que é cinema, por que fazer cinema, como fazer cinema? No limite, trata-se da criação de princípios para dar conta de uma situação problema: como fazer cinema num mundo em que tudo se transforma em imagem? Como fazer cinema num mundo programado por roteiros do espetáculo que migram para a vida cotidiana? Como, enfim, produzir imagens quando os dispositivos de controle automaticamente as produzem?

Em Coutinho, esse método é a prisão que, ao visar através da fala a experiência compartilhada com o outro no filme, o conduz a um *como filmar*. Mas se, para que haja filme, sempre deve haver um *como filmar*, o que marcaria a especificidade da abordagem pelo dispositivo? É que esse *como filmar* é também o *quê filmar*. Dito de outro modo, não há um *o quê filmar* prévio ao *como*.

O *como filmar* é o procedimento, forma do encontro, método de aproximação a um universo, e é ele que define o que será filmado. Em *Edifício Master*, o procedimento não é

queremos fazer um documentário sobre a solidão do cidadão comum numa grande metrópole: como vamos fazer isso? , mas vamos filmar um edifício de classe média e ver o que acontece . A partir de uma delimitação imposta ao processo e circunstâncias da filmagem, o o quê filmar torna-se uma descoberta contingencial que vai sendo maturada e tecida com o outro. No trabalho de Coutinho, buscar o dispositivo no cinema significa deslocar o o quê para o como , e esse como pode até já vir acompanhado do o quê , mas nunca depois dele. Daí a diluição do roteiro, que é uma camisa de força colocada num tema pré-definido, enquanto o dispositivo é camisa de força para que não o tema, mas a experiência brote.

É nesse sentido que o conceito está colado ao método, e esse concerne à ética. Se há metodologia de abordagem, há maneira de se pensar o cinema, o mundo e a forma como o cinema pensa o mundo: o como filmar é um respeito em relação ao olhar que se produz e aos modos de ver e partilhar o sensível. Se o cinema moderno trouxe essa dimensão do como filmar frente a um cinema espetacular e alienado dos horrores da guerra, resgatando o lastro das imagens com o mundo, o dispositivo retorna num mundo ainda mais contaminado pelos poderes do espetáculo profundamente associados ao controle. Resgatar esse lastro no nascedouro na forma de abordagem acerca do entre o real e a imagem, no comportamento de quem filma em relação ao universo filmado e vice-versa, é caminho para que a experiência, apartada do homem, se renove.

A experiência é o filme do qual o universo filmado faz parte. O filme deixa de ser um produto bem-acabado, uma boa representação da realidade, ou uma boa atuação para às câmaras, e se torna a realização de um trabalho que passa por opções técnicas, escolhas estéticas e negociações, com o que a alteridade tem lugar. O documentário sofreu com as formas padronizadas e banalizadas de retratar o outro na tevê. Guardadas as diferenças, os cinemas de Comolli, Coutinho e outros encamparam a luta contra esse tipo de produção lançando-se na busca pelo dispositivo, um método em que tal poder classificatório do espetáculo televisivo não opere, mas seja diluído no momento em que mostrar o outro de outra maneira é vê-lo de outra maneira, aproximar-se de outra maneira. Assim, é preciso pensar a abordagem, na relação e nas formas de partilha.

Na caracterização do dispositivo feita por Migliorin a partir de *Rua de Mão Dupla*, o objetivo do método é criar o imponderável, um acontecimento que não pré-existe ao filme. Não se trata de uma abordagem do real e do ordinário. O método corresponde à proposição de um programa, uma forma de construir a cena, onde os participantes têm um objetivo a cumprir, se afastando da negociação entre as partes envolvidas no trabalho.

Comolli não está interessado em uma caracterização do dispositivo. Sua teoria se insere num princípio mais amplo sobre o trabalho do cinema, ele faz uso do termo dispositivo de for-

ma bastante abrangente. Para ele, podemos apenas inferir² que o dispositivo estaria de um lado associado à negociação, a relação fundamental entre a equipe de filmagem e aquele que é filmado, e, por outro lado, à espectralidade, o procedimento que pode gerar o deslocamento do espectador. Já nas instalações, o objetivo é questionar o olhar do espectador, fazê-lo ver o verí, por isso o método é o constrangimento produzido por um sistema interligado de câmaras que conjuga arquitetura, tempo e imagem. Como é o espectador que se desloca para que a imagem se produza, a obra só é *em situação*, e o efeito é a experiência. Nas instalações analisadas por Duguet, a experiência ocorre nesse deslocamento do espectador, um dispositivo que se dá não apenas fora das salas de cinema, mas no interior mesmo do filme. A ênfase aqui é no artefato e como ele pode criar uma pluralidade de modos de ver que se realizam na contingência da espectralidade, diferente do trabalho de Coutinho, onde a contingência se dá entre equipe de filmagem e personagens. No dispositivo-instalação, o aspecto ressaltado pela metacrítica é a visibilidade. Minimalista e conceitual, a instalação produz imagens para se pensar a produção das imagens, num processo reflexivo.

Nas obras da dupla Mau-Wal e na leitura de Rolnik, a ênfase do dispositivo também passa pelo procedimento e ele ocorre na delimitação de um universo específico que se inscreve marginalmente no corpo social. O método visa à alteridade radical. Como em Coutinho, busca-se contato com o outro, e esse outro, para Rolnik, é subjetividades-lixo, sujeitos engessados por categorizações e hierarquias impostas pelo capitalismo tardio. O método de Mau-Wal é o do encontro, oficinas, workshoppings, formas de relação e compartilhamento, nas quais uma problemática político-social é posta em questão e alcança a existência: uma dimensão micro e macro-política. O dispositivo é uma modelagem que, em formas variadas de construção de uma cena para a obra, abre esse universo a outros modos de subjetivação.

Para todos eles, ao associar o dispositivo a uma prisão, a regras a serem seguidas, o que se está formulando é uma metodologia para a produção de um filme, um documentário ou uma obra de arte. Essa prisão surge de formas variadas: em Coutinho há o princípio da locação única, em Mau-Wal a escolha dos participantes daquele universo, em *Rua...* há regras do jogo, em Duguet é um sistema fechado sem corpos, cujos participantes são apenas os espectadores. Os mecanismos engendrados têm características próprias: em Coutinho é encontro e abertura para o outro, em Mau-Wal é colocar o mundo em obra; em *Rua...* o dispositivo se define por uma armadilha e em Duguet o dispositivo é a própria instalação.

Modelagem, jogo, negociação, instalação são formas que tomam os dispositivos a partir dos métodos de constrangimento ó prisão, protocolo, armadilha, problemática ó para produzir confrontos e resistências aos regimes de visibilidade que estriam os espaços sociais, políticos e subjetivos, e criar efeitos, afetos, impoderabilidade: o acontecimento inusitado. Tais métodos que se referem a constrangimentos podem ser mais ou menos limitadores, configurando dispo-

² Essa licença de inferir sobre uma noção de dispositivo mais precisa em seu trabalho é justamente porque, durante seu curso em Belo Horizonte, questionado acerca do uso de tal conceito, ele respondeu que tal tarefa não lhe dizia respeito, mas deveria ser executada por nós: jovens estudantes.

sitivos extremamente fortes e outros mais frouxos. Reconhece-se, de qualquer modo, a marca do dispositivo identificado por Foucault, que expõe estratégias de constrangimento e cria modos de ser, ver, falar, e também contra-poderes. Dispositivo-encontro, dispositivo-negociação, dispositivo-jogo, dispositivo-instalação, dispositivo-política, prescrever, controlar para engendrar um mecanismo que é confinamento num espaço, no tempo, num jogo, numa encenação, que se abra para o descontrole, para a experiência. Vale aqui uma analogia, a do escrutínio. Sabemos que para escrutinar certo organismo vivo, seja ele qual for, precisamos de um instrumento. Digamos que esse instrumento varia de acordo com duas séries: a primeira poderia ser a do objetivo do escrutínio e a segunda a do tamanho do organismo. Se quero dissecar o organismo por dentro, uso instrumento cortante que me permita abrir esse organismo em camadas. Já, se quero radiografar esse organismo, uso outro instrumento que disponha de tecnologia que me permita mapear as camadas do organismo sem abri-lo.

No primeiro recorte, o dispositivo implica um tipo de escrutínio que quero realizar, uso esse conceito, e não os de gênero ou representação, pois o que pretendo revelar não diz respeito aos atributos do filme que atendem a determinada configuração narrativa. Então o dispositivo é um instrumento que serve pra determinado fim, o que implica uma maneira de abordar o filme. Na segunda série, não posso usar uma pinça se o organismo é muito grande, mas um instrumento maior que me permita manuseá-lo adequadamente. Assim como o tamanho do organismo determina um instrumento, os filmes também chamam ou não o dispositivo, pois se comportam ou não de uma maneira na qual o dispositivo deve ser revelado. Filmes como *O Livro de Cabeceira* (Holanda/França/Inglaterra/Japão, 1996), de Peter Greenaway; *A Estrada Perdida* (França/EUA, 1997), de David Lynch; *Tudo sobre minha mãe* (Espanha, 1999), de Pedro Almodóvar; ou *Dirigindo no Escuro* (EUA, 2002), de Woody Allen, é possível analisá-los através do dispositivo. Contudo, é mais adequado que tais filmes sejam olhados por outro viés, uma vez que sua constituição convoca questões como linguagem, gêneros, enredo, metáforas, citações, inter e hiper-textualidade, polifonia etc. Também documentários como *Tiros em Columbine* (EUA, 2002), de Michael Moore; *Na captura dos Friedmans* (EUA, 2003) de Andrew Jarecki; *Andarilho* (Brasil, 2007) de Cao Guimarães e *Acidentes* (Brasil, 2006), do mesmo diretor com Pablo Lobato; *Estamira* (Brasil, 2006) de Marcos Prado, parecem não convocar uma leitura pelo dispositivo. Ao aproximar o conceito do método, que indica certos empregos dos instrumentos de análise, seria como usar uma pinça para operar uma baleia, ou um telescópio para ver uma formiga.

Não se trata de juízo de valor, de que um filme vale mais do que outro, ao contrário: sabemos da importância de todos esses diretores no cinema contemporâneo. É nesse sentido que o conceito não tem um uso generalizado ou vago que se dá à revelia do objeto, mas é convocado por ele. Uma ferramenta conceitual desvela certas características, sob um aspecto. Dissecar ou radiografar revelam diferentes qualidades do objeto. Por outro lado, o próprio ob-

jeto pede para ser manuseado com ferramentas específicas. As dimensões da baleia não requisitam uma pinça.

As formas de constrangimento, as normas reguladoras, a inscrição da técnica como artifício, o aspecto principal da reflexividade, o modo de se produzir a meta-crítica e o confronto com regimes de visibilidade permanecem inscritos no modo de ser do dispositivo, mas variam em cada cineasta e obra. Alguns atributos ganham mais relevo, outros menos. O importante ao buscar o dispositivo é partir dos recursos expressivos, da escritura mesma da obra, e chegar ao mecanismo tanto como engrenagem (com funcionamento próprio), quanto modelagem (que se abre ao acontecimento). Em seguida, cabe dissecá-lo em seus componentes principais, a fim de se entender a relação entre os participantes daquela experiência (criadores, personagens, espectadores). Relação que tem origem no método, e que, ao se configurar, produz efeitos que se referem à forma de engajamento dos participantes.

4.1 Quando o constrangimento se faz sentir

As incursões pela noção de dispositivo em Foucault nos permitiram compreender de que maneira o conceito pode ser usado na apropriação de obras que no cinema contemporâneo disputa os modos de ver que regimes de visibilidade codificam e controlam, inaugurando uma nova pedagogia da percepção (DELEUZE, 1992). Para tal apropriação, selecionamos um conjunto de filmes que se inscrevem na problemática construída. Uma primeira delimitação que na verdade corresponde a uma abertura foi a opção de não proceder a uma seleção pela separação entre documentário e ficção. Já que a maioria dos filmes até então analisados nessa perspectiva eram documentários, desejávamos testar também a ficção, mais ainda, abordar formas híbridas, até porque delimitar tais fronteiras³ não havia sido um elemento definidor dos filmes.

Seguimos *quatro* princípios norteadores para compor um conjunto de filmes que apresentasse o traço cinematográfico que a construção da problemática indicou. Num *primeiro* recorte, buscando a herança moderna e calcado na noção de pedagogia da percepção, identificamos filmes que traziam um incômodo, que pareciam convocar um re-ordenamento de nossa relação com o ver, uma reflexão sobre nosso olhar, bem semelhante à idéia de dispositivo-instalação. Nesse princípio, a forma de engajamento do espectador se tornou fundamental.

Ora, não ter ou não reconhecer o lugar de espectador, ter repetidamente de procurar um ponto de vista, avançando e recuando passo a passo para construí-lo e reconstruí-lo a cada instante ó este não seria um modo de confrontar o espectador com seu próprio olhar? De romper com seus hábitos de ver, de o fazer constantemente se ver vendo ó

³ Partindo do redimensionamento do campo artístico nas duas últimas décadas, é imprescindível chamar atenção, antes de tudo, para as duas grandes transformações relacionadas a esses usos das imagens: a incorporação, pelas práticas estéticas contemporâneas, das mais variadas modalidades de imagens: fotografia, vídeo, cinema e, muito especialmente, das próprias imagens documentais; e a introdução, em consequência dessas práticas, de uma certa confusão de identidades e funções que viria romper as fronteiras entre os diferentes gêneros (particularmente entre documentário e ficção) e embaralhar os diferentes tipos de imagens. (SENRA, 2007:107)

ou, mais ainda ó de se procurarí como espectador? E não seria este um modo de levá-lo a aprenderí a ver de outro modo? (SENRA, 2007:111)

No encaço do percurso feito até aqui, para uma *segunda* delimitação procuramos filmes que de alguma maneira enfrentavam os regimes de visibilidade ao questionarem os modos de ver. A partir daí, a reflexividade, um *terceiro* princípio, o pensar sobre a própria forma exibindo ou indagando o artefato, já surgia. Mas esses princípios ainda eram vagos, pois poderiam nos transportar para filmes muito diferentes entre si. A manifestação do filme como artefato é antiga e já se encontra nos documentários de Jean Rouch, no cinema marginal brasileiro dos anos 70 ó como *Bang-bang* (Brasil, 1969/1970), de Andrea Tonacci ó no cine-olho de Vertov, ou em várias experimentações do cinema alternativo americano do final dos anos 60 e início dos 70, como as de Michel Snow. As formas de exhibir o artifício, contrapor ao espetáculo e ao controle e pôr em questão o olhar são muitas, e a procura era por um conjunto de filmes contemporâneas que convocasse a apreensão do cinema pelo dispositivo.

A pesquisa partira da problemática sobre a possibilidade dos cinemas contemporâneo, assim como o moderno, se fazer máquina de guerra, mas através de outros mecanismos, já que outros poderes se colocam para serem enfrentados. Como proceder então? As lentes do dispositivo só valeriam para filmes que exibissem sua natureza de artifício? Quais filmes convocavam o dispositivo? Munidos dos referenciais das reflexões de autores que já haviam trabalhado com a noção de dispositivo em outros filmes, a intenção era compor um arranjo de filmes que, mesmo diferentes entre si, se ligassem de alguma maneira, evidenciando, principalmente pela tradução foucaultiana, o gesto que se oferece à apropriação do conceito no cinema.

Tomemos dois cineastas que representam tendências opostas no maneirismo: Jean-Luc Godard ó de *Para sempre Mozart* (França/Suíça, 1996) ou de *Nossa música* (França/Suécia, 2004) e Peter Greenaway ó de *A Última tempestade* (França/Holanda/Inglaterra/Japão, 1991) ou de *O livro de Cabeceira* (França/Holanda/Inglaterra/Japão, 1996). Poderíamos afirmar que os modos de ver são postos em evidência nos dois exemplos, ainda que de maneira muito diferente. Em Godard, um questionamento do cinema majoritário e do mundo político está em jogo por manifestos textuais, imagens de vídeo, cenas de guerra, esquetes teatrais. Em Greenaway, o questionamento acerca da relação entre texto e imagem se coloca pela sobreposição e acúmulo de ambos em cada quadro, numa estética bem próxima da vídeo-arte.

O cinema, no qual o dispositivo surge, não se caracteriza pela polifonia de textos, imagens e suportes, de Godard, nem pela profusão e simultaneidade de imagens, de Greenaway. O ordenamento causal da decupagem clássica é diluído, porém não em virtude das ligações frouxas entre planos, nem de recursos videográficos⁴ ó que esfacelam a imagem, sugam suas for-

⁴ Referimo-nos aos recursos identificados por Dubois (2004) como as janelas, incrustações e sobre-impressões que caracterizam a videografia em sua diferença em relação à linguagem cinematográfica. Somam-se a essa referência os formatos de edição típicos da televisão, como a fragmentação e a aceleração.

mas para um único plano e destituem o lugar expressivo que o quadro ocupa no cinema.⁵ A narrativa é contida a fim de que o acontecimento se dê na imagem, sem que necessariamente se trate de documentário ou de evento factual. O elo entre as imagens é mais fraco na medida em que a relação causal da diegese dá lugar à performance do corpo, da vida, da câmara, ou simplesmente do olhar, que existe na duração do quadro. A preocupação está mais no procedimento que na montagem. Ao contrário de valorizar a imagem esfacelada e acelerada, ou as múltiplas conexões entre múltiplas sequências, a imagem é artifício que controla o real, e por isso o faz espernear, ou que torna a encenação espontânea justamente por constrangê-la. O filme é um encontro entre o cineasta, os objetos e os corpos filmados e a experiência é engajar o espectador nos modos de ver. Contrária à profusão, a obra assemelha-se a uma espécie de bloco que, ao durar num plano, num recorte espaço-temporal, constrange objetos, diretor, ator, personagem, espectador no espaço filmado.

Discutimos antes a dimensão prescritiva e reguladora do dispositivo, determinante nas análises e reflexões dos autores. O dispositivo é constrangimento, mas que nem sempre está explícito no filme, como no caso de *Rua de Mão Dupla* e *Edifício Master*. Foi nessa lacuna que o traço buscado ganhou contornos mais claros. Para encontrar uma qualidade específica desse constrangimento e revelar o mecanismo, era preciso partir de seu lado visível, aquilo que se mostra na escritura mesmo do filme. Chegamos, enfim, ao *quarto* princípio, o mais forte, o *estrato visível* do dispositivo que nos permitiria ligar os filmes e aproximar do *traço*: o confinamento. Tal princípio passava pela prisão do procedimento, mas ia além: a prisão *na* imagem, *da* imagem, *pela* imagem. Uma estética do confinamento apresentava-se como promissora para se pensar modalidades de aprisionamento nas formas de constrangimento que o dispositivo requisitava, não apenas em sua maquinação, mas na maquinaria e na manifestação mesma dos modos de ver.

Os filmes contemporâneos que pareciam guardar algo do cinema moderno, e ao mesmo tempo se afastar dele por participar dos processos próprios ao maneirismo, eram aqueles nos quais os corpos estavam confinados a um espaço reduzido, ao artifício, aprisionados no enquadramento das imagens. Os limites da sala de cinema pareciam se reproduzir nos limites do espaço fílmico. Percebíamos tipos diversos de confinamento, mas sempre um princípio enclausurante se fazia sentir. Foi essa expressão e esse sentimento, do confinamento, que regulou nosso olhar para os filmes e determinou chegarmos a um elenco.

Investigáramos como esse confinamento na imagem, visível nos aspectos formais do filme que criam um circuito fechado para o olhar, permitia ao mesmo tempo o deslocamento do espectador. Investigar ainda se essa prisão que pressionava o olhar, também se referia à prisão no procedimento, pelo protocolo, pelas regras, pelo controle das estratégias. Fomos atrás desse princípio, onde espaço e imagem, arquitetura e olhar, perspectiva e modos de ver se

⁵ Retomamos aqui a idéia da *força do quadro no cinema* tal qual aparece na reflexão feita por Comolli apresentada no capítulo 3.

se conjugam de forma a *fazer ver o ver*, a partir de uma restrição do campo de visão. A duração na mesma imagem, o enclausuramento dos corpos nos espaços, enquadramentos e ângulos, ou mesmo os cubículos vazios, quando o único corpo presente era o do espectador, todos esses componentes nos faziam questionar as noções de contra-campo e fora de campo do cinema tradicional, questionar o próprio espaço fílmico em relação à superfície da tela, e daí testar o dispositivo. A estética do confinamento é exígua: espaço, perspectivas, ângulos, duração, sufocamento e a insistência no mesmo. O posicionamento do olhar e o aparato precário lembram muitas vezes as câmaras de vigilância, um olhar mais seco, desinteressado das grandes revelações, do extraordinário. Como o confinamento, regulador do ver, faz re-pensar os modos de ver, confronta os regimes de visibilidade? Como essa estética se faz máquina de guerra? Tais perguntas orientaram a escolha dos filmes.

Deixamo-nos guiar pela expressão da materialidade e da significação, uma maneira de pensar a instalação no interior do filme, que pode ser contaminada pelo teatro, fotografia, performance, vídeo, televisão, para, a partir daí, entender o mecanismo, e destrinchá-lo para achar as linhas de força e de fuga que o constituem. Como o confinamento produz acontecimento, descontrole, experiência? Através da estética do confinamento, fazia-se necessário percorrer esse caminho meta-reflexivo do dispositivo pela maneira como a imagem enfrenta a narrativa, como a técnica enfrenta o produto, como os modos de ver fazem ver. Então, mapear as relações entre participantes, sujeitos envolvidos, seus lugares e disposições, e o engajamento do espectador. O confinamento de corpos nessa conformação do dispositivo não é apenas o dos personagens e o do espectador que sente fisicamente a pressão, é também do diretor, que vai aos poucos assumindo outras funções.

Em *Vigiar e Punir*, o aprisionamento é o caminho pelo qual Foucault chega ao dispositivo, e o princípio que marcará definitivamente essa noção. A natureza reguladora, constrangedora e conformadora do dispositivo tem origem aí. No modelo da prisão, as relações de poder se explicitam, os espaços são esquadrihados e os corpos são vistos, vigiados e docilizados. Adotando uma estética do confinamento, como o cinema lida com essas questões: estria os espaços, exhibe e constrange os corpos, coloca o espectador no lugar do vigilante, domestica as ações dos sujeitos envolvidos nessa experiência? Na biopolítica, do corpo passa-se à vida, que é aprisionada em múltiplas formas ao ser constrangida pelo poder regulador. Se assim for, a tática do confinamento é reprodução dos dispositivos de poder, das disciplinas e do controle? Sabemos que não, trata-se de experiência sensível que passa pelo constrangimento, mas que se faz no embate, na tensão com os dispositivos de controle, para gerar outros modos de subjetivação. Na raiz de cada dispositivo está, deste modo, um desejo demasiadamente humano de felicidade, e a captura e a subjetivação deste desejo em uma esfera separada constitui a potência específica do dispositivo (AGAMBEN, 2005:14). A pergunta é, então, outra: em que medida os filmes, expõe a biopolítica, ao alcançar, como quer Agamben, uma forma de vida qualquer?

Em sua versão constituída pelo espetáculo, o cinema tem como premissa os constrangimentos espacial, temporal e comportamental, regras que implicam o espectador num modo de ver, se relacionar e ser. A condição de espectralidade é uma criação não só histórica e empírica, mas também teórica. Esse sítio teórico está sendo questionado pelos novos formatos de audiovisual. A estética do confinamento se aproxima das experiências contemporâneas das artes, as instalações em vídeo, e fazem o cinema se re-pensar, principalmente ao questionar os modos de ver e solicitar novos deslocamentos do espectador. O cinema deixa-se contaminar por novos formatos e questiona a si próprio. Se a princípio não há deslocamento corporal em função da imobilidade do espectador na sala de cinema, o deslocamento do olhar faz vibrar o corpo, na medida em que leva a outras modalidades psíquicas em relação ao que se vê diferentes da identificação-projeção, do conforto que esses estados propiciam. Se o confinamento refere-se ao cinema em sua tradição como espetáculo, linha de força histórica e constituinte da experiência visual, por um lado, por outro essa dimensão aponta para uma questão conflituosa que se instaura na atualidade.

Soa estranho esse princípio, uma vez que o aprisionamento não parece mais se dar pela forma do confinamento no espaço e no tempo num regime do controle no qual os dispositivos não são mais institucionais, porém móveis, rompendo as limitações contextuais. Assistimos, contudo, a uma proliferação de formas novas de clausura, nos espaços da rua e da casa, nos meios de comunicação, no mundo virtual e nas criações audiovisuais. No limite, os dispositivos de vigilância nada mais são que reprodução da forma prisão no espaço público e privado, no virtual e na vida real, do panóptico ao sinóptico, como diria Zigmund Bauman.⁶ Não precisamos estar em casernas para que a vigilância do modelo prisional se faça valer, a cidade é um espaço cada vez mais fechado por rastreamentos e a imagem se torna mais maquínica, mais distante, como nos mostra *The Giant (Der Riese, Alemanha, 1983)*, de Michel Klier.⁷

Nos grandes centros urbanos, pessoas de poder aquisitivo se escondem em condomínios de luxo cercados de grades, circuitos de segurança, torres com guardas, portões eletrônicos com sistemas de alarme variados. Os próprios bairros se tornam casernas. As redes telemáticas, ao mesmo tempo em que criam um espaço amplo e infinito de navegação, possibilitam aos sujeitos o isolamento e o confinamento em suas casas, algo que a televisão já havia feito em menor escala, ao oferecer lazer a domicílio 24 horas.

⁶ O Panóptico, mesmo quando sua aplicação era universal e quando as instituições que seguiam os seus princípios abrangiam o grosso da população, era por sua natureza um estabelecimento local: tanto a condição como os efeitos da instituição panóptica consistiam na imobilização dos seus súditos ó a vigilância estava lá para barrar a fuga ou pelo menos para impedir movimentos autônomos, contingentes e erráticos. O Sinóptico é, por sua natureza, global; o ato de vigiar desprende os vigilantes de sua localidade, transporta-os pelo menos espiritualmente ao ciberespaço, no qual não mais importa a distância, ainda que fisicamente permaneçam no lugar. Não importa mais se os alvos do Sinóptico, que agora deixaram de ser os vigiados e passaram a ser os vigilantes, se movam ou fiquem parados. (BAUMAN, 1999:60)

⁷ *The Giant* é o exemplo de um filme todo feito com câmaras de vigilância que alcança uma dimensão poética e ao mesmo tempo política. Nesse filme, não há história ou narrativa, não há personagens performando para câmara, mas há uma intenção de trazer aqueles registros para um outro contexto e, a partir dali, questionar a presença constante desse mecanismo, e desse regime tão contemporâneo de imagens, em nossas vidas. O mais assombroso nessa fita é, sem dúvida, a insignificância, a vacuidade desse olhar cego. Trata-se aqui de um pensamento ou de um olhar vazio, puramente tecnológico. (Mèredieu, 1988:17 *apud* MACHADO, A. 2001:233).

Ao contrário, viver em uma grande cidade não implica dissolver-se na massa e no anonimato. A violência e a insegurança pública, a impossibilidade de abranger a cidade (quem conhece todos os bairros de uma capital?) levam a procurar na intimidade doméstica, em encontros confiáveis, formas seletivas de sociabilidade. Os grupos populares saem pouco de seus espaços, periféricos ou centrais; os setores médios e altos multiplicam as grades nas janelas, fecham e privatizam ruas do bairro. Para todos o rádio e a televisão, para alguns o computador conectado para serviços básicos, transmitem-lhes a informação e o entretenimento a domicílio. Habitar as cidades, diz Norbert Lechner em seu estudo sobre a vida cotidiana em Santiago, tornou isolar um espaço próprio. (CANCLINI, 1998:286)⁸

Na televisão, são cada vez mais comuns os *reality shows*, cuja dinâmica audiovisual é fruto de uma forma de confinamento no espaço e tempo. Não é por acaso que um primeiro uso da noção de dispositivo em instalações artísticas e documentários se aproxima da idéia de prisão, como vimos nos filmes de Coutinho, um constrangimento espaço temporal, ou um constrangimento nos procedimentos de filmagem que levem a uma experiência específica.

Em *33* (2004), Kiko Goifman se impõe a marca de 33 dias para encontrar sua mãe verdadeira, e como num *reality show* constrói um diário em forma de blog por onde as pessoas podem acompanhar sua busca e interferir em seus métodos. Em *Rua de Mão Dupla* o método de Cao Guimarães é o confinamento das pessoas na casa do outro por 24 horas. É evidente que a prisão em Coutinho ou o controle pré-estabelecido dos procedimentos formais a que Jean-Claude Bernadet chama de protocolo, não é necessariamente a estética do confinamento que aqui estamos perseguindo no plano formal do filme. Há coincidências como *Edifício Master*, que submete o espectador, a equipe, ao confinamento no prédio, cercado de câmaras de vigilância e nos pequenos apartamentos nos quais já estão enclausurados os personagens. Como Coutinho mesmo diz, a idéia é filmar de dentro sem sair dali. Em *Edifício Master* a clausura é vivida, tematizada e performada na imagem.

Para nós, seguir o princípio do confinamento significava falar do dispositivo em sua origem e apontar para essas formas contemporâneas de aprisionamento, recriando-as de alguma maneira em busca da experiência cinematográfica contextualizada e específica em que a obra é um acontecimento. Montados, acionados e pensados, os dispositivos revelam uma dimensão artificial, uma dimensão técnica e maquinica de produzir a experiência, é portanto uma maneira de se referir àquelas experiências cujo trabalho, o artefato, são constituinte da obra.

Se o confinamento no cinema tem uma história baseada na tradição da sala escura, fechada, essa história também se fez nos filmes através do constrangimento dos procedimentos formais, nas regras de filmagem que levavam ao rigor dos enquadramentos. A despeito do movimento do primeiro cinema, em que o espectador se via diante a uma mesma cena, nos filmes de Ozu e Bresson o quadro é valorizado como recorte do real que irá constranger a visão, ainda que todo um fora de campo pudesse ser explorado a partir dali. Há então além do confinamen-

⁸ Diferente do que foi observado por Habermas, no início da modernidade, a esfera pública, segundo Canclini, não é mais lugar de participação racional onde se delibera sobre a ordem social. (cf. CANCLINI, 1998:286)

to da sala, um confinamento no espaço filmado, da tela, do filme, e um confinamento no enquadramento que recorta a imagem e nos prende a ela quando dura. É um golpe no fluxo das imagens movente, tanto mais forte quanto maior o tempo de exposição àquela perspectiva.

Assim como na noção de dispositivo em Foucault, que funciona como uma rede ou um fractal,⁹ há também um escalonamento nas formas de constrangimento. O confinamento como modo de constrição do olhar e do corpo, pode ser levado de um extremo ao outro, por isso ele parece revelar o dispositivo colando método e procedimento à escritura visível formal do filme. O fora de campo é dificultado quando o acontecimento se restringe à imagem, e é ela que o cria, daí a idéia de um confinamento na imagem, como se não houvesse nada fora dela. Por outro lado, renova um vínculo com o mundo que o cinema moderno buscou, quando o dispositivo apanha a imagem como experiência em que o real não é representado, mas é constituinte dela. A imagem que diz que não há nada fora dela se inscreve junto com universo filmado. Se há um real, um acontecimento, o espontâneo, enfim, aquilo que escapa ao controle, ele se faz ver nos limites do constrangimento, na duração, uma experiência física sentida pelos corpos envolvidos no trabalho: o confinamento.

Como cristalização histórica, a prisão pareceu-nos um lume¹⁰ que traz nele toda uma série de aspectos que se precipita numa forma contemporânea dos modos de ver que a noção de dispositivo evoca. Numa aposta um pouco diferente das apropriações do conceito dispositivo no cinema contemporâneo, selecionamos filmes em que a primeira sensação é a de confinamento. Como os modos de ver operam aí? Eles se ligam aos dispositivos de vigilância, usa-os, contrariam o espetáculo, onde o padrão aprisiona o olhar? O confinamento instaura que lógica perceptiva? Confinar é restringir, parar em meio à profusão de imagens, em meio a imagens que apenas passam, como diria Brissac Peixoto (1996). A dimensão dupla do dispositivo está justamente aí, só é possível ver o mundo espernear porque se inventaram uma prisão, constrangimentos de abordagem e de formas que, colocadas em prática, se exibem e exibem sua incapacidade de domar os universos existenciais, a vida manifestada.

Pelo menos cinco pontos parecem importantes ligando estética do confinamento e dispositivo: (1) confinar para controlar o ver, o dispositivo de visibilidade constrange a visão; (2) traçar essa dimensão auto-reflexiva, meta , a partir da forma como o cinema constrange; (3) revelar que não saímos da prisão mesmo com os dispositivos móveis, ou seja: o controle, assim como o espetáculo, também é forma escamoteada de aprisionamento; (4) confinar para restringir na forma, para pensar a imagem em sua duração, e assim opor o menos, o exíguo ao excesso; (5) apontar para o ser imagem , não como representação, mas como modos de ver, e

⁹ A alusão ao fractal remete a uma figura na qual cada parte traz em si a reprodução de um padrão do todo.

¹⁰ Alfredo Bosi evoca o *lume* e o *nume* para dizer como as datas são, respectivamente, pontos de luz e de contagem que sinalizam num ponto visível o movimento da história, mas que guardam nelas uma série de relações complexas: dos eventos, das ações, dos significados, do tempo que a constitui. O autor repete várias vezes: datas são pontas de icebergs . Essas pontas cintilantes escondem por baixo um acúmulo de memórias que só pode existir no presente onde tais pontas se dão a ver. A alusão de Bosi vai no sentido de pensar o confinamento como esse lume, essa ponta do iceberg que enxergamos bem, pois está em toda parte, que nos aparece como um índice da história das visibilidades, que pode ser identificada num ponto no qual se cristaliza uma multiplicidade de arranjos. (cf. BOSI, 1992)

levar esse olhar para o mundo, percebendo-o também em seus enquadramentos, perspectivas e imagens que constroem a visão e criam padrões de percepção. É a função pedagógica.

4.1.2 - O *corpus*, o triângulo e alguns desdobramentos

A partir daí, constituiu-se um *corpus* de análise que abriga cinco filmes de nacionalidades e anos diferentes, de cinco cineastas de origens variadas, que, juntos, perfazem um mapa geopolítico bastante instigante. São eles: *Berlim 10/90* (França, 1991), do cineasta americano Robert Kramer; *O quarto de Vanda* (Portugal, 2000) do português Pedro Costa; *Dez* (Irã/França, 2002) do cineasta iraniano Abbas Kiarostami; *Dogville*, do dinamarquês Lars von Trier de 2003; e *Là-bas* (Bélgica/França, 2006) realizado em Israel pela cineasta belga Chantal Akerman.

Definidos os filmes, era preciso fazer o dispositivo operar analiticamente. Partimos das várias conceituações e caracterizações apresentadas na tradução da noção para o cinema e das qualidades distintivas que a estética do confinamento tornou mais evidente. Chegamos à proposta de um método de análise: um triângulo analítico em que cada vértice corresponde a um *aspecto geral do dispositivo*. São eles: os *procedimentos de filmagem*, os *recursos expressivos* e a *forma de engajamento do espectador*. Cada um desses aspectos representa uma *categoria* de análise, que, como um compartimento, guarda e agrupa conjuntos de atributos do dispositivo aprendidos pela perspectiva do confinamento. Esses atributos específicos são os operadores analíticos, ou seja: eles guiam a lógica das análises, possibilitando a operação hermenêutica. Dito de outro modo: cada vértice do triângulo, as três categorias, corresponde a três aspectos gerais que constituem o dispositivo, e os atributos que agrupam concernem ao dispositivo já implicado na estética do confinamento.

Na categoria *procedimentos de filmagem* é pensado o posicionamento do diretor no filme, que pode ir da exterioridade ó ele comanda a cena de fora, como é o caso de von Trier ó até a participação efetiva na cena, quando há uma fusão entre esse lugar e o do personagem, a exemplo de *Berlim 10/90* e *Là-bas*. A pergunta é: como o diretor se posiciona no jogo do filme? Como uma ética pode ser apreendida daí? Essa categoria concerne à dimensão prescritiva do dispositivo, o método, que corresponde ao *como filmar*. Três procedimentos são exemplares: o uso protocolar de regras de filmagem, a maneira como o diretor inscreve seu corpo no filme e a dimensão confinante que o dispositivo cria. Desse modo, o vértice dos *procedimentos de filmagem* agrupa os seguintes atributos: *o protocolo*, *a inscrição do corpo* (do diretor, que também pode ser ator/personagem) *na imagem* e *a constrição do real* (prisão).

A categoria dos *recursos expressivos* diz respeito às estratégias formais de visibilidade manifestas no filme, sua dimensão plástica. Dos enquadramentos à montagem, busca-se a forma estética que o método instituído pelo dispositivo inventa. Nessa categoria, a montagem tem menos uma função narrativa de contar uma história do que a de estabelecer um jogo de visibi-

lidades. Os enquadramentos duram, se repetem e revelam um trato exíguo em relação à imagem. Tais características parecem remontar a uma tradição do cinema moderno, porém são mais radicais em diversos pontos que combatem ou dialogam com manifestações políticas e artísticas contemporâneas. Os filmes ganham uma dimensão sufocante e claustrofóbica. Enfim, o vértice dos *recursos expressivos* acolhe: a *exiguidade*, a *valorização do quadro*, a *duração* e a *repetição*, e as *estratégias de confinamento dos corpos*.

Já a última categoria, a do *engajamento do espectador*, diz respeito à maneira como o espectador é implicado pelo filme, como o jogo proposto pode ser jogado. Aparecem os efeitos do dispositivo, a maneira como ele se abre à experiência do observador, cria sensações corporais e produz modos de subjetivação específicos. Os atributos agrupados nesse vértice são: os tipos de *captura do espectador pelo funcionamento do mecanismo*, a *modalidade de confinamento*, o *pressionamento do olhar* (construção do olhar) e as *formas de deslocamento nas condições da espectadorialidade*

Através do triângulo, as análises serão feitas no sentido de identificar em que medida os atributos são verificáveis, em que grau podem ser observados e como funcionam nos filmes. Os vértices possuem uma ligação entre eles que ganhará uma configuração particular a cada análise. É como se, ao aproximar o triângulo de determinado filme, ele girasse, e as relações de força entre os vértices se exprimissem de uma maneira. Nesse movimento, os atributos ganham arranjos específicos, mais ou menos determinantes, mais ou menos constritivos, mais ou menos potentes.

O *protocolo* diz respeito ao controle nos procedimentos de filmagem, à imposição de regras rígidas que o cineasta e os demais sujeitos envolvidos no filme seguem a risca. Na dimensão paradoxal do dispositivo, a imposição de seguir um protocolo estrito não implica, necessariamente, a eliminação da imprevisibilidade. O dispositivo prescreve as relações que institui a partir de um funcionamento controlado que determinará seu uso. Mas, incapaz de alcançar pleno controle, ele se abre ao descontrole. Eis a dupla face: ao mesmo tempo em que prescreve, deixa brechas, linhas de fuga, para que uma nova relação se instaure. Toda força gera uma contra-força. Num movimento diferente de toda sua obra de forte inspiração neo-realista, em *Dez* (2002) o cineasta iraniano Abbas Kiarostami monta um filme de estrutura rígida que segue um protocolo estrito, um sistema de coerções determinado por ele (BERNADET, 2004). Da forma de dispor os elementos para a filmagem à composição final, Kiarostami obedece a regras formuladas para construir um mecanismo específico de visibilidade. Em *Dez*, o que se vê é instituído através do dispositivo: um aparato fixo, cujo objetivo não é contar uma história, mas instaurar a tensão entre atores/personagens, dando a ver algo da singularidade de acontecimentos passíveis de serem vividos no espaço reduzido e funcional do carro.

Uma forte coerção que marca o dispositivo é a estratégia de *aprisionamento do real*. Na estética do confinamento, não se trata de uma armadilha para o real, como em *Rua de mão dupla*, onde o diretor como num *reality show* cult realiza uma interferência de fato na vida

das pessoas. O aprisionamento do real pelo dispositivo não se refere exclusivamente a um acontecimento real na vida de pessoas reais, porém os limites entre ficção e não-ficção são tênues. Uma vez que essa característica se liga à idéia da imagem como acontecimento, e da inversão típica da sociedade do controle entre público e privado, os sujeitos ó o próprio diretor, um ator ou uma pessoa qualquer ó são confinados em espaços reduzidos e exibem suas vidas e questões íntimas. O espaço vivido é restrito ao espaço filmado. O aprisionamento do real possui uma forte referência no aqui e agora de uma situação conformada pelo espaço, ou pelo espaço-tempo, na qual o corpo se apresenta em ações banais e repetitivas atravessadas por certa espontaneidade.

As lágrimas amargas de Petra Von Kant (Alemanha, 1972), de Rainer Werner Fassbinder, é um filme dos anos 70 que não se inscreve na concepção do dispositivo, mas aponta para esse mecanismo. No filme, habitamos o quarto da protagonista mais de uma hora e acompanhamos uma série de crises em sua vida pessoal, que vão até sua decadência completa. Em Fassbinder, a relação com o teatro ainda é muito forte e não se apresenta, como em *Dogville* (2003), como forma de questionamento do aparato de visibilidade, portanto a interpretação dramática e o desenvolvimento do enredo se sobrepõem aos modos de ver. A performance da atriz é exagerada, rica em expressões e mudanças, e a câmara não performa, mas observa e segue, as ações da personagem, espetacularizando a cena. No mais, apesar da temporalidade ser condensada pelo enclausuramento da vida da personagem no espaço fílmico do quarto, e a narrativa sofrer com isso, o enredo e a história concentram a atenção sem que haja incômodo.

Já em *Je tu il elle* (1975), a cineasta belga Chantal Akerman passa longo tempo nua dentro do quarto, se alimenta de açúcar e reproduz as mesmas ações, que parecem sem finalidade. O corpo se inscreve de modo mais forte e singular, preso num espaço quase vazio, limitado pelas ações repetitivas e angulações espaciais. A situação vivida pela personagem não encontra nenhuma relação indicial imediata com algo que poderá acontecer do ponto de vista diegético e nem com o que está fora de campo, já que o fora de campo só existe enquanto inferências vagas que não se traduzem em nenhum sentido para as ações da personagem. Há performance do corpo, por duração e repetição, torna mais eficaz a sensação de confinamento.

Em termos de recursos expressivos, ou seja, naquilo que a imagem manifesta, o confinamento no espaço é reafirmado pela *exiguidade* dos planos e enquadramentos, o que não se verifica no filme de Fassbinder. Ainda que em *Petra Von Kant* o quarto seja o único espaço que os enquadramentos deixam ver, há grande número de objetos que escondem algo e prometem algo ao olhar do espectador, remetendo diretamente ao ver algo por trás da imagem, como na função do cinema clássico. Junto com um enredo complexo, tal promessa alivia em certa medida a sensação de confinamento e aponta um fora de campo. Já no traço que marca o dispositivo pelo confinamento, a imagem é exígua. Se esses obstáculos se apresentam, são muito poucos. A cenografia é enxuta e minimal. A estética do menos se opõe ao excesso de camadas de imagens próprio do maneirismo.

Em *Dogville* esses obstáculos existem e não existem, pois no cenário as portas e maçanetas são imaginárias, assim como as casas. Há apenas riscos no chão e alguns elementos cenográficos, revelando de imediato para o espectador tudo o que ele poderia esperar ver por trás da imagem, e o que resta é o palco, estrutura concreta, um artifício. Ainda que a narrativa seja expressiva, a proposta é exercer com escassez cenográfica, com artificialismo, uma força contrária ao real, que, como diz Certeau,¹¹ só faz tagarelar. Trata-se de uma estratégia que nasce do interior da função maneirista para a ela se opor, o que não significa indiferença em relação ao vídeo, à tevê, à presença constante das imagens, mas, ao contrário, a imagem é tornada exígua para fazer ver o excesso ao qual estamos imersos. Metaforicamente, seria uma suspensão, um respiro no interior da convulsão. O respiro faz sentido porque estamos afundados em imagens. Além disso, as práticas da tevê e do vídeo estão presentes, porém de outra forma, como veremos. Em *Dez*, a câmara de vídeo presa no carro, a imagem precária, se assemelha às câmaras de vigilância, ao mesmo tempo em que a estrutura do filme, de apresentação em blocos, remete a um programa de televisão. Em *Berlim 10/90 (1991)*, a televisão é a presença da imagem exterior no confinamento do diretor/personagem, Robert Kramer.

Ao contrário da função moderna onde os *falsos raccords* transtornavam a montagem tradicional, ao contrário da edição rápida e clipada do maneirismo, na estética do confinamento o pouco que se vê é sempre repetido. Contudo, a *repetição* não está em imagens intercaladas a outras que retornam, com frequência. A repetição está na insistência do mesmo enquadramento, do mesmo espaço, da mesma cenografia, do mesmo personagem. Ela se liga à *duração*, outra característica desse traço cinematográfico que definiu o cinema moderno, e foi completamente abalada pelo maneirismo. Os quadros duram, as ações são morosas e o olhar é forçado a ver a mesma imagem por longo tempo. É preciso sofrer a pressão do olhar através da imagem que se impõe em sua duração. Há uma fragilização da narrativa a favor dos modos de ver, dos acontecimentos da imagem. Algo da imagem-tempo se mantém, não só para se opor às ações imediatas, mas para atravessar um mundo de imagens aceleradas e trazer de volta o olhar que dá a ver as experiências singulares. Como aprendemos com Godard, é uma forma do cinema confrontar grandes questões históricas e políticas.

Na função moderna, o cinema é convocado a levar a cabo a tarefa que a imagem executa com perfeição: inscrever o real na película, dar a ver escrutinando a realidade, durar nas sensações óticas e sonoras puras, fazer o sujeito ver realmente junto com o personagem: a imagem é para ser vista. André Bazin (1991:131) entendia o cinema, em sua diferença com o

¹¹ O grande silêncio das coisas muda-se no seu contrário através da mídia. Ontem constituído em segredo, agora o real tagarela. Só se vêem por todo o lado notícias, informações, estatísticas e sondagens. Jamais houve uma história que tivesse falado ou mostrado tanto. Jamais, com efeito, os ministros dos deuses os fizeram falar de uma maneira tão contínua, tão pormenorizada e tão injuntiva como o fazem hoje os produtores de revelações e regras em nome da atualidade. Os relatos do-que-está-acontecendo constituem a nossa ortodoxia. Os debates de números são nossas guerras teológicas. Os combatentes não carregam mais as armas de idéias ofensivas ou defensivas. Avançam camuflados em fatos, em dados e acontecimentos. Apresentam-se como os mensageiros de um realí. Sua atitude assume a cor do terreno econômico e social. Quando avançam, o próprio terreno parece que também avança. Mas, de fato, eles o fabricam, simulam-no, usam-no como máscara, atribuem a si o crédito dele, criam assim a cena da sua lei. (CERTEAU, 1994:286-287)

teatro, como a liberdade da ação em relação ao espaço e da liberdade do ponto de vista em relação à ação. No traço que distingue o confinamento, o campo de visão é reduzido e a liberdade do ver é constrangida em prol da duração na imagem ou da repetição do mesmo. O cinema deixa de explorar a amplitude através dos planos abertos e troca a extensão dos movimentos de câmara pela intensidade nos interiores. A montagem não deixa de existir, mas sofre com isso e acaba refém do dispositivo. O dispositivo revela que experimentar a inscrição verdadeira¹² é fazer o sujeito *sofrer* o confinamento na imagem junto com o personagem e/ou com o próprio diretor. O olhar do espectador é pressionado pela imagem que o confina e que só poderia ter como fora de campo todo um mundo tomado por imagens que passam. O fora de campo pode estar na tevê que Kramer coloca no banheiro. Pode estar nas imagens que se esgueiram pela janela do carro, em *Dez*. Nas fotos que ao final de *Dogville* retiram personagens e espectador daquele palco maquete. Em *Lá-bas (2006)* não há mais o fora de campo, mas o fora de dentro dos mesmos quadros que Akerman observa através de insistentes enquadramentos da janela do apartamento. Quem é o prisioneiro na estética do confinamento? O olhar e o corpo de todos os envolvidos no filme. Mesmo se a personagem performa para a câmara, como em *Je tu il elle*, é como se o fizesse para um espelho que devolve seu olhar para o mesmo ponto, pois o que vale é o aqui e agora, a reflexividade daquelas ações. A câmara não a liberta, pois a imagem aprisiona.

Se no regime do controle não há mais as formas de confinamento nos espaços institucionais, é porque os dispositivos se tornaram as próprias imagens, imagens-máquina. É como se a disciplina, com seus dispositivos, e o espetáculo, o mundo tragado pelas imagens, se juntassem no controle, e restasse a prisão da imagem ao sujeito. No dispositivo, o que está em jogo é o confinamento no espaço da imagem e não no espaço que é dado a ver. Mas na prática comum do maneirismo, o sujeito se insere nas imagens por deslizamento, como num banco de dados, e não tem consciência de que foi capturado por elas. Já o dispositivo dialoga frontalmente com as disciplinas, lembrando ao sujeito que ele continua preso, só que as imagens escamoteiam essa prisão ao oferecerem um parque de diversões de efeitos especiais, programas, *clipes*, *games*. O espectador se insere na imagem e é constrangido por ela de maneira diferente, ele sofre a captura e vivencia o *sacrifício* de permanecer durante horas naquele espaço exíguo que ela cria. Essa é a forma mais explícita da estética do confinamento: reproduzir em seu mecanismo os dispositivos disciplinares convertidos em controle. A imagem não é mais para ser vista, a vida não está atrás dela, nem nela, a vida foi aprisionada por ela. Personagens (atores ou não-atores), diretor, acontecimentos factuais ou ficcionais; tudo é aprisionado por aquele me-

¹² A inscrição verdadeira se dá na ligação entre os corpos filmados, o espaço e o tempo da filmagem, os discursos e o aparato técnico que registra esse ato em seu sincronismo. A verdade da inscrição é atestar que ali houve um registro ao vivo, do momento em que as variáveis de uma cena se conjugam e são apanhadas em sua contingência. É a presença simultânea da máquina, que olha e escuta, e dos corpos que garantem, não a imagem como um *análogo a* ou *representação de*. Trata-se da imagem enquanto presença viva, um aqui-e-agora que permanece inscrito, como índice de um momento, vestígio do real, apesar da ausência que lhe é constitutiva. (COMOLLI, 2006:24-25)

canismo que se comporta como imagem. O que sobra é o lastro com o real, o que os personagens sentem no sufocamento e o espectador sofre no corpo.

A noção de dispositivo de Agamben (2005a) enfatiza esse viés: a máquina que nos captura e nos conforma a certo tipo de relação, e que pode ser tanto uma câmara de vigilância, um celular, um cigarro. Na estética do confinamento, o dispositivo pressiona o olhar, encerra o corpo, delimita uma experiência, para nos fazer lembrar que as imagens também são máquinas e que mesmo no cinema, na sala de exibição, nosso corpo está implicado na imagem. Se o real esperneia aí, como vemos em *No quarto da Vanda*, é porque o constrangimento de um mundo confinado não pode dar conta de toda uma vida, da imanência.

Como diz Dubois (2004), a imagem pode ser um dispositivo quando no interior dela mesma cria-se uma instalação. Nesse caso, a imagem é uma instalação. O apelo espacial é do recinto fechado, assim como a sala de cinema. Essa instalação remete a uma experiência específica de visibilidade, uma vez que limita mais as condições de espectadorialidade: o espectador imóvel e quieto na cadeira do cinema, diante da grande tela iluminada. Essa experiência é revivida no interior do próprio filme, uma vez que a imagem duplica a sensação de clausura da sala de exibição ao encerrar o espectador num espaço fechado ainda mais reduzido pelos mesmos enquadramentos ou pela duração no plano. Se no cinema moderno os sujeitos envolvidos no filme sofrem porque precisam sustentar o olhar para ver a imagem, principalmente se a imagem é do horror, o dispositivo também faz com que os sujeitos envolvidos sofram, pois todo o sacrifício que o cinema impõe é duplicado pelo confinamento na imagem.

Insiste-se numa experiência que obstinadamente sempre retoma, demonstra e enfatiza uma dimensão da vida humana civilizada que outros cinemas (como os de vanguarda e os da fase moderna, guardado as enormes diferenças entre eles) buscam furar ou ultrapassar. Essa dimensão é o fato incontestável de que nós, sujeitos-cidadãos, seremos e estaremos sempre capturados por mecanismos de controle, por regras, por formas de cerceamento de liberdade, a começar pelo próprio corpo, passando pela linguagem e chegando até as marcações do espaço e do tempo a que somos submetidos. Eis a máxima do dispositivo. O cinema moderno enfatizou essa dimensão controlada de vidas ao tematizá-la para denunciá-la, negá-la e, enfim, afastar-se dela pela experiência de ver. Na estética do confinamento, essa dimensão não é apenas tematizada, é experimentada na própria imagem, que se tornou uma forma de controle, e para que ela seja negada é preciso a prova, o sacrifício de passagem, como uma travessia que leva a uma outra forma de relação com o cinema.

Em *Um condenado à morte escapou* (França, 1956), de Robert Bresson, o espectador assiste aos minuciosos atos diários realizados por um preso que quer se libertar da prisão. O sentimento de aprisionamento toma o corpo do espectador nas pequenas e silenciosas tarefas que o personagem executa para construir a fuga. Atitudes diárias e mecânicas, específicas para o projeto do detento, mas semelhantes as que executamos ao longo de nossas vidas e que não percebemos como constituintes de formas de aprisionamento a que estamos sujeitos. Só que

em Bresson, vivemos a experiência com o prisioneiro, acompanhamos sua história, olhando a imagem na tela. A imagem nos captura pela mistura de singeleza e agressividade, pelo ritmo das ações redundantes que cadenciam o dia-a-dia do prisioneiro, e ao mesmo tempo reiteram o encarceramento do prisioneiro confinado na prisão e de todos que vivem numa sociedade. A sensação de estar confinado ainda é a do personagem que nos é apresentado pelo filme. Identificamo-nos com a história, nos afligimos pelo detento, mas é sempre o que a imagem nos mostra e como nos mostra. No dispositivo a imagem não mostra apenas, ela mesma confina, não apenas os personagens, mas também o espectador: é o mecanismo que aprisiona.

Longe de achar que há uma essência humana que seria inatingível no regime do controle ou de almejar um paraíso da liberdade do espírito no traço que identifica a estética do confinamento, a liberdade, da percepção ou da ação, num mundo governado por homens e por máquinas não existe em nenhum lugar fora dos dispositivos que nos agenciam e conformam nossa experiência, controlando-nos.

Generalizando posteriormente a já amplíssima classe dos dispositivos foucaultianos, chamarei literalmente de dispositivo qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres vivos. Não somente, portanto, as prisões, manicômios, o panóptico, as escolas, as confissões, as fábricas, as disciplinas, as medidas jurídicas etc, cuja conexão com o poder é em um certo sentido evidente, mas também a caneta, a escritura, a literatura, a filosofia, a agricultura, o cigarro, a navegação, os computadores, os telefones celulares e ó por que não? ó a linguagem mesma, que é talvez o mais antigo dos dispositivos, em que há milhares e milhares de anos um primata ó provavelmente sem dar-se conta das conseqüências que se seguiriam ó teve a inconsciência de se deixar capturar. (AGAMBEN, 2005:13)

Assim como os dispositivos precisam capturar o sujeito para então determinar suas ações tornando-os cativos, na estética do confinamento a captura se apresenta como mais uma forma de engajamento do espectador. O dispositivo quer marcar a sua maneira um ponto no tempo e no espaço no qual o mecanismo de captura se instaura. E para marcar, para que seja ele um momento de instauração é preciso a insistência, a permanência ou até mesmo a redundância. Esse momento de instauração não é nenhum momento originário, não é a origem de nenhum dispositivo de controle específico, nem a origem da história do cinema nos primórdios de suas máquinas óticas de captura do olhar. Mas é uma experiência forte, um ato que pode levar à reminiscência de que em alguma parte de nossas vidas fomos capturados. O que o dispositivo instaura é a certeza ó pela memória, certamente, mas por essa memória aberta à incorporação do novo, do presente e do vivido ó de que existe um enquadramento que, ao se dar, nos encaixa numa regra.

A captura é o primeiro instante que a ação da imagem no espectador se dá. Ela fará o espectador deixar-se viver aquela experiência. É por essa ação que a regra que guiará o jogo do filme se estabelece. Para que a captura instaure seu mecanismo, é preciso duração. No disposi-

tivo, durar na captura é confinar. Deleuze diz que pertencemos aos dispositivos e neles agimos (1996:92), e o cinema, assim como um livro, um carro, também é dispositivo. Mas se essa sensação é duplicada, é porque o ato de instauração do mecanismo, de estabelecimento da regra, acontece também pelo enquadramento explorado ao limite, que, em sua permanência e/ou repetição, revive incessantemente a captura. O quadro é a tela, a imagem inteira, o espaço vivido e o espaço filmado. Caso não haja a permanência do mesmo quadro na imagem, é porque já estamos dentro dele e é dentro dele que a câmara se moverá para que surjam outros quadros. Estamos mais próximo da visita guiada (DANEY, 1996) presente em *Arca Russa* (Rússia, 2002), de Aleksandr Sokurov ó um passeio pelo museu do Hermitage em São Petersburgo, em um único plano de seqüência, sem cortes, de quase uma hora e meia ó ou na cidade-maquete de *Dogville*, em que efeitos de zoom ligados à precariedade da câmara ó que parece performar junto com os atores ó nos faz, pela mediação do palco, ver os limites da imagem.

Consciente da força do dispositivo cinematográfico em submeter o espectador a uma experiência já conformada por um olhar anterior, Chantal Akerman quer intensificar o momento de captura do olhar do outro através do ato de enquadrar. Sua obra é quase uma ditadura dos quadros fixos: marca do seu gesto autoral. Segundo Ishaghpour, o enquadramento em Akerman, longe de ser um cenário, é corte no fluxo espacial e temporal. Para o autor, na obra da diretora o enquadramento é uma violência, pois impõe a descontinuidade à continuidade do mundo como um golpe. Akerman oferece ao espectador um mundo circunscrito por grades. A instauração do quadro e a duração constrangedora naquela delimitação específica se traduzem em gestos e palavras, dela ou dos personagens. O enquadramento é momento primordial de captura dos sujeitos envolvidos no jogo do filme, que se revive no pressionamento do olhar e no confinamento dos corpos. Seu filme *Là-Bas* é um manifesto condensado da matriz de sua obra: a supervalorização do enquadramento.

Dispositivo usado pela sociedade disciplinar como laboratório de poder, a prisão é reinventada por esse cinema em que a imagem se torna o próprio espaço reduzido, pelo rigor e a secura dos enquadramentos e desenquadramentos, pela duração no quadro, pela pouca ou quase imperceptível montagem, pelo minimalismo dos recursos expressivos. Do ponto de vista dos procedimentos de filmagem, o principal é o controle de uma estrutura rígida, o protocolo estrito a se seguir, a serialização e a imposição de normas sustentadas até o limite. O resultado é um jogo de regras rígidas que exerce pressão sobre os corpos filmados, sobre os olhares (dos que vêem e dos que são vistos), até fazer o espectador apanhado pelo dispositivo perceber na evidência do filme que só lhe resta olhar.

Seriam esses filmes como os dispositivos disciplinares de Foucault, agora convertidos em controle pelo uso da imagem técnica? E se o espectador também está confinado, como seria ele o vigilante dos corpos que se exibem nessas imagens? Ao encerrar diretor, personagem e espectador na imagem, não há como dizer quem controla quem nesse jogo. O certo é que a imagem parece vigiar e controlar a todos. Mesmo o diretor que segue suas regras de filmagem está cap-

turado pela imagem. A imagem é seu cativeiro em um duplo sentido: ela o cativa, a ponto de torná-lo escravo de seus poderes de exhibir e de revelar algo; e ao mesmo tempo o torna cativo, ou porque ele é também ator, personagem, ou ele mesmo que ali se mostra, ou porque se entrega às regras que ele mesmo criou.

Disse que o dispositivo era de natureza essencialmente estratégica, o que supõe tratar-se no caso de uma certa manipulação das relações de força, de uma intervenção racional e organizada nestas relações de força, seja para desenvolvê-las em determinada direção, seja para bloqueá-las, para estabilizá-las, utilizá-las etc... O dispositivo, portanto, está sempre inscrito em um jogo de poder, estando sempre, no entanto, ligado a uma ou a configurações de poder que dele nascem mas que igualmente o condicionam. (FOUCAULT, 1979:246).

Se o cinema moderno tentou mostrar que na lacuna entre imagens a falta pode levar a outras formas de percepção, a novo vínculo com o mundo, a estética do confinamento que se busca delinear aqui leva às últimas conseqüências os constrangimentos de toda ordem a que os homens estão submetidos, para daí permitir algo da experiência na própria precariedade. É forçando os dispositivos de controle a se revelar, e revivendo a experiência do constrangimento a que estamos submetidos, que esses filmes pretendem alcançar efeitos estéticos que são ao mesmo tempo políticos. No dispositivo, o jogo de poder constituinte da experiência humana não cessa de se reiterar, a partir da mais ordinária (micro-social) a mais formal (macro-social) a história das relações de poder e de dominação não deixa de ser lembrada na estrutura mesmo do aprisionamento: no corpo, no espaço, no tempo, na língua, na imagem, no cinema. Porém, trata-se de arranjos singulares que vão da experiência mais subjetiva ao partilhamento das questões mais amplas que concernem a todos.

Se concordamos com Agamben, para quem o mundo está, como nunca esteve, pleno de dispositivos a nos capturar, a estética do confinamento quer testar esses dispositivos, invertê-los para chegar a seu outro lado, o lado do contra-poder, seus efeitos estéticos e éticos. Em *Dogville*, Grace é testada, e junto com ela o espectador, que não pode sair daquele palco-maquete preso à poltrona do cinema vivendo a impotência do corpo junto com a personagem, que arrasta correntes pelo cenário quase vazio. Em *A chave* (1987), filme iraniano de Ebrahim Forouzesh, quase inteiramente passado dentro de um apartamento minúsculo ó aqueles que estão de fora estão tentando entrar ó a criança presa sozinha com seu irmão bebê sofre sem muita consciência os limites de seu tamanho, a fragilidade de seu corpo, sua falta de força para carregar o bebê, por sua inabilidade para fazer pequenos movimentos, como desligar o fogão aceso, que representa o perigo. Confinada no apartamento, e nos limites de seu corpo infantil, a criança re-vive para o espectador seu lugar impotente. Revive o lugar do espectador de cinema e do mundo que se espetacularizou, ou seja: o lugar do que está assaltado por imagens vindas de todos os lugares que disputam pelo olhar e levam-no à paralisia. É da paralisia que deve ressurgir a experiência. Não foi assim que Artaud pensou a força do impoder, do impensado, no cinema moderno? Se Debord afirma que a sociedade do espetáculo é a versão mar-

xista dos dominantes e dominados, ativos e passivos, na forma de atores e espectadores, onde se dividem o público que apenas vê e os donos do espetáculo que os encanta, no dispositivo que aqui se configura o espectador é levado a questionar seu lugar, em sua intensidade.

capítulo 5

O encerramento da fábula, o palco

Dogville (2003),¹ de Lars von Trier, foi uma obra importante na história desse trabalho, pois apareceu num momento inicial da pesquisa.² Quanto mais nos aprofundávamos nas idéias de Foucault acerca do dispositivo, e de Benjamin e Agamben, sobre a pobreza da experiência, mais o filme nos instigava. Por um lado, *Dogville* representa a primeira travessia da construção teórica para a análise. Por outro, se insere de maneira incômoda no conjunto das obras. Se algumas características do filme foram relevantes no trajeto da pesquisa, outras não traduzem atributos que se tornaram fundamentais após a conformação do conceito de dispositivo à estética do confinamento.

Ao contrário das obras do *corpus* de análise, que apontam tênues limites entre o registro documental e ficcional e permitem o questionamento incessante dessa classificação, *Dogville* se inscreve explicitamente no terreno da ficção. No sentido de que resulta de um ordenamento lógico e cronológico dos motivos nucleares que, pelo seu caráter dinâmico, asseguram a progressão regular e coesa dos acontecimentos narrados (REIS. e LOPES., 1988:208), o filme é uma fábula contada por um narrador extradiegético e apresentada em capítulos que guiam o espectador e antecipam os fatos. O objetivo da fábula é contar uma história sem digressões ou desvios de ordem causal-temporal, e o enredo ou a intriga podem configurá-la, desde que não intervenha na estrutura linear.³

No filme, as atuações são carregadas dramaticamente e os personagens exibem claramente um perfil psicológico⁴ que os encaixa em tipos bem demarcados. Há uma saga da protagonista que envolve os outros personagens na trama, o núcleo a partir do qual se desenvolve a história. Estamos no plano da pura criação imaginária, do fabuloso, tudo pode ser inventado. Como veremos, nas outras obras, os personagens são ambíguos, não suportam nenhuma forma de psicologização ou estereotipia. As histórias emergem fragmentadas, difusas, desconexas, pessoais, vagas, em função das modalidades de constrangimento do dispositivo.

O que a análise de *Dogville* aponta é que na ficção o dispositivo está muito mais à vontade, como que mais livre em um de seus aspectos fundamentais, a saber: a submissão da nar-

¹ A produção do filme não envolve apenas a Dinamarca, mas também Suécia, França, Noruega, Holanda, Finlândia, Alemanha, Itália e Japão.

² A análise que aqui se apresenta resultou em dois textos preliminares apresentados em congressos, dos quais um deles foi publicado em co-autoria. Conferir: BARTOLOMEU, A.K. e VEIGA, R. 2006; e VEIGA, R. 2006.

³ Cf. REIS. e LOPES., 1988:208.

⁴ Inclusive von Trier busca uma simbologia com os nomes de seus personagens: Grace (a protagonista), vem de graça, que pode se referir tanto àquela que traz a dádiva (no sentido cristão), quanto aquela que traz a beleza (no sentido vulgar); Tom (o cientista) é a abreviação de Thomas Edison (inventor da lâmpada elétrica); Moses, o cão, refere-se à Moisés, o profeta bíblico que recebeu de Deus a tábua dos Dez Mandamentos; Jason (o garoto perverso) tanto pode ter referência na mitologia grega (Jasão), que, em uma das versões, é um herói interesseiro, a quem foi encomendado encontrar o velocino de ouro, ou ao famoso *serial-killer* do filme clássico de terror *Sexta-feira 13*, de Sean S. Cunningham (EUA, 1980), que se transformou numa série para o cinema nos anos 80; Chuck (o colhedor de maçãs e esturpador) pode ser o boneco, também um *serial-killer*, do filme trash-terror *Brinquedo Assassino*, de Tom Holland (EUA, 1988). As associações dos nomes dos personagens com figuras de *serial-killers* idolatradas no gênero terror do cinema americano dos anos 80 não foi afirmada pelo diretor. Trata-se de uma inferência, mas que parecer fazer sentido no contexto do filme e ser uma maneira de von Trier render uma homenagem às avessas ao cinema hollywoodiano, que ele declaradamente despreza, através de uma ironia com a obsessão dos americanos pela violência, morbidez, terror e pelos filmes de série, cujos protagonistas são ídolos da geração anos 80 dos EUA.

rativa e dos personagens ao mecanismo de confinamento. Como pensar no dispositivo em meio a tanta liberdade? É possível dizer de uma *fábula do* ou *no* confinamento? Ou melhor, até que ponto em *Dogville* os constrangimentos e restrições específicas do dispositivo determinam a narrativa? Tais perguntas passaram a orientar a associação de *Dogville* ao traço cinematográfico que reivindicamos.

Do ponto de vista dos procedimentos de filmagem, o protocolo de von Trier não é submeter à realidade ou ao mundo regras fixas para dar a ver o imprevisto, ou impor o controle para que dele surja o descontrole. O protocolo, como prescrição da filmagem, não é a maquiagem, o como filmar que substitui o roteiro em prol da montagem do dispositivo. Apesar do filme ter sido feito em locação única, dentro de um enorme galpão fechado localizado na Suécia,⁵ tal procedimento é usual na cinematografia em geral: filmar em estúdios ou em espaços construídos cenograficamente para a produção do filme. Em *Dogville* há roteiro prévio⁶ e é a partir dele que os procedimentos de filmagem, com suas normas de conduta, produzirão a maquiagem como forma de prisão. Portanto o confinamento passa pelos procedimentos, mas não como constrição do real, e sim como constrição formal.

É na escritura do filme, na maneira como os modos de ver serão compostos para dar forma à fábula que o dispositivo se apresenta. A valorização dos enquadramentos em sua duração dá lugar àquilo que Daney chamou de uma visita guiada, a câmera móvel adentra uma única cena e dela participa sem sair dali. O que se observa é a duração no mesmo espaço filmado, que parece inibir o fora-de-campo. Além disso, a opção pelo minimalismo não deve nada aos enquadramentos, mas se verificam na insistência no mesmo cenário, na artificialidade e na precariedade de um palco semi-esvaziado de objetos cenográficos, onde as localizações espaciais são demarcadas graficamente no tablado.

Nos outros filmes já citados e naqueles que constituem o conjunto da análise, a prisão também é tematizada nas falas, nos atos, nas histórias que surgem, apontando ó através do movimento escalar que constitui o dispositivo ó que o confinamento vai além do espaço filmado, do constrangimento na imagem, nos enquadramentos, e produz um processo constante de reduplicação pela inclusão (uma forma de confinamento dentro da outra). Em *Dogville* tal tematização, explícita na própria fábula, não depende e nem é determinada pelo constrangimento que o dispositivo institui. Porém, apesar da narrativa não estar condicionada ao confinamento, o encerramento da fábula ao espaço reduzido e único do palco concede mais força ao dispositivo enquanto estratégia limitadora das possibilidades cinematográficas. Há, com certeza, uma constrição do olhar e do corpo do espectador, implicando-o mais diretamente nas relações de força que se constroem ali, portanto, uma compressão da forma narrativa.

⁵ FACCO, Lúcia A (des) construção da realidade em *dogville*, em <http://paginas.terra.com.br/arte/dubitoergosum>.

⁶ Eu escrevi o roteiro primeiro. Só depois passei a me preocupar com o visual do filme. As coisas começaram a se encaixar lentamente. Primeiro pensei na ambientação em uma pequena cidade, onde todos os habitantes pudessem se ver. Daí uma coisa levou à outra, chegando à encenação em um palco aberto, sem cenários e com fundo infinito (Lars von Trier em entrevista à *Revista de Cinema*. Ver: <http://www2.uol.com.br/revistadecinema/edicao40/>. (Último acesso em julho de 2008).

Dito isso, três perguntas devem ser colocadas para se pensar a modalidade do confinamento em *Dogville*. Como se exhibe o artifício constituinte do fazer cinematográfico? Como o confinamento se dá no plano formal e reincide na fábula? Como *Dogville* tensiona os regimes de visibilidade? Tomamos como pressuposto que em *Dogville* o dispositivo convoca aquele que vê num jogo de oscilação entre proximidade e distanciamento, identificação e estranhamento. Sugerimos três qualidades de deslocamento na condição de espectralidade: (1) a que ocorre *na relação cinema-teatro*, que se apóia nas antinomias aparato-naturalismo, artificialismo-ilusionismo; (2) a que se dá *na tensão narrativa*, na forma pela qual a fábula produz um campo de força onde as formas de poder se manifestam; (3) a que aparece na *oposição entre miséria da imagem e espetáculo*.

5. 1 Artifício e ilusão

Em Lars von Trier, o poder da câmera de dar a ver o mundo exterior que permite ao *mise en cadre* exhibir a vida através de enquadramentos da realidade, é abandonado em prol da ênfase na *mise en scène* e da recusa ao ilusionismo - sistema de representação que procura anular a sua presença como trabalho de representação (Xavier, 2005:42) -, que levaria o observador a se identificar com o que é representado. *Dogville* interfere nesse sistema de representação ao confinar o espectador a um palco. Não é o real que se revela pela imagem que dura como um duplo do movimento da vida. O real é ficcionalizado numa cidade-maquete, que arranca o cinema do ilusionismo e o exhibe como artifício.

Quando pergunto pela autenticidade de uma imagem não estou, portanto, discutindo sua verdade em sentido absoluto, incondicionado. Não discuto a existência das figuras dadas ao olhar. Pergunto pela significação do que é dado a ver, numa interrogação cuja resposta mobiliza dois referenciais: o da foto (enquadre e moldura), que define um campo visível e seus limites, e o do observador, que define um campo de questões e seu estatuto, seu lugar na experiência individual e coletiva. (XAVIER, 2003:33)

Xavier tem razão. Não se trata de discutir a autenticidade da imagem, mas a forma de registro cinematográfico, que passa pelo recurso fotográfico, o enquadramento e a moldura, gerando significações conflitantes quando tal campo visível e seus limites são extremamente constrictivos a um único espaço que põe em jogo outro estatuto do ver: o do teatro. Essa restrição proposital do campo visível exerce uma força no espectador que determina a experiência individual ou coletiva do que é dado a ver.

A configuração teatral rompe inteiramente com a impressão da realidade, com o registro de movimentos quaisquer ó cavalos galopando, trens ferroviários, carros de bombeiro, acontecimentos esportivos, cenas de rua, como diria Panofsky (2000:345). Segundo Panofsky (2000:345), a especificidade do cinema está mais num sentimento simples, o prazer da reprodução do movimento do mundo, e menos na apreciação estética da apresentação formal dos temas. Esse sentimento simples é o gesto cinematográfico, que afirma a importância do artefa-

to técnico para a particularidade de uma manifestação estética. Ao contrário da maioria de outras formas de expressão, onde o anseio artístico levou às descobertas técnicas, no cinema foi a invenção técnica que possibilitou a descoberta e o aperfeiçoamento progressivo de uma nova arte. Segundo Panofsky, a base primeira dessa função técnica é fazer com que as coisas, sejam elas quais forem, pareçam se mover. O autor lembra que nos primeiros filmes não era comum imitar o formato teatral, que há muito já possuía sua modalidade de movimento. O que se tornara importante era dar movimento a obras de arte estacionárias em sua origem (2000:347), como as pinturas ruins do século XIX, cartões postais, revistas em quadrinhos e novelas populares, de modo que a deslumbrante invenção técnica pudesse conseguir um triunfo próprio, sem intrometer-se na esfera da cultura superior. (PANOFSKY, 2000:347)

Em *Dogville*, a cidade é desenhada como numa planta e construída com divisórias de madeira, tudo sobre um palco plano. O filme começa com um texto que diz que a história será contada em nove capítulos e um prólogo (*que é a apresentação da cidade e seus habitantes*). A seqüência de abertura já é inquietante. Vemos o mapa de uma cidade desenhado num fundo preto? Vemos a maquete de uma cidade colada num pano escuro? No início, não percebemos que se trata de uma visão, do alto, de um espaço cenográfico. O ponto de vista sugere um quadro negro escuro, rabiscado de branco e filmado de frente. Mas conforme lentamente a câmera se aproxima, a sensação é a de se estar sobre um tablado. Os riscos dão contornos a ruas, casas e palavras escritas no chão. Surge claramente o nome das famílias da via principal, *Elm street*. A câmera chega mais perto e estamos num palco, há vida e objetos ali, ainda que as representações gráficas permaneçam. Um corte sutil interrompe a lenta seqüência do pouso na cidade, recoloca o olhar da máquina na altura dos personagens e enquadra um rádio antigo, se posicionando rente a ele, por cima de letras imensas que, no chão, formam a frase: Casa da família Thomas Edison .

A introdução provoca um estranhamento inicial no espectador. Ele precisará preencher imaginariamente o vazio que as imagens deixam (não há casas, portas, cidade) e crer na história, mesmo diante da exacerbação da dimensão falsa que ganha a arquitetura teatral ao ser trazida para a ambiência do cinema. Temos *a primeira qualidade de deslocamento* do observador, que dificulta a identificação. Contudo, tal seqüência é acompanhada pela voz *off* do narrador: *Esta é a triste história da cidade chamada Dogville. Dogville ficava nas montanhas rochosas dos Estados Unidos, onde a estrada chegava ao seu final absoluto, perto da entrada da velha mina abandonada. Os residentes de Dogville eram honestos e gostavam de sua cidade..., e ao fundo ouvimos uma música suave. Parece que caminharemos por uma história tranqüila que nos será contada por um narrador num tom calmo e gentil. Esse contato do espectador com o filme inaugura a oscilação: a história narrada à maneira de uma fábula e o espaço cenográfico semi-esvaziado.*

Os personagens passeiam pela cidade-maquete, uma cenografia exígua, entrando em casas e olhando paisagens inexistentes, abrindo e fechando portas imaginárias, contemplando

um sol ausente. Nessa teatralização, o que é próprio do cinema surge na presença insistente da câmera e na montagem ó que reconstróem e reinventam o cenário sem sair dele e emolduram as expressões dos personagens, intensificando seus sentimentos.

Para Panofsky (2000:350), como o espectador do teatro, o de cinema ocupa um lugar fixo. Mas no cinema há mobilidade do olhar que confere ao espectador movimento estético constante. O olho se identifica com as lentes da câmera, que muda continuamente a distância e a direção. O espaço também é móvel, não apenas porque nele os corpos se movem, mas porque ele próprio se aproxima, recua, gira, some, se liga a outros, de acordo com a locomoção e a perspectiva da câmera, com os enquadramentos, próximos ou distantes, com os cortes e a montagem. Além disso, os efeitos especiais, tais como visões, transformações, desapareções, tornadas rápidas e lentas, inversões e truques de filmes. Isso abre um mundo de possibilidade com as quais jamais poderá sonhar o teatro. (PANOFSKY, 2000:350) Porém, o que parece ser o impoder no teatro é ao mesmo tempo a força da cinematografia em *Dogville*. Aqui não há tais efeitos especiais. O espectador está confinado a esse único cenário que parece exibir-se por completo e permitir a tudo ver. A percepção é a de que o enquadramento do palco inteiro é o enquadramento do mundo, não há nada para além das bordas da tela, não há partes escondidas das casas, das ruas, da cidade. O fora-de-campo foi como que isolado.

Nessa relação entre teatro e cinema há um jogo de *mise en distance* que tensiona a relação com o espectador, deslocando-o de seu lugar tradicional. A tensão se dá pelo fato dessa estratégia nunca se completar totalmente, nunca os espectadores estarão completamente distanciados do filme. A *mise en distance* não suspende o logro (COMOLLI, 2004a), mas quebra a ilusão da plenitude do ver. Ela não é totalmente eficaz porque aquele que vê sempre pode continuar crendo no que vê. A crença tanto pode ser interrompida quanto pode retornar em função de qualquer elemento presente no filme: a fábula, os personagens, certas tomadas, a música, a presença do narrador etc. Enfim, o logro não deixa de existir, mas, ao contrário, a oscilação entre crer e duvidar é reforçada.

O palco de teatro - como espaço único de produção dos modos de ver e de desenvolvimento da narrativa - faz o espectador questionar tanto um registro quanto outro, mas principalmente o frustra em relação à expectativa da experiência cinematográfica, na qual o principal atributo da imagem é sua capacidade de impressão da realidade, de inscrição do movimento do mundo desde Lumière, ou seja: as múltiplas formas de registro de um acontecimento que, independente de ter sido encenado ou não, marcou por algum momento a película. Panofsky caracteriza o cinema a partir de uma premissa que, apesar de trivial, é muitas vezes esquecida ou desprezada: a possibilidade original de dramatização do espaço e da espacialização do tempo. Ao tratar do teatro, em seu início, um teatro puroí, aquele que não faz uso de engenhocas e projeções ó como palcos giratórios, telões ou qualquer outro recurso tomado de empréstimo do cinema ó Panofsky o diferencia radicalmente do cinema no que concerne ao espaço e ao tempo. O espaço teatral é estático, representado no palco, e a relação espacial da

platéia com a representação é fixa. Já a grande invenção cinematográfica é que tudo que está no espaço ó um muro de concreto ou uma montanha na floresta ó pode ser carregado de aparência de movimento, e aquilo que se dá no tempo, mesmo os pensamentos e os sentimentos nas almas dos homens, pode e deve ser tornado visível (2000:349).

Essa espontaneidade que o cinema é capaz de captar é perdida em prol do artificialismo que o palco e a configuração teatral instituem. Como fazer o pacto teatral já que se trata de um filme? No que concerne ao contrato com o espectador, o teatro concede maior elasticidade ao tempo. A duração do gesto, da atuação, pode se modificar de acordo com a platéia, assim como o texto se adaptar a cada sessão. Dependendo da forma de interação com o público, o ator/personagem pode prolongar ou reduzir suas ações, falas, peripécias ou simplesmente eliminá-las. O teatro é um espetáculo em ato, um *aqui e agora* que se renova a cada sessão, de acordo com anseios e respostas da platéia. O sentimento de retorno é imediato e pode interferir não só na conduta dos atores, mas na própria construção e consecução da peça, que possibilita sempre a transformação. No cinema, a situação é inversa. O filme é um bloco fechado que é oferecido de uma só vez aos espectadores. Por isso, há uma imposição dos modos de ver ao qual o observador deve se submeter ao longo da exibição.

O espectador não pode deixar o lugar, e o cenário não pode mudar durante um ato. (...) Mas, para compensar essa restrição, o teatro tem a vantagem de que o tempo, o meio da emoção e do tempo transmissível pela fala, é livre e independente de tudo o que possa suceder no espaço visível. Hamlet pode dizer o seu famoso monólogo deitado num canapé no meio da cena, sem fazer nada e apenas vagamente discernível ao espectador e ouvinte, e no entanto por suas meras palavras fasciná-lo com a sensação da mais intensa ação emocional. (PANOFSKY, 2000:349)

Como projetar-se nas imagens cinematográficas, que trazem a impressão do movimento do mundo, já que se trata de um teatro? Além da importância que Panofsky confere ao gesto simples do cinema de reproduzir o movimento do mundo - falta própria ao teatro e determinante do dispositivo em *Dogville* -, há outra diferença fundamental entre as duas condições de espectadorialidade. Para o autor, o cinema dispõe da capacidade, totalmente negada ao teatro, de penetrar nas experiências psicológicas dos personagens, ao projetar diretamente na tela seus conteúdos e tornar o olho do observador a própria consciência do personagem. No teatro, destituído dos efeitos especiais tomados de outros suportes, tal recurso só é possível pelas palavras. Mas qualquer tentativa de transmitir exclusivamente pensamento e sentimentos, ou até mesmo fundamentalmente, pela fala, provoca-nos um sentimento de embaraço, tédio, ou as duas coisas. (PANOFSKY, 2000:350)

Dogville se afasta do cinema na medida em que todas as possibilidades de entrar na consciência dos personagens estão dadas pelo narrador ou pelas expressões faciais e interpretações dramáticas dos atores. Por outro lado, o cinema sobrevive no *close up*, que, para Panofsky, é um efeito marcante da experiência cinematográfica que possibilita ao rosto ampliado

tornar-se um mapa de explorações e significações,⁷ já que cada mudança de expressão, por menor que seja, pode ser facilmente percebida sem que se exija grande esforço do ator. Enquanto no teatro as manifestações faciais são exageradas e até caricaturizadas para serem notadas, no cinema o *close up* permite que um mínimo traço de alteração no rosto do personagem, a princípio espontâneo e imperceptível, pareça grandioso aos olhos do espectador. É a naturalidade que surge, e com ela o realismo.

... cada movimento sutil das feições, quase imperceptível a uma distância natural, se transforma num acontecimento expressivo no espaço visível e, por conseguinte, integra-se completamente ao conteúdo expressivo da palavra falada: enquanto no palco a palavra falada produz uma impressão antes forte do que fraca, se não nos permite contar os pêlos do bigode de Romeu. (PANOFSKY, 2000:352)

Nessa oscilação cinema-teatro, artifício-naturalismo, o observador está numa posição dúbia. O palco se inscreve no cinema com aparato que traz à tona a dimensão fantasiosa (a encenação) que ali tem lugar, desintegra a transparência da imagem e dificulta que a representação produza seu efeito de real. O espectador move-se entre o que o cinema reserva como ilusão imaginária sustentada pela fábula, pela narração, pelas situações dramáticas e pelos conflitos entre os personagens; e a ausência dos movimentos, sons e paisagens urbanas, instauradas pelo espaço semi-vazio do teatro. Nessa variação, o espectador sofre um deslocamento de suas expectativas e referências no que concerne à relação com o ver no cinema, ao coeficiente de realidade que garante. É preciso crer nos objetos, ainda que eles não existam, ainda que as imagens neguem sua existência. Se há descontrole, ele não está na maneira como von Trier monta o dispositivo, que é regrada e intencional, mas no lugar do espectador, no qual os limites do ilusionismo ó marca do espetáculo no cinema ó são questionados. A performance dos atores, que se assemelha a um ensaio, a câmara que se move em meio a cena, treme e desenquadra, a imagem precária do digital, a natureza exígua do cenário, a falta do que se ver, faz com que algo pareça estar em obra, estar ainda em processo, inacabado, incompleto. Essa dimensão revive o trabalho de constituição não só de uma cena, mas do filme como um todo.

⁷ Lembramos nessa passagem do filme de Eduardo Coutinho, *O fim e o princípio* (BRASIL, 2005), em que os rostos dos velhos moradores do sítio Araçás, comunidade rural do município de São João do Rio do Peixe (Paraíba) são vistos em *close up*, de forma que as rugas, as marcas, os sulcos que estriam a pele, provocam uma sensação de textura que se liga metaforicamente não só a inscrição do tempo naquelas vidas, mas também da experiência dura da miséria e da aridez do sertão nordestino.

5. 2 Tensão narrativa

Na oscilação do espectador entre artifício e ilusão, o distanciamento não permanece por muito tempo. A voz *off* do narrador que conta a história vai aos poucos afastando as interrogações do espectador e preenchendo as lacunas⁸ que ficariam a cargo de sua imaginação. Se de um lado o cenário é sempre o mesmo, por outro a narração consegue arrancar o tempo da fixidez daquele espaço. Trata-se de um narrador onisciente que não participa da história, mas tudo vê e tudo sabe. Feito o pacto de que portas imaginárias serão abertas, não há problemas para que o espectador se entregue à fábula. A narrativa segue linearmente e aproxima observador da cena. Tem-se aí uma força poderosa de conciliação com o espectador, que pode se sentir mais confortável. Porém, a maneira como se constroem as relações e como aquele que vê nelas é implicado, vai se tornando cada vez mais constrangedora, de forma a reavivar, de outras maneiras, o confinamento no espaço artificial do palco.

Mais do que pensar o enredo como algo revelado pelo desenrolar da narrativa, queremos tomá-lo como modo de desvelamento de operações de poder. Como as relações de força na comunidade de Dogville⁹ constituem ou destituem formas de vida? O que liga os personagens do filme está no fato de formarem uma comunidade, no sentido de habitarem o mesmo lugar-jo e experimentarem juntos uma vida precária. Dogville é uma cidadezinha muito pobre que vive tempos difíceis situada entre as Montanhas Rochosas dos EUA. A pobreza vai além das condições materiais de vida dos habitantes. Trata-se de pobreza da experiência, em que não há um *comum*¹⁰ que caracteriza a comunidade como coexistência das diferenças, relações de seres singulares em seus encontros e embates. A experiência em Dogville é precária, pois longe de se abrir à vida como multiplicidade, a comunidade é cerceadora das diferenças e geradora de identidades fixas. A experiência da pobreza é uma pobreza da experiência. Ela é filha de uma história americana marcada pela depressão econômica.

Se a precariedade da experiência está profundamente ligada às forças do saber e poder, em *Dogville* ela se apresenta na figura de um saber pretensamente científico e moralizante e de um poder que se exerce onde não há mais leis (AGAMBEN, 2002). Ambas as figuras ganham corpo nos personagens Tom e Grace principalmente.¹¹ Tom vive a pobreza da experiência por assumir uma postura de observador dos acontecimentos e das relações, mantendo um vínculo frouxo com o mundo. Grace vive essa precariedade ao se submeter a uma força que não a per-

⁸ A noção de lacuna aqui referida provém da teoria do efeito estético em Iser (1999), na qual a leitura envolve um jogo de interação entre texto e leitor, opondo-se à concepção de que o texto seria o portador do significado. Os segmentos textuais trazem entre si lacunas como motores da atividade ideacional do leitor, que é instado a supri-las. Quando o processo de seleção dos fragmentos que irão compor o texto envolve o cancelamento da validade dos campos de referência extra-textuais, a lacuna se traduz em negação. Lacunas e negações correspondem à negatividade: espaço de indeterminação que compõe fundamentalmente o campo de interação entre leitor e texto.

⁹ Usamos a palavra Dogville sem o itálico para referir ao nome da cidade que dá título ao filme.

¹⁰ Conferir a discussão sobre as condições da experiência apresentada no capítulo 2.

¹¹ As forças de saber e poder poderiam ser tratadas através de outras micro-narrativas que compõem o filme. Privilegiamos os dois protagonistas a fim de recortar a abordagem e não tornar a análise excessiva.

cebe como forma de vida, mas que reduz sua existência a um fato de vida.¹² Na ausência de leis e direitos, Grace está num estado de exceção, como se fosse detida de guerra e Dogville a prisão.

Tom se intitula um observador, passa os dias analisando a cidade, sua missão de criar ali um sólido senso de comunidade. Para ele, há um problema moral em Dogville que está para além da genérica miséria de *um país que se esqueceu de muita coisa*,¹³ é a necessidade de educar a comunidade e devolver a ela seu presente. Tom usa Grace como experimento para mostrar aos habitantes a importância de ajudar e confiar no próximo. Ali, o personagem é sujeito da ciência e da consciência, toma a comunidade como objeto a ser desvendado e revelado. Assume uma posição que transforma a possibilidade de experiência em experimento, ao traduzir em controle e certeza (*mathema*) o que seria mistério e finitude (*pathema*).

Grace é jovem rica de família poderosa de gangsters, acostumada a conseguir tudo pela força e violência. Ao chegar naquela cidade miserável, vê um novo lar em que as relações não se pautam pelo poder do dinheiro, status ou força; uma comunidade de iguais *na e pela* pobreza. Já que os habitantes não precisam de ninguém, possuem seus papéis fixos e instituídos entre eles, a fugitiva procura uma maneira de ser aceita pela comunidade. Graças à intervenção de Tom, Grace ganha a confiança dos moradores, que aceitam sua ajuda para ajudá-la. Com o tempo, uma nova forma de poder nasce na cidade. Coagida pelos habitantes da cidade e com medo de ser entregue aos gangsters e voltar a vida anterior, a forasteira se deixa dominar pelos habitantes de Dogville. Quanto mais as forças externas à cidade fixam a identidade de Grace como a procurada, mais a comunidade teme estar acobertando uma criminosa e mais difícil se torna para ela permanecer ali. É Tom, novamente, quem propõe uma estratégia administrativa para a aceitação de Grace: algo de maior valor deveria ser dado em troca de tamanha concessão.

Tal estratégia torna as relações entre a moça e a comunidade mais funcionais e impessoais, e a dominação se exerce livremente. Explorada, usurpada até chegar à condição da vida nua, Grace se torna prisioneira, objeto sexual, e acaba acorrentada. A privação de sua subjetividade agora está no corpo; ela perde a liberdade do desejo e da locomoção. O confinamento é o próprio corpo. Essa forma de poder que se institui em Dogville a partir do assujeitamento de Grace remonta ao dispositivo disciplinar que se aplica ao espaço e ao corpo.

Esse espaço fechado, recortado, vigiado em todos os seus pontos, onde os indivíduos estão inseridos num lugar fixo, onde os menores movimentos são controlados, onde todos os acontecimentos são registrados, (...) onde o poder é exercido sem divisão, segundo uma figura hierárquica contínua, onde cada indivíduo é continuamente localizado, examinado e distribuído. A ordem () prescreve a cada um seu lugar, a cada um seu corpo,

¹² Segundo Giorgio Agamben, os gregos faziam uma distinção entre *zoé*, que expressava o simples fato de viver comum a todos os seres (animais, humanos e deuses) e *bios*, que significava a forma ou a maneira de viver peculiar a um indivíduo ou grupo particular. Agamben sustenta que o poder sempre fundou-se sobre essa cisão entre o *fato* da vida e as *formas* de vida, ao isolar algo como a vida nua, objeto a um só tempo de exclusão e inclusão, submetido ao soberano e ao seu arbítrio. (PÁL PELBART, 2003:60)

¹³ As frases em itálicos são trechos retirados do filme, nesse caso trata-se da do narrador.

a cada um sua doença e sua morte, a cada um seu bem por meio de um poder onipresente e onisciente (...) até a determinação final do indivíduo, do que o caracteriza, do que lhe pertence, do que lhe acontece... (FOUCAULT, 1987:175)

Para chegar a esse modelo de dispositivo, Foucault retorna ao contexto da peste no século XVIII e explica como o poder político toma o lugar da vida, gerando a biopolítica. O corpo que traduz a vida humana está condenado ao poder político quando este se justifica pela saúde de um coletivo abstrato superior a qualquer individualidade. O que vale é o bem-comum. Em seu nome, o corpo e a vida são controlados. Nesse estado de exceção, não há leis que não possam ser rompidas e outras que não possam ser geradas arbitrariamente. O poder se exerce soberano e autônomo. Com a peste, a divisão entre doentes e saudáveis abre espaço para que o dispositivo se exerça sobre os considerados anormais (loucos, velhos, criminosos). O que justifica o crescimento capilar do poder e sua incidência sobre o corpo e o espaço é evitar ou impedir a peste, ou seja: manter a normalidade contra a ameaça de fora. Se o corpo é reduzido a um objeto de controle do poder, esse corpo é experimento da biopolítica. Em *Dogville*, o estado de exceção se revela com a chegada de Grace, que traz a representação da anormalidade, a ameaça de fora e põe a cidade em perigo. Esse fato determina a vigília, a manipulação e o controle exercidos pela comunidade sobre ela. A vida de Grace sofre a interferência do biopoder que só tem a sua frente a vida nua, totalmente separada de uma forma de vida.

Historicamente, essa vida em nome da qual se exerce o poder (concebida como um fato) e que se diz proteger, esteve submetida ao jugo do soberano. O poder político que nós conhecemos a reivindica na medida em que, no prolongamento do regime de soberania, se dá o direito de separá-la das formas de vida. A vida então aparece, hoje como ontem, apenas como uma contrapartida do direito que a ameaça de morte, num estado de exceção permanente. (PÁL PELBART, 2003:60)

Grace parece o exemplo da humildade, aceita as punições, é indulgente frente às atitudes mais vis e resigna-se com o sofrimento. Mas o que parece humildade revela-se como atitude arrogante. Trata-se de inversão de perspectiva em torno do poder. Quando o pai da protagonista, um gangster poderoso, chega à cidade, a inversão é revelada. *Ninguém pode chegar a ter os mesmos padrões éticos que você. Eu não posso pensar em nada mais arrogante do que isso*, diz o pai à protagonista. Ela está tão acima da cidade que perdoa os atos dos habitantes. Para Grace, eles têm razões para agirem daquela forma e ela razões para aceitar a dominação: miseráveis, nunca tiveram mais que a pobreza, enquanto ela sempre esteve com o poder. Essa moral é fruto e ao mesmo tempo gera a arrogância de um olhar superior que desfaz as possibilidades de subjetivação dos habitantes. Como para Tom, o cientista, também para Grace, *Dogville* é um experimento. É como se o mundo de Tom e o de Grace estivessem fechados, a ponto de não permitirem nenhuma forma de coexistência com outros mundos, erradicando qualquer possibilidade de experiência forte que promovesse a reconciliação entre sujeito e objeto. Mas é

na precariedade que está a abertura que vivifica a coexistência de mundos. Quando ambos perdem o lugar do controle, Grace sucumbe à vida nua e Tom duvida de sua isenção.

Após os sucessivos estupros de Chuck (o colhedor de maçãs), Vera (a esposa) quebra todos os bonequinhos de porcelana que Grace havia conquistado com seu trabalho. Acostumada a não chorar, a moça chora compulsivamente quando expropriada da única *prova de que seu sofrimento havia criado algo de valor*. O choro é manifestação de seu corpo, que quase se desintegra ao ver e ouvir a porcelana se quebrar no chão. O mundo fechado de Grace se quebra. É o marco da transição de lugar do controle para a entrega à crueza da vida. Grace perde suas qualidades e se deixa atravessar por uma forma de vida imanente, sem resistências. É nessa imanência que a vida pode se afirmar. Ela já não pode mais ser penetrada pelo poder que a submete.

Quando é designada pelos poderes como vida nua, desprovida de toda qualificação que a viria proteger, a vida não tem escolha para resistir, senão pensar-se para além do julgamento e da autoridade que a condenam, como potência se autorizando a si mesma, recusando toda autoridade. Então, a vida nua já não se submete a uma soberania que lhe é exterior, e afirma a sua própria. (PAL PELBART, 2003:67)

Não há mais contra-poder a ser exercido. É o não-poder que nasce e retorna num movimento imanente. A imanência flui (...) mas este jorrar não sai de si, e sim deságua incessante e vertiginosamente em si mesmo . (AGAMBEN, 2000:176)

A decisão da comunidade pela partida de Grace, faz Tom ver seu experimento fracassar, pois nada restou na frágil consciência dos habitantes. O exemplo *por vir* se perdeu com a missão moral do observador. Tom procura Grace para possuí-la, então. Ela nega seu amor e iguala sua atitude a daqueles que a usaram. Tom percebe que não soube tomar a realidade como projeto próprio. Como *a luz da lua que se esgueira em cada fresta das casas dos habitantes da cidade* e muda por um instante a configuração de Dogville, os acontecimentos criam novas formas de subjetividade e os protagonistas reencontram a experiência na precariedade de suas vidas. A vida sem qualidades é a possibilidade do estilhaçamento do poder que se exercia sobre ela e daquele que a mantinha em sua arrogância. Tom encontra, no que possui de mais humano, a diluição de seu saber e moral: o impedimento de ter domínio sobre a experiência, que vaza, mesmo na precariedade. Porém, quando o pai de Grace e seus capangas chegam a Dogville, a fugitiva, que aceitara a vida nua como uma vida qualquer, desqualificada, se revolta contra a comunidade e ordena ao pai que mate os habitantes. A vingança institui nova relação de força com a cidade, na qual o poder de Grace é exercido de forma ilimitada. A personagem passa da imanência à soberania e Tom do *mathema* ao *pathema*, já que encontra na morte a finitude da experiência.

O espectador sofre ao ver o limite a que chega a lógica utilitarista e o biopoder na cidade, em função dos personagens terem atingido o extremo das possibilidades de vilania e se tornados soberanos. A lógica que rege as relações na comunidade aponta para *o segundo nível*

de deslocamento do lugar do espectador. Para além da narrativa sufocante que revive o confinamento, o estranhamento em relação aos modos de ver ainda não está de todo sanado. Se o espectador já aceita que há uma cidade ali e que pode participar dela, os modos de ver instaurados pelo filme continuam a interrogá-lo sobre de qual lugar ele participa, uma vez que, sufocado pelos acontecimentos, ele se pergunta: Como posso suportar ver tudo isso? O incômodo é ainda maior, porque o espectador tem seu olhar circunscrito a um único e reduzido espaço, e por isso se sente cada vez mais confinado àquela pequena vila imaginária. A *segunda forma de deslocamento* se efetiva.

Se de um lado o espectador está preso a Dogville tal como Grace (pois se projeta no corpo da personagem) se identifica e sofre com ela ó por outro ele tem o poder de ver tudo o que se passa ali. Como não há espaços fechados na cidade, que se exhibe como uma redoma de vidro, o espectador vê sob vários ângulos situações que acontecem concomitantemente. A pequena cidade lhe é revelada por inteiro, ele vê através de paredes e portas, e pode penetrar no pensamento dos habitantes através do grande olho do narrador. A cena em que Chuck estupra a protagonista dentro de sua casa é exemplar. A câmera capta o cenário inteiro e é possível ver os movimentos de todos os personagens e o ato do estupro ao fundo. O olhar do espectador está distante e se assemelha a um olhar panóptico, pois vê tudo sem ser visto, quase um olhar vigilante. Os atos e relações dos personagens se revelam e podem ser julgados por quem parece tudo ver e saber. Mas como estar preso dentro e ao mesmo tempo ver tudo de fora? O confinamento ao espaço reduzido e, ao mesmo tempo, a sensação de tudo ver possibilita o jogo entre o próximo e o distante, concede ao espectador o domínio sobre o que vê e, ao mesmo tempo, lhe retira. Resta-lhe a posição confusa entre o poder e o não poder.

A totalidade do espaço rastreado e visível, o disciplinamento de Grace e o tratamento de seu corpo como experimento, contribuem para colocar o espectador no lugar do olho panóptico, que, de fora, se impõe como vigília e controle. Há ainda momentos em que a câmera de von Trier ganha um movimento seco, um *zoom* automático que se aproxima rapidamente do rosto dos personagens e os enquadra em close. A impressão é de uma lente sem olhar. O espectador se submete a uma fixidez que anula a idéia de que um olho humano poderia estar ali por trás da câmera, e se não há ninguém atrás da câmera, os personagens olham para aquele que os vê: o espectador está no lugar do vigilante. Tais movimentos lembram uma câmera de vigilância e remetem a sofisticação do olhar panóptico.

Mas por que o lugar da vigilância não se efetiva como o lugar do poder em *Dogville*? O que há de diferente entre esse olhar desumanizado no filme e o olhar construído pelas câmeras de vigilância dos programas de tele-realidade? O distanciamento não se realiza por completo em função de uma série de outros modos de identificação de que von Trier lança mão. Os movimentos secos da câmera não operam sozinhos no filme, eles são atravessados por outros movimentos estéticos. A intimidade e a proximidade da câmera solta no cenário, as molduras e pinturas criadas pelo diretor criam afetividade e impedem a permanência do distanciamento

necessário ao olhar que vigia. O olhar vigilante surge como momentos de irrupções, diferença, desconforto em meio à narrativa contagiante. Por isso, recria a *mise en distance*, faz o espectador pender entre o fora da cena, ao adotar um olhar terceiro, e participar afetivamente dela.

Se de um lado é dado ao espectador o poder de tudo ver e ele sente esse poder nos modos de ver, por outro persiste a força da narrativa, que o submete à experiência da protagonista. Essa força é ainda maior em função da câmera, que não é fixa e nem distante. Ela está sempre próxima, participa dos eventos, lança o olhar do espectador para dentro do cenário, como na visita guiada. O confinamento ao espaço físico é também o confinamento à saga de Grace, que reforça a imobilidade e a impotência do espectador. Essa passividade é reiterada pela identificação do espectador com o corpo da protagonista e o *pathos* que ela vivencia. Apresenta-se então um conflito de posicionamentos: como aquele que vigia, como esse olhar distante pode sofrer e se projetar no corpo de Grace? Aí está o funcionamento do dispositivo: aproximar na mesma medida em que distancia. O olhar vigilante é contraposto ao olhar voyeur.

Grace está presa em Dogville, limitada às poucas funções que lhe é permitido exercer, não tem voz na comunidade, renuncia a qualquer ação. A perda da autonomia sobre seu corpo leva o espectador a sentir o peso do confinamento no espaço e na fábula. É como se a história fosse barrada ali, na impossibilidade de se compreender a lógica da cidade. O espectador vive a decadência e o esgotamento do corpo da protagonista, que não mais reage. Na câmera de tele-realidade, o espectador vai gozar do poder de ver o outro exposto. Em *Dogville* ele não pode mais ter prazer, mas apenas sofrer com a sujeição de Grace a uma comunidade onde nenhuma moral limita a experiência com o outro e nenhuma ética é criada numa situação de ameaça. Aquele que vê tomará para si o insuportável do silêncio e da impotência de Grace, que também é dele. Protagonista e espectador estão imobilizados. Há uma condição análoga entre o espectador e o corpo no qual ele se projeta. O lugar do vigilante tornou-se o mesmo do vigiado.

5.3 Miséria e excesso na imagem

Se Benjamin (1994a) disse que é preciso assumir a pobreza da experiência e partir dela como um bárbaro, von Trier parece encarnar essa figura. A pobreza de Dogville é também a precariedade do próprio filme. Tendo diante de si o mínimo de detalhes, de signos e objetos, o espectador é obrigado a enxergar realmente as pessoas, a penetrar nas relações intersubjetivas, pois não vai encontrar ali as formas estereotipadas e desgastadas de representação da pobreza pela mídia. Em *Dogville*, a miséria não está como nas imagens de lugarejos em estado de penúria que vemos nos jornais, revistas, tevê, cinema ou mesmo na vida cotidiana, já roteirizada a tal ponto que nem se faz sentir. É uma miséria do ver, pois não há nada além do insistente cenário, nada além das parcas divisórias de casas e das marcações no chão. A experiência

da pobreza está na imagem, que estrategicamente retira do cinema a tarefa de duplicar a realidade e dá a ele a tarefa de confinar o espectador a um espaço único de corpos, sons e luzes, e não mais que isso. Se assim a vida nua se escancara, ela é reiterada nas relações daquela comunidade. Para além das condições materiais de vida dos habitantes de Dogville, a pobreza da experiência está na comunidade.

Se a imagem é minimalista, se há pouco a ser visto, é porque o avesso do jogo é tudo ver. A sensação de tudo ver parece ser uma estratégia similar à da sociedade do espetáculo, mas usada para dela se retirar algo. Lars von Trier ataca a profusão de imagens que caracteriza o espetáculo, ao desafiar o cinema a exibir a pobreza de uma maneira que os índices do real são negados em favor da encenação e da economia dos recursos expressivos. Num mundo no qual tudo se diz, no qual tudo se mostra, e os EUA¹⁴ aparecem como o império desse excesso, é preciso sussurrar para ser ouvido.

Cada capítulo, no qual o filme se divide, contém um título que antecipa os acontecimentos da história e que, ao mesmo tempo em que prepara, ilude ironicamente o espectador sobre o que virá. Essa estratégia reitera a sensação de tudo ver, a partir da ilusão de tudo saber. A narração em blocos oferece algo de acabado às atuações que são por demais encenadas, e a cadência e o timbre da voz do narrador doam algo de extraordinário às imagens, por demais precárias. No choque entre o pouco que as imagens oferecem e a voz do narrador somada à ação dramática dos personagens, que concede mais força à fábula, o espectador oscilante entrega-se à história. Afinal, o confinamento que produz deslocamentos no espectador não oblitera a identificação. A fábula sustenta o efeito de real, a crença. O dispositivo de von Trier parece fraco e o poder maior está no confinamento que a fábula produz. Mas o jogo não terminou. O dispositivo que parece garantir *tudo ver* tem seu revés. A certeza do *sei porque vi*¹⁵ é estilizada ao final do filme quando, inesperadamente, fotos daqueles mesmos anos difíceis da América que ambientam a trama são exibidas, seguidas de outras fotos mais contemporâneas que aparecem durante a apresentação dos créditos. É como se von Trier nos dissesse: *é impossível ver tudo*. No momento em que essas fotografias são projetadas, o dispositivo se abre. Trata-se do complemento final, *do terceiro nível de deslocamento* que a relação entre a miséria e o excesso institui. Essa abertura lança o espectador na busca pelas conexões possíveis entre esses dois segmentos: o filme que foi visto e a seqüência de fotos.

Durante três horas, o filme impôs um tipo de relação com o cinema bem diferente da que o realismo propõe. A economia de recursos, o cenário restrito e transparente, a encena-

¹⁴ Há muitos anos Lars von Trier afirma sua posição contrária ao cinema hollywoodiano. Em 1995 criou, junto com Thomas Vinterberg, o movimento Dogma, cujo principal fundamento é desfazer-se das grandes produções em prol dos filmes precários, de baixo custo, realizados com câmara digitais, leves, de fácil manuseio. Criado em 13 de março de 1995, em Koppenhagen, o movimento Dogma 95 surgiu em forma de manifesto. Contra os filmes comerciais (que seguem Hollywood) e a favor de um cinema mais realista, o movimento Dogma apresentava várias restrições técnicas, estéticas e éticas tanto em relação aos modos de produção cinematográfica, quanto no que se refere ao conteúdo dos filmes, que deveriam ser menos moralizantes e mais libertários. Após vários filmes que seguiram Dogma, von Trier é acusado de fazer marketing pessoal do movimento através das obras e de seus ataques contra o *mainstream*.

¹⁵ Remetemos aqui à noção de fotologia em Daney apresentada no primeiro capítulo.

ção, a câmera solta na cena, criaram a tensão entre a ilusão de tudo ver e a sensação opressiva e crescente de confinamento. O espectador se submeteu ao confinamento e teve o corpo mobilizado pelo sofrimento experimentado ao longo do filme, pela atmosfera pesada e pelo impacto das últimas cenas. O narrador finaliza o relato enquanto a cidade é exibida, novamente, numa vista aérea : os moradores mortos no chão. A câmera se aproxima lentamente e Moses, o cachorro inexistente, se materializa diante dos olhos do espectador. Tudo escurece. Inicia-se a projeção de fotos que se chocam com o ritmo alegre de *Young Americans* (1975), de David Bowie. A letra diz:

Observando a vida através da janela, encontra o furtivo vagabundo. Ele tosse enquanto ela passa no seu Ford Mustang. O Céu a proíbe de levar tudo. Apenas o maluco e outros como ele, tudo para nada. Ela pisa em falso e corta a mão fingindo não ser nada, voa como uma canção. Ela grita íPara onde foram todos os heróis de papai?íí Essa noite, ela deseja o jovem americano. OK, mas ela quer o jovem americano. Todo o caminho desde Washington. O seu ganha-pão chega do chão do banheiro.

íVivemos apenas para estes vinte anos, devemos morrer por outros cinquenta?íí Essa noite, ele deseja o jovem americano. OK, mas ele quer o jovem americano. Lembra-se do seu Presidente Nixon? Lembra-se das contas que você tem que pagar, ou apenas a de ontem? Agora tem sido um não-americano somente você e seu ego cantando em falsete sobre couro por todo lugar e não um mito saído do Gueto. Essa noite, você deseja o jovem americano. OK, mas você quer o jovem americano. Mas você não é um cafetão e também não é uma prostituta. Os cafetões têm um Cadillac, as damas, um Chrysler. Os Pretos têm respeito, os Brancos o seu Soul Train. A mãe tem câibras e olha para tuas mãos. Ouvi as notícias hoje, meu querido, eu tenho um séquito e você, uma derrota. Não há aqui um homem que saiba dizer basta? Não há uma criança que eu possa abraçar sem julgar? Não há uma caneta, para que escrevam antes de morrer? Não tem orgulho de ainda possuir uma face? E não há uma desgraça de canção que me ponha para baixo e me faça chorar?

Enquanto isso, vemos:

Uma mulher pobremente vestida dentro de seu casebre segura uma criança no colo e outra pela mão. O rosto choroso e sujo de uma criança pequena. Outra mulher carrega um bebê na frente de um carro velho cheio de malas e badulaques no teto. Um homem com o rosto enegrecido pela fuligem encara a câmera. Sabemos que são fotografias antigas, em preto e branco, que remetem à mesma época em que se desenrolaram os acontecimentos narrados no filme. Em meio a tantas imagens, reconhecemos logo as Dorothea Lange, como a famosa *Mãe migrante*. A sensação é de que os personagens de *Dogville* reaparecem encarnados nessas imagens. As fotografias rerepresentam inesperadamente algo que foi sonegado durante o filme. Os índices de realidade comuns às imagens cinematográfica e fotográfica são devolvidos. Os traços reconhecíveis da vida cotidiana voltam com a força da inscrição documental e retiram o espectador do confinamento. Ele é lançado, junto com os personagens, para fora da ficção e do artifício, e é apanhado no mundo real . O espectador só pode retornar ao filme, como num *flash-back*, e re-significar a encenação propositalmente despojada de von Trier. Aquele que poderia tudo ver em *Dogville*, caiu em uma armadilha preparada pelo diretor. A cidade, os personagens iluminados pelos espotes de luz que pareciam não guardar segredos são manchados, poluídos,

emporcalhados pelas fotos, que revelam a pobreza em toda sua crueldade, e explicitam o confinamento ao escapar dele. O desconforto da vida nuá rebate no mundo ordinário que aparece nas fotografias, no mundo cotidiano do espectador. Novamente, a oscilação acontece.

Em seguida, já com os nomes dos atores sobre-impressos a elas, são projetadas fotografias coloridas, mais contemporâneas, mais cruas, que abordam o mesmo universo de uma América decadente, o outro lado do sonho americano. Sentados numa calçada, debaixo da inscrição na parede que diz *Little Man*, alguns homens descansam suas muletas. O cenário é de ruínas. Num ambiente noturno, estão mulheres tristemente maquiadas. Um homem, completamente escondido sob o chapéu e o casaco pesado vasculha uma lata de lixo. Uma senhora apóia a cabeça nas mãos diante de garrafas de uísque. Bêbados dormem nas ruas. Nos quase cinco minutos que dura toda a seqüência, as imagens antigas e novas vão se misturando. Cada uma delas fica na tela por alguns segundos apenas. Uma galeria de personagens já perdidos no passado ou bem próximos do nosso tempo desfila e se acumula aos olhos do espectador. Em comum, a sensação de desamparo, degradação, miséria. A passagem das fotografias antigas para as contemporâneas re-atualiza a imagem da pobreza, ligando os personagens de *Dogville* aos despossuídos de hoje.

Do mesmo modo que as fotografias re-significam todo o filme, a precariedade da imagem cinematográfica presente na encenação de von Trier faz com que também as fotos ampliem sua potência. Justapostas ao filme que acabou de ser visto, as fotografias ganham novos sentidos. As pessoas retratadas ganham corpo, voz, densidade. Estas fotos não estão publicadas num jornal, colocadas na parede de um museu ou mesmo de um hall de shopping. Elas se distinguem das situações de recepção mais freqüentes dessa forma de registro, no qual o tempo de fruição é livre. São dispostas em seqüência numa ordenação estabelecida e aparecem uma após outra, numa duração fixa de poucos segundos, por isso determinam a ordem e um tempo do olhar do espectador. Além disso, a proximidade das fotos contemporâneas com as fotos antigas parece contaminar as primeiras da aura que as imagens fotográficas adquirem com o tempo.

A verdadeira diferença entre a aura que pode ter uma foto e a aura da pintura repousa na relação diferente com o tempo. A devastação do tempo tende a agir contra as pinturas. Mas parte do interesse incorporado às fotos, e uma fonte importante de seu valor estético, são precisamente as transformações que o tempo opera sobre elas, o modo como as fotos escapam das intenções de seus criadores. Após o tempo necessário, as fotos adquirem de fato uma aura. (...) Pois enquanto pinturas ou poemas não se tornam melhores, mais atraentes, apenas por envelhecer, todas as fotos são interessantes, além de comoventes, se forem velhas o bastante. (SONTAG, 2004:156)

O movimento do tempo que confere às fotografias essa aura é também o que solta as amarras que as ligam a um significado localizado ou às intenções primeiras dos fotógrafos. Uma foto é apenas um fragmento e, com a passagem do tempo, suas amarras se afrouxam. Ela se solta à deriva num passado flexível e abstrato, aberto a qualquer tipo de leitura (ou de asso-

ciação com outras fotos) (SONTAG, 2004:86). As primeiras fotografias (as mais antigas) fazem parte do ambicioso projeto de documentação fotográfica levado a cabo nos EUA pela Secretaria de Segurança no Trabalho Rural, mais conhecida como FSA (Farm Security Administration), no final dos anos de 1930, durante o governo Roosevelt. O projeto, de caráter francamente propagandístico ó que reuniu um conjunto de fotógrafos talentosos, entre eles Dorothea Lange, Walker Evans, Russel Lee e Arthur Rothstein ó procurava retratar a população de baixa renda dos rincões da América, a que mais sofria com a grande depressão econômica que o país atravessava. Justamente o grupo no qual poderiam se encaixar também os moradores de Dogville. O objetivo era sensibilizar a classe média americana, convencendo-a da necessidade das políticas assistencialistas que o governo vinha adotando. A orientação de Roy Striker, o autoritário coordenador do projeto (que destruiu os negativos de fotos que julgava inadequadas), era de que as imagens produzidas deveriam demonstrar que os pobres eram mesmo pobres e, além disso, eram dignos, tinham valor. Alguns fotógrafos se fazem de cientistas, outros de moralistas. Os cientistas fazem um inventário do mundo; os moralistas concentram-se em pessoas com sérios problemas (SONTAG, 2004:73-74).

Tal moralismo subjacente às imagens do FSA, na perspectiva de Sontag, poderia ser colocado lado a lado ao moralismo da missão assumida por Tom em Dogville, enfatizando ainda mais o caráter emblemático do personagem para pensar a América dos anos de 1930. Ao convocar todos a ajudar uma estranha, Tom preocupava-se em recuperar os mais nobres e esquecidos valores morais da sua comunidade, que julgava quase perdidos devido à dura experiência da pobreza. Analogamente, o projeto fotográfico do FSA teve a pretensão de convocar o povo americano a apoiar os esforços do governo para ajudar a parcela mais miserável de sua população. Se fosse bem sucedido, toda a nação sairia engrandecida e as consciências mais sensíveis ao drama da miséria alheia poderiam, quem sabe?, serem apaziguadas. Se serviram ou não aos propósitos do governo americano, o fato é que as fotografias do FSA tiveram grande repercussão. Foram publicadas na imprensa, em livros e exposições. Tornaram-se referência iconográfica importante daquele período, a representação da Grande Depressão, inspirando certamente von Trier e seus atores na composição dos personagens.

Já as fotografias coloridas que aparecem nos créditos, em sua maioria são do europeu Jacob Holdt, um outsider radical que viveu quinze anos nos guetos pobres dos EUA (habitado por uma maioria negra), produzindo um trabalho cotidiano de documentação social. O projeto gerou o livro *American Pictures*. Lars von Trier usa as imagens do FSA e as de Jacob Holdt para, junto com sua fábula, compor um álbum pessoal da América sem nunca ter estado lá. O sentido delas está atado a este projeto, ao jogo de re-significação armado pelo diretor. As intenções do fotógrafo não determinam o significado da foto, que seguirá seu próprio curso, ao sabor dos caprichos e das lealdades das diversas comunidades que dela fizerem uso (SONTAG, 2003:36). Em *Dogville*, as pessoas retratadas nas fotos do FSA e de Holdt e os personagens de von Trier compõem o mesmo dispositivo.

Se o dispositivo pareceu se abrir com as seqüências finais das fotos, na verdade tal abertura é também parte do estratagema do diretor. Não há imprevisto. O dispositivo armado por von Trier se inscreve no controle do início ao fim. As fotos ensaiam uma saída, mas remetem novamente ao filme, ao confinamento, num movimento de re-significação que se fecha como um circuito. O propósito é o mesmo: colocar o espectador no jogo constante entre o próximo e o distante, o artificial e o ilusório, o real e a fantasia.

Todo esse jogo de oscilação que tem seu clímax no final serve ao diretor na medida em que escancara o espetáculo. Se queremos ver tudo e saber tudo, é como se von Trier atacasse: não sejam tão insolentes, ou tolos, ninguém vê tudo ou sabe tudo, vocês não viram nada . O espectador que se identificou com a personagem e se projetou na narrativa, era aquele que não sabia exatamente o que via. O último lance do jogo não é apenas expor a arrogância de uma sociedade que se gaba de mostrar tudo e permitir a tudo ver, mas expor o próprio espectador, que segue crendo, ainda que o artifício lhe seja revelado, ainda que tudo não passe de encenação. Se a força documental daquelas fotos o arranca do imaginário do filme, afirmando que o cinema é um logro necessário contra o espetáculo, é porque o espectador mesmo já não pode mais enxergar de tanto ver.

capítulo 6

Alteridade no habitáculo

Uma pergunta parece inevitável após assistir a *Dez* (Iran, 2002): por que um cineasta que evoca Rossellini e De Sica constrói um dispositivo tão rigoroso em seu filme?

O gesto cinematográfico de Kiarostami é o de principalmente acompanhar as perambulações de crianças e homens. Seus trabalhos fotográficos são marcas que os percursos desses sujeitos deixam nos solos do mundo. Vestígios de movimentos humanos são postos em evidência na versão estática da fotografia. Há uma constante na obra do diretor, uma matriz que expõe sua relação com o cinema moderno em geral. Ainda que de maneiras diferentes, o Neorealismo, a *Nouvelle Vague* e o Cinema Novo sempre se puseram a olhar os andarilhos e suas andanças nos espaços longos, amplos e vazios, na confusão das cidades ou em meio à aridez do sertão. Em *Dez*, essa matriz se condensa numa forma bastante radical: manifesto de um olhar contemporâneo para o estar dos homens no mundo. O filme é inteiramente passado no interior de um carro, onde a motorista, Mania (Mania Akbari), circula pelas ruas de Teerã acompanhada de várias personagens, mas principalmente seu filho Amin. A ficção carrega o traço documental: a sensação é a de assistir a um documentário sobre o cotidiano das idas e vindas de Mania em seus trajetos.

Diferente de seus outros filmes, Kiarostami explora a força de uma protagonista e trata de conflitos sociais e religiosos entre mulheres. Os intérpretes de Mania e da criança (Amin) vieram da vida real (KIAROSTAMI, 2004:261). Ela é uma pintora que pediu a Kiarostami um papel no filme que faria acerca do universo feminino e o menino é seu filho mesmo. A princípio, *Dez* era uma conversa de mulheres, que, para o diretor, são muito mais interessantes e críveis mesmo quando mentem. As mentiras delas ajudam-nos a conhecê-las e compreendê-las, mais ainda do que quando dizem a verdade (KIAROSTAMI, 2004:261). Mas o menino se impôs a ele. Kiarostami ficou fascinado com seu desprendimento nos diálogos. Ele assumiu um papel fundamental e se impôs também ao filme, principalmente pela maneira como pré-figura no corpo, gesto e fala de criança, a imagem do homem na sociedade iraniana.

A opção de filmar dentro de um carro é a prisão nos procedimentos de filmagem que institui o mecanismo do filme e irá guiar a forma de inserção dos corpos, os enquadramentos, a ligação entre eles ó a montagem ó, e o engajamento do espectador. Como o dispositivo de confinamento, instaurado no habitáculo do carro, ao usar de poderes do controle se enverga contra eles e permite a experiência da alteridade na maneira pela qual apanha a evidência da vida ordinária?

O dispositivo impõe linhas de força definidora dos modos de ver, é o lado do controle do mecanismo que, por sua vez, produz linhas de fuga. Três aspectos principais se entrelaçam e juntos constituem, pelo constrangimento, a estética do confinamento em *Dez*: (1) o protocolo rígido que impõe regras de filmagem; (2) o espaço funcional do carro que constrange os corpos; (3) a relação com os dispositivos de controle e os formatos espetacularizados (a tevê princi-

palmente). Pelo menos três linhas de fuga podem ser derivadas dos aspectos descritos e desdobradas de várias formas: *a promessa do fora de campo*, o mundo que se oferece pelos vidros do carro; *a alteridade*, que surge na interação conversacional; e certa renovação em relação ao ver, *o pressionamento do olhar*.

6.1 Protocolo estrito

Dez possui uma estrutura de composição rígida. Nas palavras de Bernadet (2004:20), trata-se de um protocolo estrito, sistema de coerções livremente escolhido e determinado pelo autor. Desde a forma de dispor e agenciar os elementos para a filmagem até o formato de composição final, Kiarostami obedece a regras formuladas por ele para alcançar um mecanismo de visibilidade específico determinante da relação com os corpos filmados e orientador da escritura formal do filme. Em *Dez*, o que se vê é instituído *pele e no* dispositivo: um aparato fixo, criado não para construir uma narrativa ou para contar uma história, mas para colocar atores/personagens em conflito e dar a ver algo de singular nesses acontecimentos do dia-a-dia passíveis de serem vividos e flagrados num carro.

São duas câmeras fixas sobre o capô do carro, uma dirigida ao motorista e outra ao carona, que enquadram todas as manifestações dos personagens naquele reduzido espaço. Durante os diálogos, as câmeras vão se alternando, focalizando um e outro. Praticamente não há movimento de câmera, elas apenas se afastam ou se aproximam, através do *zoom*, acompanhando as falas dos personagens. Só há dois tipos de material provenientes de uma ou de outra câmera, o que permite apenas a alternância entre os planos de Mania e do personagem ao lado, planos esses cortados e ordenados em dez blocos, em função das conversas e reações dos personagens. Não há roteiro prévio. Um microfone escondido é usado durante a filmagem como canal de comunicação do diretor com os atores.

As câmeras digitais de vídeo suprimem a necessidade de iluminação exterior. Não há mais o operador de câmera, o operador chefe e nem o diretor que comandaria de fora o posicionamento dos atores em relação ao espaço. Quem conta a história por trás das câmeras é substituído pelo olho eletrônico das câmeras fixas no carro, ao modo de câmeras de vigilância. Trata-se de uma intervenção proposital do diretor num regime de visibilidade tipicamente contemporâneo. O aparato digital, a fixidez do olhar automático, a isenção do corpo das pessoas por trás das câmeras aumentam a sensação de confinamento dos personagens e do controle sobre gestos, palavras e expressões dos atores, nada disso escapa ao protocolo estrito de Kiarostami, como diria Bernadet (2004): o de submeter toda a matéria que vier a integrar a obra.

A composição final da obra ainda segue o sistema de coerções determinado pelo diretor. O filme é composto de dez blocos ou seqüências, numerados de 10 a 1, que perfazem um total de 90 minutos de exibição. Segundo Bernadet (2004), trata-se de uma série, já que algo se mantém como denominador comum, mesmo com variações. Isto é: um conjunto de blocos com

o mesmo protocolo, porém com organizações internas diferentes. Tal estrutura aproxima o filme dos formatos televisivos, como se cada número, que aparece entre um bloco e outro, fosse um intervalo, e o que se passa em cada bloco uma parte de uma novela, de um seriado ou uma pílula de um programa. A qualidade da imagem da câmera digital, a textura diferente da película contribui para a sensação de se estar num ambiente televisivo.

De 10 a 1 são apresentadas as seqüências em que Mania dirige seu carro e trava diálogos com os passageiros: o filho, a irmã, a amiga, uma senhora idosa e uma prostituta. A cada conversa, sentimentos, conflitos e relações vão sendo construídos pelo discurso dos personagens. É possível inferir um fio tênue que perpassa todos os blocos e que os liga num ponto comum, revelando mais uma serialização que o dispositivo insinua. Assim como de 10 a 1, há um decréscimo na escala numérica, uma perda em quantidade, a cada seqüência dos 10 blocos há perdas na vida e nos investimentos afetivos dos personagens. Mania vai se distanciando de seu filho. No espaço entre um bloco e outro, os diálogos revelam que Amin fora morar com o pai. As mulheres com as quais a personagem conversa também revelam as dores de suas perdas: a moça que raspa o cabelo logo após o término do noivado, a prostituta que diz ter entrado nessa vida por ter sido rejeitada pelo namorado, a senhora idosa cuja única atividade na vida é ir ao templo rezar. Aos poucos, a cada bloco, exhibe-se esgarçamentos de relações interpessoais, principalmente a de Mania com seu filho, que se torna sistematicamente mais agressivo e distante.

Dez sugere uma temporalidade condensada, uma vez que estamos sempre dentro do carro e não sabemos quanto do tempo passou, há apenas pistas dadas pelos discursos. Nesse tempo espremido, a experiência que leva toda uma vida, algo mais amplo, se coloca: a maternidade também se exprime na perda. Mania vai perdendo o filho pela distância moral: Amin não aceita seu segundo casamento; pela distância física: o filho se muda para casa do pai; distância cotidiana e afetiva, em razão de escolhas que não condizem com as determinações da sociedade opressora em que vive e que o menino defende bravamente. Num tempo comprimido, tais perdas antecipam em pequenas atitudes um saber adquirido ao longo do permanente aprendizado sobre a maternidade: *o filho criado é do mundo*. Mesmo sendo firme em suas escolhas pelo trabalho e pelo segundo casamento, em detrimento ao comportamento tradicional da mulher mulçumana, há momentos de culpa em Mania. A pista está em sua dificuldade de se impor ao distanciamento do filho. Ela aceita a maneira como Amin se nega a seus carinhos, trata-a com rispidez, mesmo com certo desprezo.

A partir de Foucault, pensemos os dispositivos disciplinares, instituições, hospitais, prisões, escolas, que se estruturam sobre uma arquitetura específica com seus modos de ver e de ser visto, que criam normas de conduta a serem seguidas, mecanismos que determinam coercitivamente o comportamento dos sujeitos e moldam seus corpos. Por demais fechado, o dispositivo de Kiarostami também obedece a normas prescritas em seu formulário de produção e filmagem, impondo um constrangimento aos atores/personagens, sem conceder a eles outras

formas de conduta do que a conversação, os restritos movimentos corporais que o espaço reduzido e funcional do carro permite. Conseqüentemente, não só os corpos dos personagens são confinados, mas também os dos espectadores. Se o cinema, a sala escura com a grande tela iluminada à frente dos assentos, nos constrange a uma forma de espectadorialidade,¹ esse constrangimento é intensificado no dispositivo de Kiarostami.

6.2 Carro-corpo

Abbas Kiarostami é o cineasta dos caminhos. Em suas obras, os personagens estão frequentemente em busca de alguém, de algo, do desconhecido, ou simplesmente perambulam. Nas cidades, nos descampados, nas montanhas, as crianças e os homens de Kiarostami trilham pequenas andanças ou longas trajetórias em percursos entrecortados por situações anódinas, tempos quase-mortos, momentos de contemplação, acontecimentos naturais ou urbanos. Em um de seus primeiros curtas, *O recreio* (1972), durante quase quatorze minutos um menino atravessa apressado campos cercados de arame farpado, neve, riachos, morros, e segue lento e indefinidamente pela beira de uma estrada. Em *O coro* (1982), acompanhamos o caminhar tranqüilo de um velhinho surdo ser incomodado por uma charrete em alta velocidade. No longa *Onde fica a casa de meu amigo?* (1987), novamente uma criança procura a casa do colega de quem pegou distraidamente o caderno, passa por caminhos tortuosos, entre morros e bosques. Em *Gosto de cereja* (1997) e *O vento nos levará* (1999), vários trajetos de automóveis e buscas não muito simples se cruzam. Enfim, a pé, de carroça ou de carro, os homens caminham. Os andarilhos de Kiarostami muito se assemelham ao homem ordinário que o cinema moderno revelou e que o cinema documentário ainda tenta revelar.

Após o desastre das utopias que ele alimentou, dos pesadelos totalitários que realizou, como o cinema poderia seguir adiante nesse novo mundo que surgiu: duro, amnésico, rodopiando sem razão, sem perspectiva, sem linha de fuga? (*História(s) do cinema*, de Godard - 1998). Do Neo-Realismo à *Nouvelle Vague*, o cinema procurou novas maneiras de se religar a vida dos homens, mas agora, depurado dos seus mitos, descrente de toda ilusão (a começar pela ilusão cinematográfica, pela sideração provocada pelos efeitos de realí). (GUIMARÃES, 2005:76)

O cinema de Kiarostami surge dessa sideração provocada pelos efeitos de real, na diluição da fronteira entre ficção e documental e na dissolução ao máximo da interpretação, o que o diretor consegue buscando pessoas comuns não-profissionais para atuar, mas também ao contrariar o cinema espetáculo apostando na duração das ações anódinas desses personagens. Como diria Bazin sobre *Ladrões de Bicicleta*, de De Sica, um homem anda na rua e o espectador se surpreende com a beleza do homem que anda (1991:284). Segundo o autor, para De Sica e Rossellini, trata-se de repudiar as categorias da interpretação e da expressão dramática

¹ Trata-se aqui das condições objetivas de espectadorialidade impostas pela ambiência da sala escura na qual o espectador se submete a quietude e a imobilidade durante a projeção, podendo se identificar mais facilmente com o filme. (cf. COMOLLI, 2004)

para obrigar a realidade a entregar seu sentido a partir unicamente das aparências (1991:319). Bazin afirma que Rossellini não faz seus atores interpretarem, mas apenas estarem diante da câmera de uma certa maneira. Os personagens valem mais por seus gestos do que por sentimentos que expressam. É que o gesto e mudança, o movimento físico constituem para Rossellini a própria essência do real humano (1991:315). Kiarostami expõe seu encantamento por Ozu, que atinge esse gesto contido e forte do homem ordinário, do qual nos fala Bazin e Guimarães.

Ozu me interessa, pois é um cineasta distante dos códigos, que não toma o espectador como refém, que escolhe assuntos cotidianos, ordinários. Ele não utiliza técnicas complicadas, ele tem uma câmera fixa e faz planos longos. Em Ozu, eu não detecto qualquer expressão melodramática no rosto dos atores. Na realidade, nos filmes do Ozu, é a história que conta as expressões. Ozu é a recusa do jogo, certa semelhança com Bresson, que trabalhava a maior parte do tempo com atores não-profissionais. (KIAROSTAMI, em entrevista)²

Percebe-se a proximidade do cineasta iraniano com a estética do cinema moderno e, principalmente, do neo-realismo italiano, cuja originalidade é, segundo Bazin, não subordinar a realidade a nenhum ponto de vista *a priori*. O neo-realismo só conhece a imanência. É unicamente do aspecto da pura aparência dos seres e do mundo que ele pretende, *a posteriori*, deduzir os ensinamentos neles contidos. Ele é uma fenomenologia. (BAZIN, 1991:281) Essa reflexão acerca do mundo que faz cinema, instigada não apenas pelo prolongamento do vagar dos personagens, mas também pela duração nos objetos e paisagens (como em *Five*),³ concede aos filmes de Kiarostami um caráter distintivo na cinematografia contemporânea, que retoma a memória de certo cinema moderno e nela se inscreve. Porém, em *Dez*, tudo parece se passar de forma diferente.

Ao contrário dos outros filmes de Kiarostami em que a paisagem, como na estética neo-realista, é tão importante quanto à presença dos personagens no mundo, que se dá principalmente na liberdade e extensão de movimentos nos locais abertos, em *Dez* o espaço e o ponto de vista são sempre os mesmos. Mais próximo de uma linguagem televisiva, no filme a profundidade de campo dá lugar à valorização da espessura da imagem. Não vemos o ponto de fuga, aquele fundo do quadro que parece se estender. Estamos colados às imagens e aos corpos. O efeito de profundidade não existe e o horizonte amplo das imagens do mundo é oferecido aos cacos: rápidos fragmentos das ruas da cidade rebatem no reflexo no vidro da frente ou tentam se esgueirar pelas janelas laterais do carro.

² *Le cinéma en tant qu'expérience émotionnelle (O cinema enquanto experiência emocional)*, entrevista concedida a Michèle Levieux para a revista eletrônica *LiHumanité*, em 19 de maio de 2004. Em: http://www.humanite.fr/2004-05-19_Medias_-Entretien-Le-cinema-en-tant-qu-experience-emotionnelle. (Último acesso em novembro de 2007)

³ *Five* (2004) é um filme de Kiarostami que liga cinco curtas a partir de uma estrutura rígida de composição ó planos de seqüência em enquadramentos fixos e sem nenhuma montagem. Em cada curta, acompanhamos a duração de alguns movimentos de pessoas, da natureza ou de objetos.

Já explorado em outros filmes, agora o movimento do carro⁴ é o espaço cinematográfico por excelência. Caso pensemos na escolha do carro tanto como possibilidade de revelar percursos ó característica determinante dos modos de ver construídos pelo diretor ó quanto metáfora da mobilidade, do movimento do mundo, e principalmente do movimento que o cinema criou ó estamos ainda próximos de outros filmes de Kiarostami e do neo-realismo. Lembremos, por exemplo, *Viagem à Itália* (Itália/França, 1953), de Rossellini, no qual um casal (interpretados por Ingrid Bergman e George Sanders) discute a relação dentro do carro durante o caminho para as férias. Mas tal conclusão, para *Dez*, é questionável.

Ainda que o filme expresse certa condensação radical da matriz de Kiarostami, ele é bem diferente de suas outras obras. De um lado o dispositivo parece deixar o mundo se exibir. Por outro, as formas de controle se impõem ao mundo para constrangê-lo a um mecanismo específico de visibilidade. Tal diferença, que se refere a todo o processo de realização do filme e o afasta do cinema moderno, revela um olhar intrigado com o estatuto da imagem no mundo de hoje. Desde o início pensado para ser integralmente filmado de dentro do carro, em *Dez* não é mais a câmera de cinema que se movimenta pelo mundo expondo-o, é o carro em movimento que revela o movimento de um mundo que é construído em seu interior para a câmera. O carro é o dispositivo de confinamento que constrange as relações e os corpos (personagens, cineasta, espectador) num habitáculo: o espaço filmado. Como sustentar que *Dez* alcança a imanência que Bazin reivindica em sua fenomenologia neo-realista, ou a abertura do mundo para a câmera, como defende Deleuze (em sua inspiração bergsoniana), quando o diretor monta um dispositivo fixo com sistema de regras rígidas que aprisiona o mundo no interior de um automóvel?

Ao volante, estamos como no cinema, com uma tela em *cinemascope* diante de nós, duas telas laterais e a possibilidade de realizar um *travelling* extraordinário no meio da natureza, ou da cidade, é um *travelling* permanente, como que um movimento de grua (Kiarostami *apud* BERNADET, 2004:40). No automóvel, as pessoas estão assentadas uma ao lado da outra, olhando para frente, e não se movem muito, ainda que conversem; é o carro que se desloca. No cinema, também estamos assentados uns ao lado dos outros, acomodados em poltronas, olhando a tela à frente. Estamos quase imóveis, o movimento é do filme. Grande e retangular, o vidro da frente do carro reflete paisagens que se alternam, tal qual uma tela de cinema. Temos uma reprodução do aparato cinematográfico no dispositivo do filme. Esse confinamento do confinamento parece eliminar o fora de campo, estamos preso com Mania, Amin e os outros passageiros dentro do carro. As câmeras voltadas para o interior, sem profundidade ou abertu-

⁴ Questionado por Patrick Z. MacGavin em entrevista sobre o papel do carro em seus filmes, Kiarostami responde: A primeira razão é que eu passo muito tempo no meu carro. Tenho minhas idéias, penso sobre minhas histórias e planos, meus rascunhos, então acho natural colocar isto nos meus filmes. Meu carro é, na verdade, minha casa móvel. Eu insisto em mover a câmera porque, apesar de gostar do plano fixo, me ajuda a olhar o plano fixo melhor. A segunda razão é a viagem: ir de um ponto a outro. Na nossa cultura, viagem não significa necessariamente ir de um lugar para outro. Pode ser uma "viagem natural": qualquer mudança de idéias pode constituir uma viagem. Os poetas a chamam de "a viagem sem pernas e braços". Há uma lógica atrás disto. Sempre dou carona não somente para ajudar os caroneiros, mas porque eu gosto de ver e experimentar tipos diferentes de comunicação. Em: <http://www.zetafilmes.com.br/interview/kiarostami.asp?pag=kiarostami>. (Último acesso em março de 2008)

ra, quase colada aos personagens: compartilhamos um espaço exíguo e uma sensação sufocante.

Como o corpo se insere nessa modalidade de confinamento?

Assim como o conjunto da obra de Kiarostami, o cinema moderno sempre apresentou a fragilidade dos corpos através de atos desconectados, reações imprevistas ou não-reações, nos deslocamento e na deriva. Muitas vezes os corpos se tornam minúsculos frente às paisagens amplas, a horizontes estendidos e à possibilidade de vagar sem rumo e indefinidamente, seja em meio a muitas pessoas, como Cleo (Corinne Marchand) nas ruas de Paris ó em *Cleo das 5 à 7* (Itália/França, 1962), de Agnès Varda ó seja no alto da montanha de uma ilha isolada ao norte da Sicília ó como Karin (Ingrid Bergman), em *Stromboli* (Itália, 1949), de Rossellini.

Em *Dez*, o corpo é visto de perto e ampliado, pois a câmera está muito próxima, mas é visto pela metade, o tempo todo em plano médio, semi-imobilizado pela restrição do espaço do carro, e sempre do mesmo modo: o sujeito está assentado na poltrona. No cinema moderno, a exemplo de Bresson e Godard, os corpos podem ser vistos de costas, pela metade, desenquadrados. No cinema de Fassbinder, o olhar se esgueira para ver os corpos nos cantos dos espaços, por meio de reflexos nos espelhos ó como em *Num ano com treze luas* (Alemanha/1978) ó ou bem de longe, por entre corredores, escadas, quinas de portas, angulações de paredes, como em *O soldado americano* (Alemanha/1970). Essas manifestações fragmentam o corpo para colocar em jogo a presença-ausência, a visibilidade-invisibilidade. É a potência do quadro cujas bordas são exploradas como delimitação da visão, esse lugar sedutor que mostra pouco, dá a ver partes e *o ver tudo* não cabe. O quadro é a força que permite ao cinema dar e ao mesmo tempo tirar a visão. Em *Dez*, não é assim que os corpos são constrangidos. O quadro é descharacterizado quando não é mais possibilidade de obliteração do olhar e nem escolha do recorte. O resultado de uma câmera sem sujeito, ligada todo o tempo, com seus movimentos automáticos, é deixar que algo se dê a ver daquela mesma maneira; cria-se um padrão do ver. Mas esse padrão do ver não facilita nada para o espectador. Além de aprisionado no espaço mínimo do automóvel, ele está confinado num mesmo modo de ver, que, ainda que seja o mesmo, o implica numa complexa relação com a imagem.

Presas no capô do carro, sempre juntas aos corpos, as câmeras parecem mais fazer parte de um circuito de vigilância. Se há desenquadramento, não é opção, mas as câmeras circunscrevem automaticamente o personagem que, ao se mover, saiu de alguma forma do campo de visão. Elas estão fixas e cada uma delas filma um passageiro inibido em seus movimentos, preso à poltrona do carro. É difícil falar num fora de campo, pois o cineasta não escolhe formas de enquadrar, a câmera está ali e um enquadramento rígido já foi imposto. Essa escolha foi dada de antemão na montagem do dispositivo. Os corpos aparecem sempre os mesmos todo o tempo, sempre naquela ambiência, na cena repetida, permanente, constrangida. Não houve composições de quadros durante a filmagem, quadros que, se explorados, levariam a oscilações entre ver e não ver, presença e ausência. Só há presença. Há pouco a ser visto e o que é visto é

tudo o que há. A falta da ausência desencoraja o olhar a buscar um fora, ainda que o desejo exista. Os personagens estão presos no carro e ao mesmo tempo na imagem, que os fixa naquela condição. O enquadramento previamente definido se expande enquanto duração na mesma cena e se comprime no constante (re) corte do corpo, na pressão exercida no olhar de quem vê.

Em *Dez* não há jogo de campo e contra-campo, prevalece a alternância das duas tomadas que cada câmera realiza, o lugar do motorista e o lugar do carona, visto que o espaço do carro os coloca lado a lado e nunca face a face. Esse jogo é visto de frente, o espectador é que está no contra-campo, ou seja, diante do mesmo campo. Ele está sempre no mesmo lugar, o da câmera fixa, diante dos personagens que, por sua vez, olham para frente, para o vidro frontal do carro, como se fosse uma tela de cinema. A coincidência entre a tela e o vidro frontal do carro coloca o espectador num lugar estranho. Ele está onde a câmera está, atrás dela, olhando de frente Mania e seus passageiros que, ao olhar para frente do carro, o olha. A princípio, ver através da câmera é a identificação tradicional: a câmera descreve os ambientes e acompanhamos a descrição. Ali, a câmera parada não descreve nada. O espectador está num lugar duplamente determinado e deslocado do lugar do cinema tradicional. Ele olha para tela de cinema e vê a protagonista e os outros personagens olharem para onde ele está. Mas se o carro lembra o lugar do cinema e o vidro da frente é tela por onde eles olham o mundo que percorrem ó a cidade, as ruas, as pessoas ó o espectador está ali também, atrás do vidro do carro, ou seja: atrás da tela de cinema.

Preso na tela do cinema, imobilizado no espaço exíguo, constrangido a atos contidos e redundantes, todos os corpos, diretor, personagens e espectador, estão confinados no carro, no mundo contido na câmera. O espectador é confrontado consigo mesmo, mas não à maneira do olhar do intruso que é devolvido pela superfície da tela, como no cinema moderno. A superfície é a tela, mas a tela é onde está o espectador preso à imagem. Também não há mais possibilidade de escrutínio, de esperar algo a ser revelado por trás da imagem.

Apesar de seus olhos estarem sempre escondidos pelos óculos escuros, sabemos que Mania tem seu olhar limitado pela atenção à condução do veículo. Seus gestos se repetem no ato de dirigir. O carro é espaço funcional, aparato mecânico manuseado para ser colocado em movimento. Ao mesmo tempo, os gestos de Mania são controlados e adestrados por ele, na exigência do manejo de seus micro-mecanismos: passar a marcha, virar o volante, olhar os retrovisores. É como se o funcionamento do automóvel já estivesse por demais introjetado no corpo da personagem. O corpo se liga à máquina e torna-se parte dele. O carro prende o corpo e o restringe a atos funcionais e pragmáticos, ao mesmo tempo em que estende a possibilidade de deslocamento e movimento da motorista pela cidade. Esse segundo corpo, carro-corpo, é ao mesmo tempo o lugar do confinamento e o da liberdade do movimento: um entre-lugar.

O carro pode estar em qualquer lugar ao mesmo tempo em que é um lugar ele mesmo. Todo e qualquer indivíduo têm a mesma função e as pessoas estão da mesma maneira dentro

dele. Há uma ligação forte entre o carro e a sociedade contemporânea: trata-se de um não-lugar. O carro possui um mecanismo próprio que determina as ações de quem dirige. Ele também é dispositivo. O ato de dirigir revela muito pouco da qualidade da relação das pessoas com os lugares: é um lugar qualquer. Em *Dez*, não há ações dos personagens em nenhum outro espaço. Não sabemos de suas inscrições sociais através da forma que se apropriam e se deslocam nos espaços comuns, institucionais, domésticos. Cabe à conversação indicar as relações entre os sujeitos e seus universos existenciais, suas inscrições físicas e simbólicas. O automatismo do corpo de Mania ao volante é contrastado com as conversas, com o mundo que surge dali.

6.3 Onde está o fora de campo?

Há apenas uma promessa de vermos um corpo inteiro. O bloco que parece quebrar o dispositivo é o do percurso de Mania com a prostituta. Quando a prostituta sai do carro, a câmera a acompanha por um brevíssimo tempo. Nesse momento, fica a promessa de sairmos daquele habitáculo com a personagem e seguirmos para o fora de campo que o confinamento inibe. Um logro do filme: a prostituta se vai e permanecemos no carro com Mania. Tal passagem se assemelha a outros logros de Kiarostami, como os de *Close up* (Iran, 1990), um de seus filmes que a todo o momento exhibe o artifício e coloca em jogo a veracidade, melhor: a falsidade do cinema. Em uma das cenas desse filme, ficamos de fora da casa ó onde acontecimentos fundamentais da trama se desenrolam ó a esperar junto com o taxista, que olha durante longo tempo uma latinha solitária rolar pelo chão. Assim como outro cineasta iraniano, Mohsen Makhmalbaf, em *Salve o cinema* (Iran, 1995), Kiarostami em seus filmes é explícito ao usar o cinema para falar do próprio cinema, como tantas vezes fez Godard. Ao extrair do cinema o mundo e esculpir o cinema no mundo, Kiarostami questiona os limites entre ficção e realidade, real e imaginário, que se perseguem a todo o momento em suas obras, tornando-se quase indiscerníveis (DELEUZE, 1990). Dito de outro modo, uma dimensão se embute dentro da outra, como nos filmes de falsários de que nos fala Deleuze (1990). Em *Close up*, assistimos a um impostor se fazer passar pelo diretor de cinema, o mesmo Makhmalbaf, e ser levado a julgamento, onde o próprio Kiarostami está presente filmando, e ainda, ao final, o falsário se encontra com o diretor que fingiu ser. Em *Através das Oliveiras* (Iran/França, 1994), assistimos à filmagem do filme que o diretor não consegue fazer e em função dos reais atritos amorosos entre o casal romântico de protagonistas. Ao exhibir o artifício, o engodo cinematográfico de forma lúdica (bem diferente de Vertov), filmes como esses reenviam o fora de campo para o interior do próprio filme, pois a imaginação do que não está ali, as lacunas abertas, encontra travas dadas pela consciência do artificialismo.

Em *Dez*, o carro anda e as imagens do mundo se oferecem para a câmera em fluxo acelerado, nas relações que mantém umas com as outras e independentes de qualquer corpo que

as detenham, já que é impossível ver ao mesmo tempo o que se passa no filme, confinamento no carro, e conter as imagens da cidade que surgem através dos vidros do veículo. Os percursos de *Mania* por um cenário urbano real concedem certa aleatoriedade para as imagens do mundo exterior. Elas não são enquadradas, não são compostas não se configuram em nenhum enquadramento específico para que nosso olhar seja obrigado a ver aquilo que o cineasta nos quer fazer ver; apenas passam pelo quadro-tela-vidro-do-carro. Elas estão ali, simplesmente.

Se o carro estivesse estacionado, a motorista veria através desse vidro-tela-recorte um acontecimento urbano qualquer em seu tempo. O carro seria um segundo corpo que barra as imagens para que algo pudesse ser visto em sua duração, para que a atenção se concentrasse e a percepção, desvinculada de qualquer ação pragmática, se deixasse afetar por uma cena comum capturada em meio à convulsão da cidade. Como as janelas dos prédios e casas, as vitrines, os vidros das cidades, de lojas, de edifícios, as janelas dos carros possuem reflexos, imagens de paisagens e pessoas, e ainda tempo e movimento. Quando se filma do interior (do carro) as pessoas do exterior não sabem que estão participando do filme (Kiarostami *apud* BERNADET, 2004:40). O carro é então um dispositivo dentro do dispositivo do filme, é ao mesmo tempo o espaço filmado, o lugar onde se encerram os corpos dos envolvidos no filme, um mecanismo com engrenagens próprias, e o aparato que cria no espectador o desejo pelo fora. Trata-se de uma modalidade de confinamento que, sem dúvida, faz do fora de campo as imagens do mundo que são filmadas ao acaso, nos trajetos que *Mania* percorre ao volante. Mas que, não por isso, deixam de ser já imagens.

O fora de campo só poderia ser o que se passa fora do carro, portanto o que se vê através dos vidros. Mas se seguirmos a analogia que o próprio Kiarostami aponta ó o filme como uma reprodução da experiência cinematográfica da sala de exibição ó o fora de campo seria ele mesmo um campo cinematográfico, não mais o mundo, mas as imagens do mundo, não mais o imaginário do que não é mostrado, do que é negado a ver, mas as imagens elas mesmas, a tela de cinema.

Nessa tela-vidro do carro, tomada como ângulo de visão, a constante locomoção e rapidez dos deslocamentos do carro fazem com que as imagens-reflexos fugazes apenas passem apressadamente, deslizem umas sobre as outras sem parar. O vidro frontal do veículo não é uma superfície branca que barra as imagens e as conformam no recorte retangular, mas uma superfície transparente que permite enxergar através dela, ao mesmo tempo em que produz reflexos quando exposta à luz. Poderíamos dizer que o cinema de Kiarostami vai emergir do mundo. Mas o mundo que se esgueira pelas janelas laterais, que se vê no reflexo do vidro, ou através dele, já é ele mesmo imagens que se sobrepõem refletidas e rapidamente se transformam. Essas imagens têm o ritmo acelerado da cidade, passagens que se vêem de dentro do carro em movimento ó fluxos ó como as imagens da tevê de que nos fala Daney. Como diria Deleuze: é o mundo que se põe a fazer cinema e não o cinema que se impõe ao mundo. Se o mundo que se abre pela abertura frontal do automóvel parece, num primeiro momento, negar

a representação e simplesmente se oferecer aos olhos, por outro lado, quando carro é tomado como espaço do cinema, tal abertura é para um mundo, que já é filme sem saber.

6.4 Pressionar o olhar e a escuta

Dez é um dispositivo fechado e há semelhança entre ele e os dispositivos disciplinares de controle e os formatos espetacularizados da tevê. Mas sabemos bem que há diferenças fundantes entre essas concepções de dispositivo e entre os objetivos de cada um. O que há em comum entre esses dispositivos está em se definirem por estratégias de visibilidade, mecanismos de controle do ver e agir e por uma arquitetura audiovisual que cria saberes e impõe o poder nas maneiras de ver.

O exercício da disciplina supõe um dispositivo que obrigue pelo jogo do olhar; um aparelho onde as técnicas que permitem ver induzam a efeitos de poder, e onde, em troca, os meios de coerção tornem claramente visíveis aqueles sobre quem se aplicam. Lentamente no decorrer da época clássica, são construídos esses observatórios da multiplicidade humana para os quais a história da ciência guardou tão poucos elogios. Ao lado da grande tecnologia dos óculos, das lentes, dos feixes luminosos, unida à fundação da física e da cosmologia novas, houve as pequenas técnicas de vigilâncias múltiplas e entrecruzadas, dos olhares que devem ver sem ser vistos; uma arte obscura da luz e do visível que preparou em surdina um saber novo sobre o homem, através de técnicas para sujeitá-lo e processos para utilizá-lo. (FOUCAULT, 1987:153)

Nessa definição, Foucault enfatiza a manipulação das relações de força através dos aparelhos técnicos de visibilidade e expõe o jogo de poder que aí tem lugar, e esse jogo é tanto maior e mais amplo quanto quisermos pensá-lo. Daney se refere ao cinema como máquina de guerra, e há poderes contra os quais o cinema se posicionou ou a partir dos quais se constituiu. Tal jogo de poder envolve vários agenciamentos, camadas de sentido que instituem o cinema e o incrusta numa história como, por exemplo: a relação entre técnica cinematográfica e ideologia; a questão da visibilidade *versus* o invisível; a Guerra como acontecimento que força os limites entre filmar e não filmar⁵; e ainda a conformação muito específica do cinema à ambiência da sala escura e a conseqüente espetacularização ao qual ele está sujeito. Portanto, o ser cinema já funda um campo de forças. Se Kiarostami tem como inspiração o cinema neo-realista é porque ele também vem se inscrevendo nessa história de embates. Mas esse jogo de poder ainda pode ser mais circunscrito quando pensamos como Kiarostami em *Dez* intervém estrategicamente nos regimes de visibilidade contemporâneos ao fazer uso de regras que estruturam e constroem os modos de ver, ao mesmo tempo em que os convoca e propõe uma inversão dos dispositivos que fazem funcionar tais regimes. Pode-se dizer que as coerções em *Dez* são uma forma de controle, de constrição dos modos de ver e de disciplinarização dos corpos ó dos atores, diretor, espectador ó porém ligada a outros fins.

⁵ Sobre esse aspecto, conferir o artigo *Travelling de Kapo*, de Serge Daney (1994b).

Os dispositivos tratados por Foucault e Deleuze têm como fundamento fazer circular o poder político e moral, determinando um modo de ser aos sujeitos. No filme, o objetivo do dispositivo alcança uma dimensão ética e política, mas pela via do domínio estético, sensível, ficcional, por onde o cinema se manifesta. Seguimos pensando de que maneira um efeito contrário nasce do uso do controle no procedimento estético e é capaz de contrariar os regimes de visibilidade, retirando deles outro tipo de experiência.

Ao levar ao limite o confinamento dos personagens e sujeitar os espectadores a um espaço reduzido de projeção no qual o olho pouco se movimenta, ao impor regras rígidas de atuação e filmagem, Kiarostami cria uma tensão que institui com ela um domínio agonístico, no qual o conflito leva ao incessante deslocamento das figuras dos personagens a um constante reposicionamento de suas imagens, tirando-os de suas certezas tanto quanto aos espectadores. Não é sem tensão que acompanhamos a relação de Mania com seu filho. Como já anunciamos, a personagem parece oscilar entre suas convicções como mulher e a culpa de uma maternidade que a espia, e não é por acaso que esse conflito da personagem nos atinge através de um discurso entrecortado e de um freqüente reposicionamento. Junto com ela, de modo muitas vezes frágil e precário, somos levados a elaborar sobre esses mecanismos de poder que determinam nossa subjetividade. O dispositivo que em *Dez* disciplina com severidade os modos de ver coloca em questão ao mesmo tempo outros mecanismos disciplinares atuantes na sociedade, como a introjeção da culpa nos sujeitos.

De forma similar acontece com o lugar do filho, Amin, que encarna uma presença dúbia, ao pré-figurar o homem no corpo e voz de menino. A figura de uma criança que desafia a mãe com arrogância transborda do corpo, faz duvidar de seus gestos, ao deixar, em alguma medida, que se entreveja algo do despotismo masculino a que a mulher está submetida. Os lugares da mãe e do filho são mais um campo de relações de força que nos permite pensar, com Foucault, sobre a dupla lógica do dispositivo, uma vez que o mesmo dispositivo que instaura poderes se abre para a instabilidade, os micro-poderes, através da tensão que emerge do conflito dos personagens, e que, a todo tempo, reposiciona seus papéis nos mapas existenciais estratificados.

Em *Dez*, as regras de constrangimento para a participação dos atores e para o olhar dos espectadores que vão incidir nos corpos de ambos, aparecem como procedimento estético cuja finalidade do jogo é desestabilizar os outros dispositivos descritos. Trata-se de reduzir ao máximo o foco da visão para que o espectador não possa senão se aproximar através da presença constante dos personagens, no espaço reduzido e único de um outro mundo, esse construído nas conversas ordinárias dos personagens. É pela ênfase na expressão e no mínimo gesto dos personagens na cena do discurso, pela evidência da presença deles dada pela pressão do encarceramento no carro, que o espectador deflagra seu lugar e, assim, o lugar do outro.

Todos os mecanismos de *Dez* poderiam levar à suposição de que a crença do espectador é estar defronte ao real. O olhar seco da câmera análoga às câmeras de vigilância que captam

movimentos do real onde quer que eles estejam, os poucos cortes, a pouca intervenção do diretor, diminuiriam as mediações, fazendo crer que não há personagens, atores ou *mise en scène*, mas é a vida ela mesma que se dá a ver. Como acreditam ser os programas documentais exibidos pela tevê. Contudo nem a crença na presença real do outro, nem o apagamento (sempre ideal) daquele que se posta diante do outro, daquele que filma, garantem a relação de alteridade, a passagem de um ao Outro num filme (GUIMARÃES, 2001:80). Para Guimarães, ao tentar descrever como os filmes expressam a alteridade, buscamos equivocadamente definir o outro a partir de atributos que o incluem numa classe, gênero, quer dizer, pela via da identidade (do mesmo), o que acarreta tipificações. Segundo o autor, para vencermos essa dificuldade de reencontrar o outro por ele mesmo, para além de nossas projeções, é preciso desconstruir tanto a aparente evidência da presença do outro no documentário, quanto sua encenação no filme ficcional.

A tentativa de vencer essa dificuldade não implica, contudo, no apagamento (sempre ideal) daquele que se posta diante do outro, mas antes, de fazer com que a diferença nasça e alimente-se da interlocução, de tal modo que a alteridade seja produzida pela negociação (o que não exclui o conflito e o desentendimento) e pela polifonia que a anima. Conhecemos muito bem as estratégias de apagamento daquele que filma ou narra: a televisão não se cansa de renová-las, valendo-se tanto do interrogatório policial quanto da pesquisa de opinião, sem falar dos documentários científicos ou das videocrônicas de viagem exibidas pelos canais de TV paga. (GUIMARÃES, 2001:82)

Como disse Guimarães, a experiência da alteridade se dá num processo de interlocução, de negociação de sentidos, por isso a importância de pensarmos na modalidade psicológica na qual se inscreve o jogo do filme. É na experiência cinematográfica que o espectador será implicado ou não num outro jogo que é o da alteridade. Para que a negociação seja conflituosa e polifônica, é preciso que o dispositivo criado pelo diretor mantenha a tensão entre a crença e a dúvida do espectador naquilo que vê. Se for solicitado ao espectador ser plenamente consciente, capaz de transformar a presença dos atores em objetos do imaginário (como diria Rosenkrantz acerca do teatro),⁶ ou, ao contrário, acreditar completamente no imaginário que lhe foi dado pela ilusão cinematográfica (como diria novamente Rosenkrantz acerca do cinema), estaríamos, no primeiro caso, diante de uma relação de oposição com o que é visto, de forma que a negociação não seria possível, ou então, no segundo caso, estaríamos diante da total identificação do espectador com o que é visto, o que minimizaria por demais as dúvidas, de forma que também aí a negociação e a polifonia estariam excluídas.

A alteridade está no tipo de relação que o dispositivo do filme encerra. Quanto menos tipificada for essa relação, quanto menos revelada estiver para o espectador, maior será a oscilação entre próximo e distante, entre ser e parecer, entre crer e duvidar, e ainda entre mundos possíveis de coexistir. É preciso que o espectador experimente, no sentido de sofrer real-

⁶ Cf. Rosenkrantz *apud* BAZIN, 1991.

mente, a travessia de um mundo para outro, ao contrário de se projetar completamente num mesmo mundo ou crer na simulação do mundo do outro. ... a relação entre identidade e alteridade surge num jogo complexo entre o reconhecimento e o desconhecimento, feito tanto de espelhamentos e refrações quanto de opacidade e aspereza (GUIMARÃES, 2001: 82).

Com certeza em *Dez*, não há mais a figura do narrador que conduz a obra seja pelas opções na orientação do olhar da câmera, seja pelas amarras de um enredo que a história impõe a esse olhar. O narrador, como as mãos de um pai que conduz a criança, seja as do diretor, as do escritor que conta a história ou do interlocutor típico dos documentários de modelo sociológicos não existe mais. Os personagens estão ali postos diante de nós, como que flagrados num dos momentos mais comuns de sua rotina, os percursos de carro pela cidade. Porém, não se trata apenas de um apagamento da figura do narrador, que não garante por si só a experiência da alteridade, como afirma Guimarães.

O que há em *Dez* é antes a mudança de posicionamento do diretor e do estatuto concedido a sua ação de controlar. Kiarostami é plenamente consciente, tem o controle na medida em que impõe sistematicamente desde o início as regras de um jogo do qual ele mesmo participa. Ele constrói seu protocolo minimal para, no ato da filmagem, poder trocar seu ponto de vista da cena e deixar que seus personagens só existam para o olho eletrônico da câmera, para que as conversas ocorram ali naquele espaço e tempo recortados por duas lentes que pouco se movimentam no mísero interior do carro. Kiarostami afirma que sua presença se tornou ainda mais necessária com as supressões dos elementos característicos do cinema, como iluminação, operadores de câmera, equipe técnica, controle do roteiro etc. Mas essa presença pode ser agora menos daquele que conduz e dá as ordens por trás da câmera e mais como o proponente de um jogo (de rígidas regras) do qual ele participou do banco de trás do carro, o que gerou, segundo ele, ao mesmo tempo maior proximidade dos atores entre eles e com a câmera e maior intimidade dele com sua obra.

Com seus mecanismos de constrangimento, *Dez* opera o contrário do cinema ilusionista típico das narrativas lineares e palatáveis: quebra a expectativa em relação ao que se vê. Não há amarras de um enredo que possa ser previamente pressuposto pelos espectadores, guiando os acontecimentos e cooptando personagens, objetos e mundos para dentro de uma trama. Não há objetos, o mundo é construído dentro do carro, o espaço é um cubículo, e a cena sempre a mesma, enxuta e minimalista. Assim como também não há contrato de gênero que acomodaria o espectador em relação a suas expectativas. E aí novamente Kiarostami acolhe a batalha do cinema moderno contra um cinema de inspiração clássica, também pela via da impotência do espectador, como queria Artaud, mas não só a impotência do pensamento gerada pelas ligações fracas (os falsos *raccords*), mas a pressão do ver exercido no olhar e no corpo do espectador.

O espectador não se envolve numa narrativa cronológica, da qual se espera o desenlace final, mas é lembrado que está diante de um quase-programa que se dá em episódios da mesma situação anódina, entrecortados pela numeração que aparece a intervalos. Distante das amar-

ras dos desgastados roteiros de ficção ou da verdade dos documentários de modelo sociológico (BERNADET, 1985), o espectador está preso à arquitetura audiovisual e solto nos percursos dos diálogos de Mania.

No primeiro bloco já fica evidente o quanto o enquadramento rigoroso é um componente fundamental no dispositivo de *Dez*, que vai exigir algo dos personagens e criar tensões no espectador. Durante cerca de quinze minutos de calorosa discussão entre Mania e Amin, vemos apenas o garoto que ocupa quase o quadro inteiro. Da mãe, ouvimos apenas a voz. Uma vez que a câmera não se afasta e o plano não pode se abrir para dar a ver quem está dirigindo ao lado, a expectativa em relação ao jogo do filme aumenta. Ao mesmo tempo, há uma tensão em torno do menino que é visto, pois somos obrigados a confrontá-lo em sua fala constante e irritada, e em sua recusa em ouvir a mãe. Desse confronto vão surgindo pistas sobre os personagens e a relação que os envolve.

A maneira como o dispositivo apanha a conversação implica uma triangulação que se dá entre os dois personagens que estão no carro e o terceiro, o espectador. A pressão do confinamento sofrida pelos atores se traduz nos personagens em função do enquadramento sempre o mesmo, e no espectador, levado a confrontá-los. O fato de ora um personagem, ora outro, ocupar o plano inteiro, coloca o espectador face-a-face ora com um, ora com outro. Ele precisa acompanhar os discursos atentamente, pois não há nas imagens pistas que situem os personagens. Como a câmera está muito próxima e o ambiente é muito reduzido, o espectador está quase dentro do carro, sendo forçado à intimidade com os personagens.

O carro é simplesmente uma bela idéia. Não se trata apenas de um meio de locomoção que nos leva de um lugar a outro, é também uma casinha, um habitáculo muito íntimo com uma grande janela cuja vista não pára de mudar. (Kiarostami *apud* Bernadet, 2004:40)

Essa intimidade criada em função do confinamento do carro é bem diferente daquela criada pela identificação nos melodramas. Ela é tensa, impele o espectador a se colocar num diálogo que se refaz a cada bloco, retomando um embate que não se resolve. Não há entrada para o espectador. Ele se deflagra como um terceiro, que, imobilizado, está preso à poltrona que não é a do carro de Mania. O poder do espetáculo é reavivado para o espectador, que toma consciência da sua condição de impotência. Daí o efeito contrário no dispositivo. O carro confina, estamos muito próximos dos personagens que discutem suas vidas desenhando sutilmente suas qualidades, mas ao mesmo tempo estamos de fora. A dificuldade da participação afetiva torna-se consciente, pois não há como interferir nos diálogos e nem como sair dali. O mundo daqueles personagens é estranhado: o dispositivo que aprisiona é o mesmo que exclui. O dispositivo que aproxima é o que distancia. Só resta a evidência do olhar e da escuta. O protocolo é criado para flagrar todas as falas que ocorrem no carro, estar aberto aos imprevistos e para que a duração própria dos discursos se imponha à montagem final dos blocos.

(...) procuro sempre acidentes de percurso e imprevistos nas filmagens. Dessa forma, trabalho com cada ator em separado. Nenhum conhece as falas de seu interlocutor. As respostas têm de ser surpreendentes; o suficiente para dar a eles a possibilidade de encontrar um segundo estímulo para responder assim que passe o efeito surpresa. Nunca há ensaio coletivo. Tudo deve ser novo. A relação entre mãe e filho é já bastante particular na vida real e parecia, no filme, ainda mais intensa. (...) Ambos conheciam as falas que deveriam pronunciar, mas não podiam prever as respostas dos outros. O efeito surpresa é o que transmitia espontaneidade à relação. (KIAROSTAMI, 2004:262)

O ato da conversação permite que cada personagem seja construído ao longo da enunciação e que pode ser interrompida, contrariada ou não e pois cada fala deve ser refeita a cada proposição do outro. O discurso dos personagens não surge como enunciado pronto. Ele se dá em função da fala do outro, já que a dinâmica da conversação explicita o processo de interação, de revisão das expectativas e rearranjo do que está sendo dito. Os personagens não falam de si para a câmera, mas tentam compartilhar um horizonte de sentido. Tal tentativa dificulta a tipificação, pois a ênfase é na relação; principalmente no caso de Mania e seu filho, em que o conflito é explícito, em que há sempre embate, argumento e contra-argumento. Um personagem cria a imagem do outro, que por sua vez tenta desfazê-la, criando uma outra imagem do primeiro e assim circularmente, de forma a barrar uma psicologização estrita de cada um: as diferenças não são apagadas, mas conflitadas. Assim é também o bloco do percurso da prostituta que ao entrar no carro encontra em Mania a resistência prévia ao papel marginal que ela ocupa nas classificações sociais, a imagem codificada. Durante a conversação, essa imagem vai se diluindo, e ela é uma pessoa qualquer ao sair do veículo.

É justamente o confinamento no habitáculo do carro e o constrangimento que ele impõe o que vai imprimir a pressão ao olhar (NANCY, 2001). Segundo Jean-Luc Nancy, Kiarostami parece afirmar em seus filmes: eu não vou deixar sua atenção ficar distraída, ao invés de esperar por ação ou por desfecho, olhe para cada imagem ela mesma, assim como para forma como ela está organizada internamente (NANCY, 2001:11). Para Nancy, essa evidência do filme sempre envolve um ponto cego dentro de sua própria obviedade e por isso se apóia no olho. Porém, o ponto cego não tira o olho de seu foco nem produz uma privação da vista, mas sim uma abertura de um olhar que ele pressiona olhar. Para além do que expõe Nancy acerca das obras de Kiarostami, em *Dez* o pressionamento é também da escuta. A conversação constante faz do espectador uma presa dos discursos, pois são eles que instituem o que há de narrativo no filme: as relações entre Mania e Amin, e entre ela e os outros caronas, repletas de tensões, conflitos, ajustes e afinações.

“Nos meus filmes o carro é ao mesmo tempo uma liberdade e uma coerção tanto para mim como para meus personagens (Kiarostami *apud* Bernadet, 2004:43). Para Bernadet, Kiarostami aponta para uma estética do carro a partir da tensão gerada pelo binômio coerção-liberdade, que distingue *Dez* de todos os seus outros filmes nos quais não há a imposição de tais estratégias coercitivas. Está traçado o duplo jogo do dispositivo: o aparato criado para confinar

atores, personagens, diretor e espectadores tem como outra face apanhar na evidência do filme a própria evidência da vida ordinária de Mania, seu filho e dos outros sujeitos quaisquer com quem ela compartilha o espaço do carro.

capítulo 7

O emparedamento de Vanda

No quarto da Vanda (2000) é o segundo filme de uma trilogia do diretor português Pedro Costa, que coloca em cena os precários modos de vida dos moradores das Fontainhas, em meio à demolição do bairro e ao re-alojamento em um novo local dos habitantes, em sua maioria imigrantes cabo-verdianos.¹ Em *Ossos* (1997), a comunidade aparece a partir da história de um casal de jovens que em sua pobreza, inexperiência e desespero não consegue criar o filho bebê. Alguns dos personagens dessa primeira obra estarão presentes nas outras duas, como Vanda e Zita Duarte, que interpretam as amigas e vizinhas da jovem mãe. Pelo personagem Ventura, ex-pedreiro antigo morador de Fontainhas e amigo de Vanda, *Juventude em Marcha* (2006) aborda a instalação dos imigrantes em habitações populares no bairro de Casal Boba.

Segundo o diretor, *No quarto da Vanda* é uma crônica da demolição do bairro das Fontainhas (2007b), na qual os habitantes não representam outros papéis, mas são retratados em suas práticas diárias. A vida de Vanda Duarte é capturada e insistentemente acompanhada pelo olhar de Pedro Costa. O ambiente privilegiado para essa captura é o quarto da personagem. Em sua cama, ela repete rotineiramente os gestos de preparar a heroína e consumi-la, muitas vezes, em companhia de Zita, sua irmã. Os outros personagens, Pango, Nando, Russo, Paulo, também são toxicômanos e vivem nos pequenos e miseráveis espaços da vizinhança. Esses espaços estão sendo destruídos² e os habitantes desalojados passam de um lugar a outro, ocupando os barracos abandonados que restam.

O interesse de Pedro Costa pelo bairro das Fontainhas, sua demolição e expropriação, não tem, segundo ele, nenhuma natureza sociológica. Ele não tinha, em princípio, a intenção formulada de filmar a condição marginal ou a degradação social presentes na periferia. Seu desejo pelo cinema não vem de argumento concebido previamente, mas de uma realidade que se apresenta e o confronta. Assim como seus outros filmes surgiram de uma situação real, o acontecimento que dá origem à trilogia foi ensejado por seu filme *Casa de Lava*, realizado em Cabo Verde em 1995.

Quando Pedro Costa filmou *Casa de Lava*, alguns cabo-verdianos pediram-lhe que levasse lembranças ó cartas, tabacos, recados saudosos ó para os parentes imigrados em Lisboa. O contexto de um filme proporcionou uma nova situação que lhe despertou o desejo por aquela realidade. As lembranças foram a porta de entrada de Costa em Fontainhas. Ali foi convidado a conhecer casas, tomar a sopa, beber junto com os moradores. Além da receptividade e de sua adaptação ao bairro, o interesse do diretor por aquela realidade se deu tanto pela dimensão plástica quanto cultural. Ele ressalta a organização dos espaços tão reduzidos, as cores, as limitações da favela e, ainda, a configuração em um gueto que tem uma aculturação própria, nem africana nem europeia. Há sempre um filme que proporciona, me faz pensar noutro, porque

¹ O primeiro filme da trilogia é *Ossos* (1997) e o último *Juventude em Marcha* (2006). Fontainhas é um bairro muito pobre localizado na periferia de Lisboa que abriga um grande número de imigrantes cabo-verdianos e que atualmente está desaparecendo em função do desenvolvimento urbano e comercial.

² Essa prática de demolição das localidades de bairros periféricos é comum em Portugal e se deve a medidas governamentais de expansão de vias de acesso e construção de pontos comerciais.

há ligações, muitas vezes, muito claras e, outras vezes, muito estranhas, muito subterrâneas, que têm que ser encontradas, tem que deixar passar tempo para encontrá-las, mas elas estão lá (Costa, em entrevista)³

7.1 O controle e a *práxis* do jogo

Ossos foi o último filme de Pedro Costa feito com a estrutura convencional de filmagem cinematográfica. Em entrevista a uma tevê italiana,⁴ o diretor afirmou que ficou insatisfeito com os constrangimentos que impõe a lida com toda uma parafernália técnica e com grande número de pessoas da equipe de realização. Para *No quarto de Vanda*, trabalhar com essa estrutura seria inviável, e Costa optou pelo uso da câmara digital (como Kiarostami, em *Dez*), uma mini-DV, da Panasonic. Se, por um lado, a pequena câmara, mais prática e acessível, conferiu liberdade em relação às coerções da parafernália do cinema, por outro lado esse mesmo artefato digital levou o diretor a maior controle em seu modo de filmar, o que seria, segundo ele, uma resistência ao poder que tal ferramenta tenta exercer em quem a manuseia. Em função da praticidade, Costa teve que trabalhar bastante a câmara para se opor, ou vencer, o conforto e desprendimento que ela traz em si. A intenção era controlar a câmara para não ser por ela controlado.

Meu outro filme, *No quarto de Vanda*, foi realizado em certo grau contra esta câmara, eu resisto um pouco a esta câmara, no sentido de que não faço o que os gerentes da Panasonic em seus aranhas-céus de Tóquio esperam que eu faça com esta câmara. Querem que eu me mova por aí, e eu não quero movê-la. Isso é resistência. (...) Comprei essa Panasonic, mas não vou fazer o que quer a Panasonic. (COSTA, 2007:141-142)

Nos depoimentos do diretor sobre sua relação com a câmara e na forma mesma como essa relação ganha visibilidade no filme, vê-se que esse controle do artefato está além de uma decisão puramente técnica. Como insistiu Comolli,⁵ a técnica no cinema já está, de saída, contaminada por uma função ideológica. Tal controle só existe porque está profundamente enraizado nas crenças éticas e estéticas do diretor: suas influências cinematográficas, das quais podemos destacar principalmente as de Yasujiro Ozu⁶ e Charles Chaplin; sua compreensão do

³ Trecho de entrevista com diretor retirada do site You Tube, <http://br.youtube.com/watch>. (Último acesso em julho de 2008)

⁴ Trecho de entrevista com diretor retirada do site You Tube, <http://br.youtube.com/watch>. (Último acesso em julho de 2008)

⁵ Conferir COMOLLI, Jean-Louis. Técnica e ideologia. Revista de cinema. n.1. agosto/setembro, Porto: A regra do jogo edições, 1975. (Textos traduzidos dos Cahiers du Cinema n. 229, 230, e 321)

⁶ Além da influência de Ozu estar evidente no exercício formal de Pedro Costa, câmara fixa e enquadramentos rigorosos, o diretor afirma sua admiração pelo cineasta na grande maioria de seus depoimentos. Jovem anarquista violentamente contra a ordem social e suas instituições, como a família, tive este encontro com a obra de Ozu e sofri um choque extraordinário. (...) Aquilo que se produziu nesse momento foi o encontro de duas violências. Uma residia em minha própria atitude, tratava-se da minha radicalidade de juventude, e do meu desejo de transformar esse mundo sinistro; a outra violência, a do cinema de Ozu, não sei se lhe deva chamar assim. Talvez se deva antes falar de tensão, essa tensão extraordinária que emana dos seus filmes. A ternura ou o amor que os filmes de Ozu nos mostram e aquilo que eu procurava exprimir torturando minha guitarra eram uma e a mesma coisa. Então, pela

cinema como uma prática fundada na justiça e no sentimento; e sua forma de pensar a imagem, em sua simplicidade, como aquele traço que fica de uma experiência, um espírito em tudo oposto ao domínio comercial e publicitário.

Se tais crenças impõem regras de conduta aos procedimentos de filmagem é porque dão forma a um modo de conceber, de ver e dar a ver a realidade. Pedro Costa, nas vidas de Vanda e das pessoas de Fontainhas, percebe algo de muito concreto que acontece num espaço reduzido e degradado, e é isso que vai perseguir, evitando a dispersão e buscando a solidez. Essas regras são também moldadas por exigências de plasticidade, temporalidade e violência próprias daquele mundo filmado, e pelos embates com os sujeitos envolvidos no filme. Ao lidar com o cotidiano dos que habitam um bairro em ruínas no embate com a própria vida, como falar em um protocolo de regras? Seriam regras ou negociações? Como elas são construídas? Até onde vão os limites dessas duas formas de trabalhar? Num filme tão aberto à realidade vivida em Fontainhas, onde incide o controle de Pedro Costa?

De fato, a substituição de um roteiro por constrangimentos nos procedimentos de filmagem, no como filmar , aparece em *No quarto de Vanda* na medida em que o diretor escolhe uma locação única: o bairro de Fontainhas. Trata-se de um constrangimento espacial, uma prisão. Porém, se tal procedimento se refere à dimensão protocolar no sentido de uma circunscrição das possibilidades, ela ainda não condiciona o método. Não há imposição de uma estrutura de normas fixas que criariam para o filme uma realidade a partir da qual os sujeitos envolvidos seriam constrangidos a determinadas ações, como acontece, por exemplo, ao pensarmos os dispositivos nos *reality shows*, em *Rua de mão dupla*, de Cao Guimarães, ou em outros filmes aqui citados e analisados. Os personagens não são sugados por uma realidade criada a partir desse protocolo.

Se o protocolo é entendido como controle dos procedimentos de filmagens pela prescrição por parte do cineasta de um conjunto de regras rígidas e seu seguimento por todos os envolvidos no filme, ele não está presente em *No quarto de Vanda*. Assim, percebemos que os operadores analíticos de que nos servimos para caracterizar o dispositivo nos filmes possuem variações de graus e de adequação. No filme de Costa, se o controle determina o dispositivo, já que dele surge a abertura para o acontecimento, ele está muito distante de uma armadilha para o real, cujas regras seriam impostas pelo cineasta. A invenção do método só passa pelo protocolo se o controle é entendido não como prescrição, mas como domínio do diretor sobre os modos de ver. Durante todo filme esse domínio é explícito nos recursos expressivos. Há uma opção por uma forma de filmar que será perseguida do início ao fim.

Seria ingênuo achar que Pedro Costa sofre apenas a ação das forças que vêm do real, que não há preparação de atores, ensaios e exigências por parte do diretor, quais sejam: nor-

mas que o permitam concretizar um trabalho dentro de suas crenças.⁷ Assim como não se pode acreditar que tais exigências imperaram a despeito dos sentimentos e processos das pessoas. Existem regras visíveis, principalmente nos recursos expressivos dos quais se vale o filme, e também uma escuta, uma disposição em acolher o ritmo daquelas vidas. Em *No quarto de Vanda*, há um encontro de forças: crenças e escolhas éticas e estéticas do diretor e *afectos* presentes em um mundo com seu funcionamento concreto. Se o dispositivo parece se abrir é porque as negociações travadas durante as filmagens o tornam mais complexo. O dispositivo⁸ significa muito mais esse campo conflituoso de forças pelo qual passam formas de controle do que um artifício de invenção do próprio filme.

Nas outras obras que analisamos, os diretores propõem regras a sua maneira e criam dispositivos a partir da invenção de seu próprio mecanismo: o palco-maquete em *Dogville*, a câmara fixa no carro, em *Dez*; a câmara confinada no apartamento e direcionada a janela em *Là-bas*. Diferentemente, em *No quarto da Vanda* é possível falar em dispositivo não como gerador de um mundo próprio ao filme, mas mecanismo que só se põe a funcionar porque uma realidade que pré-existe ao olhar da câmara é a força que o anima e lhe dá vida. Como diria Comolli, há um funcionamento comum a documentários que se dispõem a filmar corpos e falas em sua duração real e a inscrição destes em seu tempo e espaço. Estamos mais próximos das obras de Coutinho, que tem na locação única, ou circunscrição temporal, um procedimento que busca a limitação com o fim de possibilitar a aparição de singularidades nos gestos, nos atos de fala, nas imagens dos sujeitos filmados. Já Costa não abre mão do controle da câmara, da maneira de dar a ver a realidade, o que configura o gesto que atravessa todo o filme e o condensa numa forma expressiva particular.

Não buscamos identificar prerrogativas ou especificidades do documentário no filme, o que lhe concederiam algo ético ou esteticamente mais valioso que a ficção. O fio condutor que perseguimos liga os filmes a partir da maneira como eles se comportam enquanto dispositivo, em sua dimensão de confronto e resistência aos regimes de visibilidade. Nesse território do cinema, ficção e documentário se misturam. Caracterizar o dispositivo pode levar ao encontro ou não com o que vem sendo pensado e dito acerca do documentário, que inegavelmente representa o que há de mais expressivo nos debates contemporâneos acerca da experiência cinematográfica. Nosso exercício de caracterização não tem um compromisso *a priori* com a classificação de gêneros cinematográficos, mas com o funcionamento, os arranjos e as disposições de forças em cada filme.

No quarto da Vanda faz o espectador caminhar fora da linha que separa ficção e documentário. Jean Louis Comolli identifica bem o fenômeno que vemos operar no filme: ... esclareço que, pra mim, essas duas dimensões estão sempre conjugadas no cinema, pois as ficções⁹

⁷ Compreendamos: toda montagem é controle. Como toda filmagem, mesmo documentária, é *mise en scène*, alteração, artificialização. (COMOLLI, 2007:28)

⁸ Como vimos no capítulo 2, a noção aqui está muito mais próxima da que Deleuze lê em Foucault.

sempre têm uma versão documentária ó os corpos filmados dos atores, por exemplo ó e os documentários não cessam de contar histórias e constituir personagens. (COMOLLI, 2004b:159)

No entanto, é preciso esclarecer que na visão de Comolli o documentário assume uma concepção que obviamente reflete sua especificidade, sua inscrição verdadeira: dimensão indicial do cinema, alcançada através do registro dos corpos e da máquina num aqui e agora. A ênfase de autor no documentário consiste na crença de que essa modalidade de manifestação cinematográfica é solução ideal⁹ para que o cinema escape à lógica espetacular. O documentário se apresenta como mais potente do que a ficção por permitir desprogramar os modos de ver e atingir uma zona onde as experiências singulares sobrevivem e a alteridade não se reduz por completo.

O trabalho atual de Comolli é marcado por forte adesão ao documentário, já que esta modalidade reúne as condições mais favoráveis para que o cinema sobreviva sobre o risco do real, sem se guiar pelos roteiros fechados das ficções reguladores do cotidiano. Longe de toda-ficção de tudoí, o cinema documentário tem, portanto, a chance de se ocupar das fissuras do real, daquilo que resiste, daquilo que resta, a escória, o resíduo, o excluído, a parte maldita (COMOLLI, 2001a:101). Como o cinema moderno para Daney, para Comolli o documentário seria uma postura estética e ética diante do cinema, que faz dele uma máquina de guerra contemporânea no combate aos mecanismos de controle e às estratégias espetaculares. Porém, tal condição ideal não é prerrogativa do documentário em si, como gênero, isto é, não está presente em qualquer documentário, e pode ser alcançada pelas ficções também. Pensamos em filmes que são constantemente evocados pelo próprio autor nos quais os domínios do documental e do ficcional se misturam, como, por exemplo, *Alemanha ano zero*, de Rossellini, e *E a vida continua*, de Kiarostami.

Se a força dos corpos na imagem é determinante em *No quarto da Vanda*, é impossível ao espectador não construir junto com a obra uma história com todas as criações e relações imaginárias que ela implica. Em entrevistas, Pedro Costa é enfático ao admitir que não gosta da separação documentário e ficção, e que prefere falar num cinema engajado nos sentimentos e distante das camuflagens, das maquiagens que constituem as imagens comerciais da publicidade e da moda. O diretor diz que procura uma verdade, uma sensibilidade, e *No quarto da Vanda* de fato, nessa perspectiva, se insere num quadro realista. Apesar disso, segundo Costa, nem para ele, nem para Vanda, e nem para os outros personagens, tratava-se de documentário, mas de um filme muito próximo da ficção, intensamente construído e controlado não só por ele, mas por todos que participaram.

⁹ É importante deixar claro que o uso da palavra ideal aqui não se refere a uma adesão ao idealismo em detrimento do mundo material. Ao contrário. Comolli se situa numa tradição filosófica materialista em que o mundo objetivo, a *práxis*, é a base do pensamento cinematográfico. Tal uso não concerne ainda a uma abstração, algo apenas do plano das idéias, mas a uma solução adequada, uma manifestação que em sua composição técnica, material e metodológica reúne a maior probabilidade de se realizar, aquilo que Comolli defende como conduta ética para o cinema contemporâneo.

Há um tipo de ensaio que eu não gravo, estamos assim queremos falar, saio um pouco, eles seguem, depois há como no cinema clássico, takes... Em *No quarto da Vanda* chegamos ao recorde de 90 takes para um plano, pode durar meses, dois meses para fazer só uma cena. (...) Documentário seria filmes que documentam, ou seja feitos como documentos, com coisas relativamente verdadeiras. Eu não sei se faço isso, mesmo estando lá com histórias reais, com memórias, com acontecimentos, acho que trabalho mais sobre a sensibilidade deles e a minha, sobre as variações da sensibilidade, o que tem mudado na sensibilidade deles, ou o que eu sinto em relação ao que eles sentem. (Costa, em entrevista)¹⁰

A questão principal é a caracterização de um dispositivo que não fabrica um mundo para a câmara, mas que conjuga um mundo pré-existente à câmara e sua intervenção, ou seja, um dispositivo que se configura na conformação que uma realidade concede ao olhar de quem filma, ao mesmo tempo em que esse olhar a conforma. Um filme é sempre um documentário de sua própria realização (COSTA, 2007:134). Se aceitarmos essa afirmação, a idéia de documentário se cola à noção mesma de dispositivo. Ao pensar como o filme pode dizer da intervenção do diretor no mundo ó e dizer como esse mesmo mundo contaminou o diretor ali ó o dispositivo é revelado. Trata-se de um método de construção da mediação entre uma vida diferente, que se impõe como um material bruto, e um cineasta, que se deixa também conduzir por ela, sem abrir mão de seu desejo, de algo de seu domínio. Em *No quarto da Vanda*, para que a vida surgisse em sua imanência, repetição e precariedade, o corpo do diretor se inscreveu ali, criando um jogo contingente e delicado de relações na esfera do real.

Em *No quarto da Vanda*, o dispositivo é criado em função da pressão afetiva e rítmica que aquelas vidas exercem no diretor. Costa não criou um jogo com regras fixadas que, ao produzir formas de constrangimentos, garantisse um coeficiente de imprevisibilidade. Fontainhas já tinha suas relações de forças, seus modos de funcionamento. O dispositivo só poderia existir em co-relação com esses modos. Poderiam nos questionar: se é a vida sendo revelada para a câmara, não há dispositivo? Tal pergunta é ingênua, pois se trata da construção de um mecanismo próprio que, para criar a *mise en scène*, faz confluir a vida de Vanda e dos habitantes com a câmara, com sua presença e olhar. A esses mecanismos instituídos pela contingência de uma situação determinada em um espaço, e submetidos a uma pressão do real, Comolli dá o nome de dispositivos de escritura .

Dessa dificuldade que lhe é imposta de alguma maneira de foraí, o cinema documentário tira todas as suas riquezas. Obrigação de experimentar, de tentar aproximações ajustadas às armadilhas sempre novas do mundo a filmar. Obrigação de imaginar; de testar; de verificar os dispositivos de escritura ó inéditos na medida em que eles só podem estar intimamente ligados a um lugar particular, um traço do mundo. (COMOLLI, 2001a: 106)

¹⁰ Trecho de entrevista com diretor retirada do site You Tube, <http://br.youtube.com/watch>. (Último acesso em julho de 2008)

A maneira de Costa se inserir no cotidiano dos habitantes e deles se envolverem no processo de filmagem é uma negociação, e incide aí seu caráter de jogo.¹¹ A negociação passa por estratégias, mas também pelo envolvimento entre as partes. O dispositivo não é a invenção de regras, onde a realidade do filme só existe à medida que o jogo é imposto. Trata-se com certeza de um jogo, mas que acontece no processo de realização do filme. Se vamos fazer um filme, teremos regras, negociações, disputas, relações e toda a imprevisibilidade de um jogo. Percebemos então duas noções de jogo em questão. Na primeira, ele é imposto, pois as regras são formuladas de antemão, ditadas de fora pelo diretor, mesmo que a elas se submeta. Nesse jogo, o protocolo é rígido, o controle parece ser total e o constrangimento é o método principal para a filmagem. O segundo jogo é construído no ato de jogar, há linhas de forças que se destacam e se cristalizam, há regras, porém elas se instituem no ato do que chamamos negociação. Há domínio do cineasta que garante o gesto que a configura a obra e a identifica. Há controle, mas também envolvimento de todas as partes na descoberta e manutenção desse gesto. Pensamos com Wittgenstein que as regras que conformam um jogo não precisam ser estabelecidas antes (como no xadrez, por exemplo), mas manifestas na *práxis*, construídas no próprio jogar (como nas brincadeiras de criança, por exemplo).

Pensemos, pois, naqueles casos para os quais dizemos que um jogo é jogado segundo uma regra determinada! A regra pode ser um auxílio no ensino do jogo. É comunicada àquele que aprende, e sua aplicação é exercitada. Ou é uma ferramenta do próprio jogo. Ou: uma regra não encontra emprego nem no ensino nem no próprio jogo, nem está indicada num catálogo das regras. Aprende-se o jogo observando como os outros o jogam. Mas dizemos que se joga segundo esta ou aquela regra, porque um observador pode ler essas regras nas *práxis* do jogo, como uma lei natural que as jogadas seguem. (...) (WITTGENSTEIN, 1999: 554)

Dito de outro modo, o jogo não é um *a priori* que funda o filme. A disposição das pessoas a serem filmadas e o desejo do diretor permitem que o filme exista. Pedro Costa conviveu de fato durante dois anos com Vanda e Zita Duarte, Pango, Nando, Paulo e outros moradores da comunidade cabo-verdiana de Fontainhas. É aí que as regras surgem e o jogo é jogado, nas adequações e nas tensões rítmicas, temporais, espaciais, cotidianas que o processo de filmagem gera em meio ao fluxo de vida daquelas pessoas. Como diz Comolli não só a câmara olha, ela e também o diretor são olhados pelo sujeito filmado. Ao devolverem o olhar, ele está ao mesmo tempo impregnado por aquela realidade e modificado por ela. É um ato reflexivo. Há uma tensão e uma abertura para os *affectos*. Há partilha do sensível, o que confere ao filme uma dimensão política.

¹¹ (...) Como o conceito jogo está fechado? O que é ainda um jogo e o que não o é mais? Você pode identificar os limites? Não! Você pode *traçar* alguns: pois ainda não foi traçado nenhum. (Mas isso nunca o perturbou, quando você empregou a palavra jogo).

Mas então o emprego da palavra não está regulamentado; o jogoi que jogamos com ela não está regulamentado. Ele não está inteiramente limitado por regras; mas também não há nenhuma regra no tênis que prescreva até que altura é permitido lançar a bola nem com quanta força; mas o tênis é um jogo e também tem regras. (WITTGENSTEIN, 1999: 568)

Não dizemos que pelo protocolo rígido há ausência de *afectos*, ao contrário, eles estão e precisam estar presentes. Mas em *No quarto da Vanda*, estes *afectos* surgem na fricção de suas próprias vidas e não numa realidade autônoma criada para o jogo. As pessoas filmadas aparecem como atores nas *mise en scènes* próprias a seu campo social, com seus hábitos, espaços ocupados, apropriados e esquadrihados. Quando isso se faz no filme é porque o diretor resguardou a diferença que funda sua relação com aquelas pessoas. Descaracteriza-se o dispositivo como técnica disciplinar e de controle, e o mecanismo instaurado se abre para a multiplicidade das conjugações de poder. Instaura-se um espaço compartilhado que, para Jacques Rancière (1996), diz respeito, ao mesmo tempo, à comunidade e à separação que está na base da política.

Seguindo o pensamento de Rancière, a política se define pela partilha do sensível que se refere tanto ao que é comum, quanto ao que é diferente, definindo as inclusões e exclusões nos lugares. Trata-se de uma repartição de espaços, tempos e tipos de atividade que indicam como o comum se institui e cada indivíduo ou grupo toma parte nessa divisão. Ao contrário do consenso, há um conflito de base que fundamenta a política. Por isso, ele diz dos modos como o sensível é disputado, ganha visibilidade e é percebido, dito e visto num dado tempo. Daí, sua origem é estética.¹²

Na versão de Comolli, o cinema parte justamente dessa tensão entre consenso e dissenso, já que o cinema é igualitário, filma a todos igualmente, porém como igualmente únicos e distintos (natureza niveladora e ao mesmo tempo limitadora, da qual nos fala Daney). Como os dispositivos identificados por Foucault, que em sua análise do poder estão dissimulados na sociedade, a partilha do sensível é um substrato da política que também não se dá a ver de imediato nas práticas sociais, mas precisa ser desvelada. Ambos podem ser revelados ou pelas artes ou pelo cinema, quando este assume seu caráter de representação, e conseqüentemente, sua capacidade de estriar o espaço, marcar diferenças através do ato coletivo de ver. Mas se o cinema já é de saída político, essa dimensão é diluída, quando então o desentendimento que funda a partilha dá lugar à anulação da diferença, à imposição do consenso. Por outro lado, quando o poder de filmar não se sobrepõe ao outro filmado, mas, ao contrário, esse outro pode tomar a cena para nela inscrever seu tempo e sua singularidade, a base estética da política é que está em questão. Nesse caso, o dispositivo não é um estratagema que se monta para capturar o real, mas um campo de forças que se alcança. Ou: a configuração de um diagrama especí-

¹² Para Rancière, a base do desentendimento na política está na diferença dos registros dos falantes, suas inserções particulares na língua, nos usos e atribuições dos sentidos em função de suas formas de vida. Por isso, ele é insuperável, pois, antes de qualquer confronto de valores e interesses, há um conflito que parece ser ignorado ó quando se apela à igualdade dos seres falantes, quando o mundo comum dos falantes deixa de ser entendido como vários mundos que estão em constante tensão. A afirmação de um mundo comum efetua-se assim numa encenação paradoxal que coloca juntas a comunidade e a não-comunidade. (1996:66) Se a estética é o que coloca em comunicação regimes separados de expressão (1996:66), não podemos falar de uma estetização do político nas modernas sociedades, pois a estética é seu princípio. Podemos falar de uma autonomização da estética: A estética assim autonomizada é em primeiro lugar a emancipação das formas de representação, em segundo lugar a constituição de um novo tipo de comunidade do sensível que funciona sob o modo da presunção, do como seí que inclui aqueles que não estão incluídos, ao fazer ver um modo de existência do sensível subtraído à repartição das partes e das parcelas (RANCIÈRE, 1996:68)

fico que passa por constrangimentos e institui subjetividades, jogo de poderes e *afectos*, como diria Foucault, na leitura de Deleuze (2005).

7.2 - Entre a sombra e a luz

Em *No quarto da Vanda*, a crueza dos acontecimentos, a ausência de enredo, a ligação não-teleológica entre as seqüências, a duração da exposição dos corpos, aproxima o filme do mito da revelação de uma realidade sem mediações. Incide aí a face mais conformadora do dispositivo. Essa sensibilidade não é dada, mas alcançada pelo diretor, justamente porque ele mantém nas escolhas formais de seu trabalho um controle evidente: desde a quase indiferença com que filma, passando pelas ligações entre os planos (na montagem), até os elementos expressivos que fazem do filme uma obra com uma proposta ética e estética.

Apesar de *No quarto da Vanda* não ter estrutura narrativa tradicional, e nem mesmo história prévia com trama e roteiro, há histórias. São retratos colhidos da vida das pessoas, pedaços de vidas que se ligam num todo que é a obra. A maneira com que Pedro Costa teceu as ligações entre esses pedaços de vidas intercalou os longos planos, é uma opção de montagem que conduz o espectador a uma história porosa e complexa, feita de acontecimentos, ações, memórias e vivências colhidas em Fontainhas. O aspecto mais marcante da montagem determinante na condução da obra é como o diretor interpõe os dois ambientes principais onde essas vidas são encenadas numa extensa duração, e os situa no espaço maior do bairro que está sendo demolido. São dois barracões vizinhos, cenografias que ao longo do filme se alternam, se diferem e, ao mesmo tempo, se espelham e confluem. Uma oscilação de visibilidades com contrastes e reflexos sutis que gera duas ambiências.

Quando se fala em interpolação, logo se imagina uma montagem por saltos, passagens e cortes rápidos, que, à maneira de um *ping-pong*, vai de um ambiente a outro. Não se trata disso, mas do contrário. É preciso conceber o filme em seu fluxo temporal contínuo, muito mais próximo da maneira como experimentamos o tempo em nossas vidas e em nossa consciência, estruturado e estruturante das atividades ordinárias do cotidiano: dos momentos de ócio, silêncios e ações menos pragmáticas. É preciso se abrir para a persistência do ver. Sair do quadro de referência dos modos de ver instituídos por formas fragmentadas de edições típicas de tevê a que somos submetidos no mundo contemporâneo, e mergulhar na duração, perceber que há de fato montagem, e que ela promove uma alternância que se refere à plástica, à visualidade dos espaços. Trata-se de uma interpolação que ocorre entre tempos longos permitindo que cada ambiente seja experimentado na força de sua experiência temporal.

Num espaço está Vanda Duarte e sua família: a mãe, a irmã Zita e uma criança cega, que não se sabe de quem é filha. Assistimos ao cotidiano de Vanda, pontuado sistematicamente pelo consumo de heroína. No quarto, ela e Zita preparam a droga, fumam e conversam. Às vezes outras pessoas, amigos e vizinhos aparecem e compartilham a droga. A casa da família Du-

arte é cheia de caixas de legumes e frutas que Vanda vende no bairro, amontoadas na sala e na cozinha, junto com outros objetos e móveis, e com a tevê, sempre ligada.

Num barracão vizinho vivem Pango (o Nhurro), Nando e Russo, que também passam os dias consumindo heroína. O barracão vai ser demolido. Lentamente, preparam a mudança enquanto ouvem, cada vez mais alto, o barulho das máquinas e dos estrondos dos blocos de concreto jogados ao chão. O espaço dos rapazes é menor, mais vazio e pouco iluminado. As tomadas são escuras, com pequenos pontos ou feixes de luz ó uma vela, uma brasa de cigarro, um raio de sol que se esgueira pela janela. Não vemos bem o rosto deles. Pango é negro e Nando usa um gorro e um boné por cima, que tapa seus olhos. A câmara está mais próxima deles e quase sempre mantém a mesma distância. Trata-se de uma encenação mais tímida que parece ocupar parcela menor do filme.

No primeiro enquadramento nesse ambiente, Pango está tomando banho de bacia, a cena é escura e uma pequena fresta de luz ressalta a fumaça que sobe da água quente enevoando o quadro e dificultando ainda mais a visão. Vemos seus contornos, mas é apenas silhueta. Os rapazes aparecem constantemente assim: silhuetas, vultos, sombras nas paredes. Falam baixo, cadenciada e lentamente, e as conversas cifradas possuem um linguajar cheio de expressões e gírias próprias ao universo das drogas de que fazem parte. As bombas é que estão todas maradas. Toma lá este bico, vê lá se atinas com este bico diz um deles.

A ambiência é carregada e a atmosfera misteriosa e impenetrável, em função da imobilidade da câmara e dos movimentos lentos dos personagens, da pouca luz, da indefinição dos rostos e corpos, das conversas pausadas e cifradas. Há um peso real maior ainda: os rapazes usam heroína injetável e conversam sobre as dificuldades com a agulha, as veias, os hematomas, o ar que fica na seringa e impede que o sangue entre nela. Quase como zumbis, em atos pausados, se mostram e não se mostram. Surge daí a estranheza de uma experiência de vida precária que toca à morte. Como diria André Brasil¹³, trata-se de uma experiência que parece estar entre a voz e a linguagem, entre o visível e o invisível, e por isso guarda um segredo, um vazio, que fere frontalmente os códigos e as tipificações tão caras às formas do espetáculo que tentam forjar o lugar do outro. Surge daí um vestígio do real.

Nesse paralelo, a vida de Vanda parece menos sombria e ocupa no filme um lugar central. Seu quarto, onde a maior parte do filme ela executa o ritual de se drogar, é mais iluminado. Apesar de a câmara permanecer imóvel, ela está sempre aberta e quase nunca se aproxima, enquadrando, na maioria das vezes, todos os personagens presentes. Vanda e Zita são mais expressivas. Na primeira cena vemos seu rosto e da irmã com clareza, elas falam mais alto, riem e conversam sobre várias coisas, ainda que as drogas ou a miséria seja a toada dos diálogos. Há uma família ali. A mãe cozinha, Zita costura, Vanda vende verduras, a criança canta. O

¹³ A referência aqui é ao texto *Vídeo-sequestro: porta-voz do dissenso*, no qual André Brasil (2007) discute a dimensão política do vídeo do PCC (Primeiro Comando da Capital) - que foi exibido pela Rede Globo em troca da liberação do jornalista Guilherme Portanova, da mesma emissora, sequestrado pelo Comando a partir da idéia de desentendimento, de Jacques Rancière, flagrada nas tensões entre visibilidade e invisibilidade, entre palavra e ruído, que a imagem manifesta.

telefone toca e a tevê transmite uma novela brasileira, um show de Barbara Streisand. Há elementos reconhecíveis que tornam aquele universo mais penetrável e menos distante. Vanda possui carisma e senso de humor, sua fala é sincera e segura, demonstra carinho, principalmente pela mãe. Verbaliza suas revoltas, com o país, o sistema prisional (sua irmã está presa), o pai. Quando a amiga lhe diz que foi presa, ela repete muitas vezes: Por caldos *knorr*, onde é que já se viu? Levarem uma pessoa presa por caldos *knorr*? Acho que foi a primeira presa a entrar dentro de Tires... Que o processo dela era esse. Estou presa por roubar caldos *knorr*! É triste realmente, este o nosso país... É o mais pobre e é mesmo, e o mais triste.

A afetividade de Vanda se estende aos amigos e vizinhos. Quando, numa conversa em seu quarto, Pedro (também morador do bairro e drogado) reclama de falta de ar, ela oferece remédios e insiste que ele os tome. Quando a casa de Pango é destruída, Vanda lhe dá abrigo e é a ela quem Russo pede para ficar com seu passarinho Mandarim. Vanda tem um papel importante para sua família e para a comunidade. Tem uma força e uma segurança visíveis, aconselha, cuida e acolhe. Ainda assim, o peso de sua história é constante, ela se droga repetidas vezes. Repetido é o gesto que insiste em sugar o pouco da vida que ali se encontra.

Os dois ambientes ó onde transcorrem a maioria das cenas, diálogos e ações do filme ó são mostrados alternadamente em longos planos imóveis. Aos poucos, num movimento de contraste e de reflexo¹⁴ porque uma história se reflete na outra, a alternância vai tecendo uma profunda ligação entre os personagens e suas vidas: a proximidade dos atos e rituais que envolvem as drogas, o barulho ensurdecedor, as vidas que transitam por ali. Logo na primeira cena, Vanda pergunta a Zita se Pango já arranhou outro cubículo. Vanda e Pango se conhecem desde a infância e compartilham o vício, a pobreza e a destruição das Fontainhas, e uma história de adaptação e sobrevivência a uma situação de constante miséria. Próximo ao fim do filme, Pango está desabrigado, sua casa foi demolida. Um close de Vanda por trás de um véu branco cobre todo o quadro e, em seguida, um close de Pango com seu rosto negro em um ambiente escuro. Num sutil contraste de claro e escuro, aquelas vidas tão próximas se unem de fato.

Pango: Que eu sempre que entro aqui, penso como se estivesse em minha casa. Por isso é que eu vim te pedir um abrigo, um teto.

Vanda: E sabes que o tens. Não tens porque não queres. Comida nunca te faltou.

Pango: Claro. Comida nem um lugar para me encostar.

Vanda: Mas é a vida que a gente quer é essa, vida da droga.

Pango: Não é a vida que a gente quer, parece que... É a vida que a gente é obrigado a ter.

Vanda: Achas?

Pango: Acho que sim. Parece que já é um destino, é um traço...

Vanda: Estavas tão bem, e já viste como é que estás hoje em dia? Tantas vezes te vi a vir do 6 de Maio para baixo, e sempre te disse... "Já dás outra vez", "Não vim do trabalho" Estás a ver? Eu é que tinha razão. Vês?

Pango: Não, mas muitas vezes não era de vir-me drogar era mais de vir do trabalho... Deixavam-me lá em cima, mas muitas vezes vinha cá ao bairro e

¹⁴ Refletido; indireto; devido à reflexão; efeito de luz refletida; influência indireta; reprodução; imitação; diz-se de movimento que se produz no organismo por uma excitação qualquer vinda do exterior, sem intervenção da vontade. (Houaiss, Dicionário eletrônico, versão 1.0, 2001)

Vanda: E compravas.

Pango: Não, muitas vezes vinha sem dinheiro e chegava um traficante e olha... Preciso de dois contos, sair com a namorada... , Não tenho dinheiro, o patrão não me pagou E em vez de me dar aqueles dois dava-me mais. "Pá toma cinco."

Vanda: Estás a ver? E tu ias metê-los onde? Na droga. É assim, é a vida que uma pessoa quer. Acho eu.

Pango: Hoje em dia é assim. Com a vida que tens também já sabes. O que me aconteceu a mim... Aconteceu-me a mim, a ti, a outros. E a muitos mais. (Diálogo retirado do filme)

Em *No quarto da Vanda*, há longos momentos de silêncio e de puro ruído: o som da rua, das máquinas que demolem o bairro, dos muros que caem, de pessoas falando ou gritando, da tevê (na sala de Vanda). Em ambos os ambientes, as conversas parecem fragmentadas, partes de assuntos que não dominamos, falas que se referem a alguém que não sabemos quem é, pedaços de vidas, cacos de histórias, e são ainda mais ininteligíveis em função do dialeto e da dicção própria àquele gueto. Muitas vezes não vemos todos personagens que participam do diálogo, de modo que quem fala pode estar fora de quadro enquanto vemos aquele(s) que escuta. A palavra no filme de Costa carrega a fragilidade e a precariedade daquelas vidas. As palavras se inscrevem em uma duração e desenham a continuidade, as conexões, mesmo fracas, entre pessoas, histórias, acontecimentos e memórias.

Em muitos momentos do filme, as falas remetem às ações, movimentos e acontecimentos imediatos, referenciados ao contexto concreto. Podem ser relativas ao ambiente ó calor, frio, barulho que dá nos nervos; ao corpo ó dores, ressaca, cabelo sujo; às drogas, como, por exemplo, achastes a veia , deixa lá dar o bafo ou não me dê o caldo fora! ; ou a afazeres domésticos banais; arrumar ali, deixar aquilo, sentar, levantar etc... Essas falas inscrevem os personagens num aqui e agora, num tempo vivido. Parece não haver textos previamente elaborados, como se a interação emergisse das situações. O dialeto próprio, a dicção e os atos de fala trazem a linguagem para o cotidiano, para a vida ordinária daqueles sujeitos. Encarnada naqueles corpos, a linguagem reencontra a experiência.

A vida só me tem dado desrezos. Morar em casas fantasmas que outras pessoas deixaram. Estive em casas Nem uma bruxa queria lá morar! Mas também estive em casas que valiam a pena. Eram casas que Todas as minhas casas, que eu ocupei, eram casas clandestinas. Foram casas que as pessoas abandonaram, mas... Se estivesse lá uma pessoa de bem... Eles até não mandavam abaixo. E olha, foi assim... Casa atrás de casa. Já paguei mais pelas coisas que não fiz... Que pelas coisas que fiz. (Fala de Pango)

Em meio às conversas corriqueiras referentes ao aqui e agora, vêm lembranças e histórias de família, de amigos, de sofrimentos, que inserem as vidas num contexto mais amplo de exclusões sociais e misérias humanas. Ditos com naturalidade, no mesmo tom das interações banais, colhidos nas vozes e ritmos das experiências cotidianas, os relatos das misérias são desprovidos de carga dramática ou extraordinária. Ela (Vanda) é filmada quase todo o tempo em planos fixos, bem abertos, por uma câmera que nunca se aproxima muito, não detalha, não

fatia, não decupa ó portanto, nada é feito para dramatizar, nem mesmo para significar ou contar . (COMOLLI, 2007 a:151)

7.3 Enquadramento, duração e imobilidade

Nos recursos expressivos, vemos em ação o dispositivo que acolhe o outro filmado e ao mesmo tempo se dobra à coerência do olhar de quem filma: manutenção das mesmas distâncias em relação a corpos e objetos; rigor dos enquadramentos secos e repetitivos que obedecem a certos ângulos; fixidez da câmara revelando o movimento dentro dos planos; e, principalmente, a insistência rigorosa nesses procedimentos, uma conduta perseguida do início ao fim do filme. Costa parece manter o controle justamente na quase indiferença com que filma, visível na distância a que se coloca dos personagens, naquilo que deixa constituir o filme, os sons, as angulações, a justeza dos enquadramentos. Trata-se de assegurar o mistério que existe entre o diretor e aqueles que filma, mistério que separa aqueles que não pertencem ao mesmo mundo:

Há filmes que são de outros gêneros dos meus, que trazem muita ganga, gordura psicológica, que as pessoas tomam como verdade, verdade nua e crua do cinema. (...) não que os filmes sejam maus, é um trabalho que está longe do meu, por causa dessa psicologia, psicanálise, comunhão, fusão com outro, já estou feliz que as pessoas me deram uma margem de manobra, me deram um espaço, mas eu não posso cruzar certas fronteiras, não posso e nem quero, ou seja, haverá sempre num filme, como esse, o Ventura, um oceano que não saberei entre mim e ele, não saberei jamais passar pro lado dele, não acredito que se possa atravessar esse oceano e nem quero, acho mais interessante contar com esse abismo, com esse silêncio que há entre mim e ti. (COSTA, 2007b)

A longa e sufocante ¹⁵ duração nos planos fixos, fechados e repetidos reforça o confinamento e a quase imobilidade dos corpos. Parece, como diria Comolli (2001a:100), que o filme é atravessado, furado pelo mundo , um mundo claustrofóbico onde as mesmas cenas, os mesmos gestos, resistem ao barulho e à destruição que ilham os espaços, ao mesmo tempo em que compõe com eles uma melodia macabra. Numa comparação com os programas de tevê que ajudam pessoas pobres a encontrar a família ou voltar à terra natal, como os do SBT, César Guimarães (2008:263) ressalta a maneira como Pedro Costa expõe sua câmara à duração daquelas formas de vida e enfrenta a degradação dos corpos pela droga e pela demolição dos espaços que habitam, sem passar por estratégias piegas, melodramáticas e espetaculares que caracterizam aqueles programas.

¹⁵ Ver GUIMARÃES, César. O documentário e os banidos do capitalismo avançado de consumo. In: Estéticas da Biopolítica. Revista Cinética. Disponível em: [tecnologiashttp://www.revistacinetica.com.br/cep/](http://www.revistacinetica.com.br/cep/). (Último acesso em julho de 2007).

Farta talvez dos dramas recolhidos cotidianamente no planeta (monitorado em tempo real), à espreita das estatísticas que aumentam o valor do sofrimento daqueles sobre os quais se abatem acontecimentos insuportáveis, a televisão se adianta, e agora, à maneira de uma assistente social com poderes de fada-madrinha, convida que os dramas humanos venham até os estúdios. Não é preciso mais ir ao encontro dos acontecimentos e das experiências (antiga missão heróica do jornalismo): basta solicitar aos desamparados que enviem uma carta, um s.o.s televisual aos produtores do programa para que estes, aliados ao publicitário e aos especialistas do marketing, submetam a realidade a um sorteio. (GUIMARÃES, 2008:263)

Ao contrário desse realismo à míngua (GUIMARÃES, 2008), que apenas comove e reitera julgamentos prévios e dilui a alteridade no consenso, *No quarto da Vanda Costa* é contaminado pela forma de vida das pessoas. Segundo Agamben, uma vida que não pode ser separada de sua forma, é uma vida na qual o que está em questão, em sua forma de viver, é o viver ele mesmo (2000:4-5). Em sua duração e repetição, em sua inscrição no cotidiano, as lentes do diretor não conferem nenhum estatuto anormal ao ato de se drogar. Um dispositivo contrário à piedade e à compaixão, que faz da lida com a pobreza, a destruição, do corpo ou do espaço, e a solidão uma forma de vida.

Para Comolli (2007b), o que caracteriza a imagem cinematográfica é a pressão da impressão de realidade, ou seja, o poder analógico de assemelhar-se, de ser reconhecível como vida. O cinema sempre se assemelhará a um corpo e o corpo sempre resistirá a seu poder virtualizante, pois é esse caráter mimético a base da cinematografia. Ao dar a ilusão de tempo contínuo, duplicando a experiência temporal, a dimensão realista do cinema permite que o espectador acredite no que vê na tela. Nesse coeficiente realista está o potencial do cinema, ao se abrir para um tempo autônomo, o da inscrição da co-presença de corpos e da máquina em contexto delimitado. Ainda que seja tradução temporal para matéria filmada, a imagem cinematográfica concede forma sensível às experiências singulares a serem vivenciadas pelo espectador.

Quando esse tempo da escritura é fragmentado, acelerado pelas formas de montagem cujo imperativo é o corte, os excessos, as passagens rápidas, o poder de quem filma se sobrepõe à liberdade dos corpos em cena. Num mundo de circulação acelerada de produtos e capital, de consumo voraz e do *zapping* generalizado, não há tempo para o outro, para que a experiência se realize na tela, para que o corpo ali se libere. É o tempo do capital em tudo oposto ao da escritura, da duração e continuidade.

O corpo não é completamente enquadrável. Há ultrapassagem, desenquadramento. Apenas a duração da tomada autoriza o jogo fora do jogo do corpo filmado, sua plasticidade, seu movimento próprio, sua indisciplina. Cortar subitamente é cortar essa liberdade do corpo filmado. Relação de forças. O corpo quando é filmado se transforma, é enquadrado, reduzido, aumentado, desproporcionado, retemporalizado, em suma, reescrito. Não sem incidentes nem resistências. São essas asperezas registradas pela máquina, que dão todo o valor das tomadas, da inscrição verdadeira, a ponto de nenhuma tomada se parecer com outra. O corpo filmado tem a ver com acidente. O corpo é contradição, subversão. O cinema deve domesticá-lo. Esse adestramento nunca é desprovido de resíduo. Há

tensão, degradação, excesso. E a forma maior desse excesso ó a que também chamo de autonomia do corpo filmado em relação ao enquadramento regulado pela máquina ó diz respeito à constituição de uma área de jogo, de extensão, que seria própria. É porque há liberdade no corpo filmado. (COMOLLI. 2007b:37)

Pedro Costa permite que os corpos durem nos planos, valoriza cada enquadramento pelo qual a matéria se molda ao olhar, pelo qual cada figura humana é, ao mesmo tempo, constrangida e liberada de suas cargas, deformações e asperezas. Ele abre mão de seu poder de cortar, de impor o tempo da aceleração e do olhar administrado àquele mundo filmado, para que a cena seja tomada pelos sujeitos e a auto *mise en scène*¹⁶ surja. Contra o tempo do espetáculo, Costa alcança o tempo lento das figuras humanas, ali onde elas parecem tocar a morte ó corpos esqueléticos, olhos fundos, gestos repetitivos e titubeantes, falas descontínuas.

Para Comolli, a descontinuidade é o gesto de morte no cinema, pois é justamente o que o aparato técnico recalca a fim de que a reprodução do contínuo da vida se dê a ver. No filme, contrário à lógica do espetáculo, a descontinuidade não é imposta, mas surge da porosidade e complexidade da vida que dura, porque a experiência de se abrir ao tempo do outro permitiu que ela surgisse. Se há fragmentação nas falas, ela nada tem a ver com a ditadura dos cortes dos regimes de visibilidade. É a duração da exposição dos corpos em suas interações e ações banais que fazem com que elas apareçam cadenciadas, repetitivas, gaguejadas. A descontinuidade surge na liberdade que o corpo filmado alcança quando apanhado na continuidade das ações, vozes e movimentos, quando o corte não vem como força de fora que violenta e desrespeita seu ritmo em prol da vontade de poder do diretor. A descontinuidade não é recalçada aí pelo aparato. O diretor filma o trabalho de morte, na destruição pelas drogas, na repetição dos atos, no enclausuramento dos corpos.

Como não há movimento de câmara, o filme oferece a possibilidade de entrarmos nas imagens, escolhermos o que queremos reter, e trabalhar nossa relação com elas. Num mundo onde não temos tempo para escutar o barulho de fora ou contemplar o vôo de um pássaro, onde, confinados, somos expostos a imagens incessantes que concorrem pela nossa atenção, *No quarto da Vanda* re-vive o confinamento nos cubículos e no recorte dos quadros fixos, pressiona o olhar para reduzir o campo de visão, permitindo que a experiência da alteridade nos alcance na duração do ver.

Os enquadramentos confinam, parecem adensar a carga daquelas vidas ali. Sem recurso ao melodrama, sem acesso direto ao sofrimento das pessoas, o que se sente é um acúmulo de tempo a cada enquadramento: um tempo cíclico do vício da droga (drogar-se para dormir, drogar-se para suportar a ressaca ao se levantar), um tempo repetido dos movimentos para consumir a droga, e um tempo parado, quase imóvel, dos pequenos espaços ó a cama de Vanda, o pequeno barracão de Pango.

¹⁶ A auto-*mise en scène* necessita do tempo para que o que é próprio do outro se construa ali.

Ao sair para as ruas, a sensação do olhar pressionado, do tempo adensado, não é aliviada. Nos estreitos becos, há seqüências de planos fixos de pessoas que estão por ali em meio à destruição do bairro, espaço que outrora fora habitado: os olhos delas se dirigem enviesados para a câmara, não sabemos o que elas fazem ou para onde vão. Os planos são como fotografias e os personagens fotografados como estátuas vivas. São vidas que permanecem presas àquele lugar, àquela situação, àquela experiência.

À duração dos planos e à fixidez dos enquadramentos, soma-se o minimalismo das filmagens. Além da precariedade dos ambientes e dos espaços reduzidos, há redução do que se vê, busca por uma exigüidade do olhar, uma insistência em pôr em cena, repetir, durar nessa precariedade: as pálidas paredes, a cama de Vanda, o cubículo quase sem móveis de Pango, os mesmos gestos e sons.¹⁷ Nada é profuso e o filme se reduz a poucos elementos, a nenhuma explicação. É da pobreza que de fato surge a experiência.¹⁸

7. 4 Justo um espectador

Do ponto de vista de Comolli, durar na cena é uma possibilidade para o espectador encontrar o outro como imprevisto, a figura humana em suas asperezas e excessos, no que vai da forma ao disforme. Os enquadramentos de Pedro Costa não oferecem o conforto das maquiagens publicitárias, as ligações entre planos não reiteram seu lugar de consumidor ávido por imagens-produto e a *mise en scène* não proporciona fácil identificação. *No quarto da Vanda* é uma experiência-limite para o lugar da espectadorialidade: ou suportamos o que vemos ou não há relação cinematográfica possível. Herdeiro do cinema moderno que, através de sensações óticas e sonoras puras, ligações frágeis entre imagens, leva ao deslocamento das referências habituais do espectador, o filme de Pedro Costa intensifica esse movimento. *No quarto da Vanda* radicaliza a inscrição verdadeira ao durar nas cenas em que corpos padecem, ao atingir uma experiência do tempo e do espaço que se faz sentir no corpo. Esse que, matéria de modelar de experimentos biopolíticos e insumo para o capitalismo cognitivo, surge no tempo circular do consumo da droga e no tempo duradouro da clausura.

Se concordamos com Comolli, um plano que dura é um constrangimento para o espectador, porém é o peso dessa duração que permite sua presença e ausência na imagem, garantindo que ele possa ali entrar e sair. No filme, para viver a liberdade que lhe é dada na cena, o

¹⁷ Nesse quadro bastante realista, bastante limitado, poucos meios, pouco dinheiro, não quero fazer coisas que transbordem para outros lados. Nesse quadro um pouco realista, eu acho, o que é difícil é ter essa concentração do real, um aspecto de uma realidade ou vários aspectos de tal maneira concentrados como os Straub, que tinham um sentido coeso, verdadeiro nos filmes deles. No meu caso ainda é difícil, realidade complexa, vasta, contraditória, dispersa. A não-dispersão num filme me custa muitíssimo, com tempo vou colocando ordem nessa dispersão que eu acho que é um problema contemporâneo, essa dispersão das razões, dos porquês que se fez o filme. A razão se esvai. Há uma espécie de ponto de partida para o filme, depois dilui-se na própria dispersão, salada russa... Um cineasta como Godard sempre viveu nesse dilema: como pôr ordem na salada e mostrar a salada. (COSTA, 2007b)

¹⁸ Fazemos aqui uma ligação com a idéia da pobreza da experiência em Benjamin, que diz respeito à incapacidade do sujeito de ter experiência e não à pobreza material.

espectador passa pelo sacrifício de tentar se projetar num corpo que pesa e num tempo que não escorre. Sua liberdade de habitar o filme é constrangida visto que a continuidade nos planos refaz os mesmos atos. Para onde ir? Resta ao espectador aceitar sua impotência, reconhecer seu lugar ao reconhecer o lugar do outro. Quando um corpo dura na cena, ele já está em relação com outros corpos imaginários, do diretor, do espectador. Como compor com o corpo do outro quando a imagem falta e ele padece?

Exposto durante horas a uma vida enclausurada, pressionado a olhar os mesmos corpos em seu trabalho de morte, a olhar a intimidade do outro na sujeira, na doença, na putrefação, o espectador é levado a uma experiência de alteridade muito mais sensorial que intelectual, seu corpo resiste ao peso daquela vida e padece também por isso. A exposição da intimidade aqui, ao contrário dos programas de tele-realidade, tira do espectador o gozo de quem tem o domínio da vida do outro através do olhar que tudo vê.

Filmamos a vida, e tanto mais fecho portas, tanto mais veto aos meus espectadores o prazer de se verem na tela ó pois que não desejo que isto aconteça ó quanto mais fecho portas, mais terei um espectador que se posiciona contra mim talvez mesmo contra o filme, mas ao menos ele estará, assim espero, desconfortável e em guerra. Ou seja, este espectador estará situado na dificuldade do mundo. Não é bom que alguém se sinta confortável o tempo todo. (COSTA, 2007:133)

Em *No quarto da Vanda*, o espectador é tão prisioneiro quanto os personagens. Ele crê na realidade do filme e ao mesmo tempo duvida. Porém, a dúvida cresce aquém da dimensão cinematográfica. Quanto mais as cenas duram e se repetem, mais se questiona sobre a possibilidade de continuidade daquela forma de vida, a possibilidade de sua existência. Essa possibilidade não é mais um lugar ficcional, a missão redentora (COMOLLI, 2007:152) do cinema expressa na travessia do personagem. Essa possibilidade é um lugar ético, arranjo de forças que se dá no mundo do qual participamos sem poder interferir. É a ilusão que se desfaz, ilusão muito maior do que o domínio da representação num filme, do que o fracasso do visível ante o trabalho de morte (COMOLLI, 2007). É a ilusão da própria vida. Ao tocar em algo muito cru e real, a experiência ultrapassa os limites do engodo cinematográfico, das fronteiras entre real e ficcional, pois é experiência corpórea, sufocante, duradoura. A vida está ali de fato tocando a morte. O espectador está solto num caminho cinematográfico sem balizas e explicações, mas ao mesmo tempo preso numa realidade confinante que parece não oferecer linhas de fuga. Entre as paredes do cinema, sofre o emparedamento junto com os personagens, e não pode julgá-los.

Não há dúvidas de que a pergunta fundamental a se colocar acerca do dispositivo nesse filme, e que move a análise de Comolli, diz respeito ao lugar do espectador. Há uma obliteração da projeção do espectador ali. Isso é um pressuposto. Então, como ela se dá e em que grau? Ao tentar responder tal questão, propomos acompanhar o argumento de Comolli em sua incursão pelo filme e apontar outros trajetos possíveis.

Comolli afirma que em *No quarto da Vanda*, o espectador está num falso lugar nem bomí nem mauí, deslocado, fora dos eixos, inútil talvez (2007a:154). A primeira pergunta surge: qual o lugar falso do espectador? Seria o mesmo lugar da crise? Na teoria do autor, o lugar da crise na espectralidade é esse em que os fenômenos de identificação e projeção ó que se dão em função de transformações na narrativa e de ganhos e perdas que sofrem os personagens ao longo da história ó não são possíveis. *No quarto da Vanda* contraria a representação clássica (2007a:151) pois não permite ao espectador jogar o mesmo jogo que os atores-personagens. Estamos fora desse sistema de representação, já que o filme institui-se como um documento sobre provas vividas pelos corpos filmados durante sua gravação (COMOLLI, 2007a:151). Aquele que vê é barrado e está ante uma obra que não o convida a participar da cena e a compartilhar algo dos personagens.

Como diz Pedro Costa (2007:131), a ficção é sempre uma porta que queremos abrir, e no cinema de hoje, de Hollywood, a porta que se abre é a promessa da projeção de que o espectador se sentirá bem. O espectador quer ver a si mesmo na tela! O peso e o desafio de *No quarto da Vanda* está em fechar a porta para que o espectador veja a imagem, a imagem que diz é , e nada mais. A pressão é para se ver realmente, e para isso é preciso que o espectador se mantenha à margem do filme. É preciso saber apenas ver, sem querer que o filme seja sua própria projeção.

É muito raro hoje que um espectador assista a um bom filme está sempre a ver a si mesmo, a ver o que deseja ver. Quando ele realmente assiste a um filme, é quando este filme não permite que ele entre, quando há uma porta que lhe diz: Não entrei. É quando ele pode entrar, por fim. O espectador só assiste a um filme se algo na tela resiste a ele. Se ele pode reconhecer tudo, se projetará no filme, então não poderá mais ver as coisas. Se ele assiste a uma história de amor, ele verá sua própria história de amor. Não sou o único a dizer que é muito difícil ver a um filme, mas quando digo ver é realmente ver. E isso não é uma piada, pois você pensa que vê filmes, mas você não vê filmes, você vê a si mesmo. (COSTA, 2007:132)

Tolhido dessa função imaginária típica do cinema, frustrado e desconfortável, o espectador precisa re-fazer sua relação com o que vê. Para Comolli, essa obliteração é intensificada no filme, pois nada é dito, contado ou montado, há apenas um quarto mortuário onde Vanda se droga repetidamente. Nas palavras do autor, o que se passa nesse espaço não é da ordem do olhar, manifesta ao contrário toda a impotência do olhar, o fracasso do visível diante do tempo que passa e a morte que trabalha (2007a:151). Sem espetáculo, o espectador não é aquele que vê Vanda se destruir, mas quem vê algo que se oferece sem se dar a ver (COMOLLI, 2007a:151) Ou seja, o gesto lento da morte é o que se oferece e ao mesmo tempo não pode ser visto. O trabalho de morte está na repetição incessante do gesto de consumir a droga, na demolição do bairro, no enclausuramento de Vanda no quarto e na duração nas mesmas cenas. Formas de constrangimento a que os moradores de Fontainhas estão submetidos. Características que definem a cena constante do filme: o dispositivo de Costa. Para Comolli, esse trabalho

ressalta a condição maquínica do cinema, o cinema como máquina de registro, de contagem do tempo. Sua versão descontínua, analítica, de fragmentar e repetir o movimento. Se a prisão está em toda parte e o constrangimento do tempo e espaço não se abre para que a personagem se ofereça à significação ou ao testemunho, para o autor é impossível ao espectador projetar ali qualquer tipo de sentimento. Ele está perturbado pela cena que insiste em se repetir, e irritado, uma vez que o filme não abre espaço para salvar aquela que se destrói (COMOLLI, 2007 a). Vanda não tem desejo de se livrar das drogas. Prevalece a indiferença da personagem em relação a sua destruição e a indiferença da câmara de Costa àquele ato terrível.

Nada resta ao espectador diante da recusa da evolução, do progresso, da terapia, do salvamento. Para Comolli, por ser demasiadamente humana, Vanda é inútil para aquele que vê, sem finalidade ou uso. Tal indiferença, a princípio sempre falsa no cinema, pois filmar seria, de saída, conferir uma interpretação a algo, uma fabricação, para o autor é alcançada em *No quarto da Vanda*, uma vez que o ritual da droga desafia a narrativa e o drama, o cinema enfim. Por isso, Comolli associa a câmara de Costa à câmara de vigilância que nada deseja e que é insensível ao sofrimento do outro. Eis o gesto de morte.

Diante de nós (que não podemos fazer nada, a não ser assistir sem esperança de assistência, como o próprio cineasta tendo renunciado à toda intervenção, portadora de sentido porque seria demasiadamente plena de sentido), o quarto se esvaía da presença de Vanda que é como um desafio mudo e cego a toda presença, no sentido forte dessa palavra no cinema. (COMOLLI, 2007a:152)

Para Comolli, o lugar do espectador é falso, não-lugar onde nada pode ser partilhado. Se Vanda não muda, não há espaço para o espectador, ele não se encontra ali, por isso sobra, é espectador em demasia. (2007 a:152). A partilha possível através da perda, por exemplo, torna-se impossível, pois Vanda de fato vive a condição que a leva a morte. Mas ao mesmo tempo, Comolli confere ao espectador um lugar entre o ser e o não-ser, entre a vida e a morte.

Podemos entender a visão de Comolli partindo do suposto de que a condição de espectadorialidade em questão é a que se constrói unicamente sobre a identificação e projeção, e que só é possível na mudança, na revelação que o cinema é capaz de produzir nos corpos filmados. Concordamos que o espectador do espetáculo é frustrado e barrado em seu desejo de participar da cena. Não há espaço para o imaginário quando a clausura não é só aprisionamento no espaço, mas no ritmo da vida, no gesto que se repete, na indiferença de um corpo que se oferece a câmara.

Porém, propomos deslocar essa perspectiva no sentido de pensar uma outra relação possível que nasce quando essa primeira é impedida. Se seguirmos o raciocínio do autor de que Vanda é a recusa da transformação, a indiferença nela mesma, na qual conta apenas o trabalho de morte, trabalho maquínico do cinema, há de fato uma impossibilidade de jogo ou da partilha. Mas na medida em que aquilo que barra o espectador é de uma força tal que não há

jogo, como é possível falar num lugar "entre o jogo e o não-jogo? Se o lugar entre é um entre dois, onde está nesse par antinômico, o primeiro: o jogo?

Talvez Comolli esteja assumindo o jogo como um *a priori* do cinema, aquilo que é esperado pelo espectador no momento em que ele entra na sessão, o que constitui sua condição de espectador. Então estar entre o jogo e o não-jogo não é algo que o filme oferece. *Aprioristicamente*, o cinema oferece o jogo e no filme ele não acontece. Por outro lado, se o filme não re-institui o jogo, se não há participação na cena, e nenhum sentimento se constrói há cinema? O que engajaria o espectador para persistir vendo? Se Comolli admite que o espectador está entre o sentido e o não sentido, entre o ser e o não-ser, perguntamo-nos onde está o sentido, o ser, se o autor na verdade ressalta apenas a morte, o não-ser, a recusa do filme em engajar o espectador. Se não há partilha de sentido, o cinema está fora do homem, perdeu-se como experiência.

Sabemos que não é esse o lugar para onde Comolli quer conduzir seu argumento. Ele afirma que a partilha é impossível, mas afirma também que ela existe na medida em que Vanda é quem nos partilha e nos dilacera. Então há afectos, somos afetados pelo filme. Encontramos aí a possibilidade desse espaço entre que pressupõe de imediato que o filme ao mesmo tempo concede e recusa algo para o espectador. Pensamos no outro lado que não é sombra, noite, mas luz, dia. Pensamos a vanidade de Vanda como forma de vida. Para Agambem (2000b), nenhuma vida pode ser separada de sua potência, a vida nua não pode ser isolada, ela é o viver, a imanência, sempre aberta a formas de resistência e fluxo.

Ao contrário do que diz Comolli, esse lugar entre do espectador não poderia ser falso. Os termos falso e verdadeiro, bom e ruim, não parecem se adequar aí. Um lugar que dificulta um julgamento não é falso por oscilar entre possíveis. Talvez a melhor pergunta seja: o que se passa não é da ordem do olhar (como o ver do espetáculo)? Apesar de participar ou não da cena, é possível o espectador apenas olhar? É possível uma relação com o ver que passe pelo olhar sem julgamento, sem identificação plena? Ver não é consumir aquelas vidas, mas ser conduzido pela imanência do viver (vive-se), deixar-se atravessar pelos afectos. Se é possível estar num entre, lugar legítimo para o espectador, é porque os embates entre a narrativa e o repetir-se, entre o drama e a não-significação, precisam ser melhor equacionados. Por mais fragmentada que seja, há narrativa no filme, seja pelo que os personagens dizem sobre suas condições de existência, seja pela montagem, que permite a construção de uma história, ainda que frágil e precária. Essa história se faz nas relações entre Vanda e Pango, Vanda e a mãe, Vanda e Zita; Zita no hospital, Vanda na comunidade, Pango e sua relação com a droga. O bairro está sendo demolido, Vanda vende verduras, a mãe cozinha, Pango prepara sua mudança. Por isso é possível jogo.

Para Comolli, Vanda expressa a recusa de sentimentos, quando talvez seja preciso perceber nos intervalos entre os momentos em que ela se droga, aqueles em que partilha sua vida com os outros, representando um elo na comunidade. Assim, os personagens expressam

sentimentos por ela, que produz afeto no espectador. A opção pelo ritual de drogar-se é manifestação ordinária ali, inscreve-se como forma de vida no filme. A indiferença não dá conta de todo o filme, ela é atravessada por elos frágeis que compõem as histórias, que permitem, inclusive, que se fale de trabalho de morte e não da morte como fim. É porque há vida numa experiência-limite de estar próxima da morte que o espectador se situa nesse entre, que é um lugar difícil, oscilante, exigindo do espectador outra relação com o ver. Se o espectador sobra, se o que se lhe oferece é pouco, é justamente porque seu lugar não é o do controle, mas o do deixar-se olhar e ser levado.

Estar entre vida e morte, luz e sombra, é possível porque o trabalho lento da morte se impõe como obliteração do ver, a luz pouca que se esgueira nas frestas dos cubículos afirma uma existência, mais ainda: afirma uma experiência. Como diz Agamben, Vanda talvez queira se desvencilhar de toda experiência ao drogar-se. Porém, uma vez que tal experiência a aproxima da morte, limite da experiência, é ali que o olhar se fixa e se adere. Ali mesmo, a impotência do espectador aponta para um outro lugar do cinema que não é o da transformação, das perdas e ganhos dos personagens, mas do devir. Vanda e seus vizinhos nos tocam, tanto como afetividade, o comum da vida partilhável no simples fato de viver, quanto nos afectos, essa força de que não podemos falar, não sabemos julgar.

O autor diz que somos abandonados no estar vivos, pois o trabalho do cinema é o trabalho da morte. Essa cisão entre vida e morte que nos é imposta já é uma forma de partilha do sensível. Se há partilha, é porque há diferença, divisão, o que inscreve cada indivíduo ou grupo num *habitus*, num espaço, em sua *auto-mise-en-scène*; trata-se de domínio estético e político ao mesmo tempo. A diferença conduz a relação com o ver porque a vida, que parece sugada a cada ato de consumir a droga, resiste.

Para Comolli, Vanda esvazia o espaço do quarto. A repetição do ato de drogar-se torna-se um gesto maquínico. Mas o desejo pela droga está impregnado no espaço. O quarto guarda os vestígios da experiência-limite: o cobertor engordurado e puído em que Vanda escarra, limpa o nariz, deixa cair o pó da droga; a fumaça constante, as paredes descascadas, o saco de isqueiros, as pessoas que entram e saem, que convivem ali com ela. Parece que o paradoxo vida e morte coloca o espectador nesse entre, como esse caminho lento que se oferece a ver mas que oblitera a visão. Comolli afirma que o espectador é solicitado a confrontar o outro filmado. Ora, não seria essa solicitação uma forma de engajamento na vida, no sentido do ser? Como dizer que Vanda é sem uso para o espectador, como esperar uma assistência, ali onde só há inutilidade? Talvez o lugar vazio e falso do espectador seja o da presença de um cinema que não é mais assistencialista e dramático, bom ou mau, mas que implica o espectador num campo de forças bem mais complexo do que aquele no qual a identificação é a entrada. O quarto só é uma clausura pois está preenchido de vida, seja qual for. Se, como diz Comolli, pertencemos a Vanda (153) é porque também somos emparedados ao longo do filme.

O espectador dirá: O que posso fazer diante desta situação? Como mudar isso? Eles es-

tão nessa situação que não é a minha, eu sei. Eis a diferença. Estou fora dessa situação e não posso nela entrar. Mas algo em comum se cria: nessa minha situação de espectador aqui estou preso como eles. E não seria assim também na vida? A clausura ao extremo leva à consciência de um poder biopolítico que controla a todos, e do qual eu, espectador, de alguma maneira também sou vítima. Não estou fora do lugar do espectador (Comolli, 2007:152), estou fora do lugar do espectador do espetáculo que consome vorazmente imagens e vê seu desejo satisfeito nas telas; fora do espectador dos programas de *reality shows* que crê controlar a vida dos outros porque os vigia, que goza com a intimidade do outro, que quer ver mais aquelas vidas assépticas. Assim como nada muda, meu lugar de espectador também é o mesmo, não muda, e manter-se nele é o aprendizado do ver, do saber ver para além de mim, o outro. Por isso, não sou espectador em demasia (COMOLLI, 2007:152), mas, parafraseando Godard,¹⁹ sou justo um espectador de uma vida qualquer.

7.5 O paradoxo: vida e morte

Em *No quarto da Vanda*, o dispositivo não é artifício inventado pelo diretor a fim de submeter personagens e espectadores a um jogo que simula os constrangimentos a que estamos submetidos. Não se trata de escolha pelo confinamento ou invenção dele, mas ao mesmo tempo um encontro e um embate com o confinamento. É como se a imagem estivesse sempre a quem de uma vida por demais confinada, que os meios audiovisuais não podem inventar, nem simular. Como diria Comolli (2001a), algo do real resta ali. No filme, esse real já é pura clausura, na repetição dos pequenos atos diários que se impõem como mandamentos e constrange a vida em seus cubículos.

A própria precariedade já é o constrangimento maior que impõe uma vida enclausurada, emparedada, já que o que mais vemos são as paredes, cinzas, beges, descascadas, sem cores, imagens ou figuras, com poucas janelas, que não se abrem para um horizonte, mas para outros espaços menores, para pedaços de muros (entulhos e detritos), onde há apenas poucos feixes de luz e a sombra se sobrepõe. A situação social mais ampla a que os personagens estão sujeitos, a realidade crua da exclusão, está em toda parte, não roteirizada, não explicada em notas de rodapé, mas sentida pelo real que a imagem ao mesmo tempo não dá a ver de todo, mas aponta sem cessar por tons, ambiências, atos e ritmos claustrofóbicos.

Na Antiguidade e na Idade Média, as pessoas eram emparedadas, condenadas a viver, resistindo até a morte, nos escuros de pequenos vãos entre paredes. Conta-se que na Roma Antiga as vestais, moças virgens que perdiam a pureza, eram confinadas a cubículos onde morriam de fome ou asfixia. Trata-se do *homo sacer*, a vida que não pode ser sacrificada, mas que se pode matar. No campo de concentração, judeus eram entulhados em espaços escuros e re-

¹⁹ Godard tem uma bela fórmula: não uma imagem justa, justo uma imagem. (...) justo idéias é próprio do devir-presente, é a gagueira nas idéias; isso só pode se exprimir na forma de questões, que de preferência fazem calar as respostas. Ou mostrar algo simples, que quebra todas as demonstrações. (DELEUZE, G. 1992:53)

duzidos, mortos nas câmaras de gás: vida nua que podia ser eliminada. De um lado, a soberania inquestionável, de outro o poder da biopolítica. Ali, no quarto da Vanda, a vida está no próprio emparedamento, não há saídas, ela pode existir só ali, é uma *vida quase-morte*. Enquanto há paredes que não foram demolidas, circunscrevendo pequenos espaços, ainda vemos Vanda, Pango e seus vizinhos em seus modos de vida.

Essa experiência-limite do emparedamento está em Vanda completamente determinada pela droga, pois o que vemos na clausura é sua relação diária com as drogas: sua tosse compulsiva, os repetidos escarros, sua voz rouca, pilhas de isqueiros testados e acesos, catálogos de telefone, abertos e folheados para que o pó da droga seja raspado e usado, uma, duas, muitas vezes. Se a vida é uma quase-morte, ao mesmo tempo resiste à morte. Se o ato que se vê, incessantemente, é o de se drogar, Vanda sobrevive é na droga. Paradoxo vida-morte. Aquilo que a exclui dos códigos da normalidade é o que a inclui numa forma de vida qualquer, uma *bios* que nasce na clausura.

No dispositivo de Pedro Costa, a droga não é linha de fuga que permite Vanda e outros moradores alcançarem um fora dali. Ao contrário, a droga constitui aquele confinamento, assegura a existência. Nós, espectadores, não vemos as viagens de Vanda após consumir a droga, não estamos com ela em outro lugar ao qual a droga a levaria, nem a outra sensação, de prazer, liberdade ou êxtase; ao contrário sempre estamos ali, no quarto, na cama, nas repetidas vezes que o consumo se dá. Vemos acontecimentos concretos, atos corporais, a presença física da personagem ó que tem os olhos amarelados envoltos por uma órbita vermelha, o rosto pálido e molhado de suor. Ela escarra na cama e dobra a colcha encardida e ensebada por cima do líquido que expeliu. Ela se cobre e cantarola seu frio: *estou com frio, frio, frio...* . Outro dia, acorda, tosse, escarra, vomita, soa o nariz na colcha, e novamente se droga pra aplacar a ressaca constante, num ciclo que se repete. Em meio a poucos e curtos diálogos, passa grande parte do tempo na cama, cumprindo os movimentos repetitivos que a levarão a se drogar.

Nada muda com a droga, ao contrário, ela é parte da rotina de Vanda, pontuando-a com sua presença sempre reiterada. Mais ainda: a droga torna Vanda mais presente e carnal, próxima da morte mas viva a nossos olhos, pois é o ritual que ela cumpre várias vezes ao dia, os movimentos mínimos que executa, o que pontuam sua presença na imagem. Acompanhar a vida de Vanda é esperar por esses momentos como parte de sua subjetividade.

Se o dispositivo se instaura no paradoxo vida e morte, é justamente porque a força de evidência do visível não pode ser apagada, nela está a vida de Vanda resistindo ali, no interior da prisão. A duração dos planos, a valorização dos enquadramentos, a exigüidade, a fixidez da câmara, enfim o confinamento que dá a ver a violência, o ruído, a sombra, o trabalho de morte, também acolhe a resistência, a palavra, a luz, uma vida. É a dupla face da biopolítica de que nos fala Foucault: o poder que incide sobre a vida rouba sua potencialidade e a conforma, cria resistência, ou seja: outras formas de subjetivação. Assim como o cinema não consegue constranger por completo os corpos e a vida, por mais que a reduza e a modele, o poder tam-

bém, para Foucault, vai, ao controlar, sempre criar o contra-poder, brechas por onde se esgueira o descontrole e o impensável. É de dentro do dispositivo que dá a ver o mundo em sua dimensão mais claustrofóbica que uma forma de vida qualquer se insinua.

capítulo 8

Quantos quadros cabem no enquadramento de uma janela?

O filme é *Là-bas* (Fra/Bel 2006) e a diretora é uma mulher, Chantal Akerman. Uma experiência sofrida pelo corpo da narradora/personagem, a própria Chantal, e do espectador. Confinados num apartamento em Tel Aviv, eles olham os enquadramentos recortados da moldura da janela. Um dispositivo rígido. Uma cineasta que impõe grades ao mundo.

De certa maneira, o cinema é uma forma de aprisionamento dos sujeitos no tempo e no espaço, seja no ambiente da sala escura à qual o espectador se submete por um determinado período, seja por guiar seu olhar na tela, recorte específico do mundo a que ele precisa se conformar. Contudo, no cinema esse aprisionamento tem como revés a abertura para vários mundos que o filme pode recriar. Narrativas cinematográficas podem levar a lugares distantes, a épocas e histórias diversas, possibilitando que o espectador vivencie outras realidades através dos fenômenos da projeção-identificação.

Mas há filmes que enfatizam a experiência mesma do aprisionamento dos espectadores, confinando atores/personagens e o próprio diretor no espaço reduzido onde a imagem se fixa, abrindo mão da potencialidade geográfica do cinema em explorar múltiplos ambientes, caminhos e exteriores através de planos abertos, longos movimentos de câmara e variação na montagem. Ao contrário do que Bazin entendia por cinema ó a liberdade da ação em relação ao espaço e do ponto de vista em relação à ação ó em *Là-bas* trata-se de constranger ao máximo a liberdade, reduzir por condutas rígidas e constrangimentos formais o campo de visão, que será quase sempre o mesmo. A identificação-projeção é também dificultada.

Essa forma de cinema ó que produz uma estética do confinamento ó se aproxima da duração típica da cinematografia moderna, porém com maior acento na experiência espacial e corporal. Tal mecanismo se aproxima mais de uma concepção do cinema como instalação, por isso, ainda que através de ligações não-causais entre os planos ó portanto frágeis, como no cinema moderno ó a montagem é refém de uma relação espacial muito delimitada e restrita. O objetivo é jogar com a imagem, com modos de ver, com a percepção e a sensação do espectador, explorando de forma concisa ambientes interiores sob formas geométricas, ângulos, perspectivas, profundidades e visibilidades. É por aí que funciona o dispositivo de Chantal Akerman.

Là-bas é um ensaio biográfico das memórias, sentimentos, dores e relatos de pequenos acontecimentos do dia-a-dia da narradora, que é também autora, diretora e única personagem. O filme acontece no âmbito de sua vida privada através da narração em *off* e de diálogos ao telefone, que surgem no tempo em que ela passa em um apartamento em Tel Aviv filmando a janela da sala sob vários enquadramentos. Tempo que ocupa praticamente todo o filme.

8.1 A inscrição do corpo

Em sua grande maioria, os filmes de Chantal Akerman sempre compõem o corpo em formas variadas de confinamento em espaços isolados e claustrofóbicos. *Saute ma ville* (1968), *La chambre* (1971), *Je tu il elle* (1974) e *Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (1975) são filmes mais experimentais em que a experiência do aprisionamento sofrida pelo corpo é radical. Em *L homme à la valise* (1983), *J ai faim, j ai froid* (1984), *La Captive* (2000), *Demain on déménage* (2003) ó filmes de gêneros mais tradicionais, assumidamente ficcionais, alguns feitos para a televisão ó a relação com algum tipo de clausura se mantém, mas há mobilidade entre ambientes.

A autonomia espacial dos cômodos de Akerman é sempre relacional. Pode traduzir uma sensibilidade fóbica a intrusões externas, com em *L homme à la valise* ou pode ser como em *J ai Faim J ai Froid*, resultado de uma acurada representação de desejos fragmentados: uma jovem mulher tem sua primeira experiência sexual fora do quadro enquanto vemos sua amiga satisfazendo seu próprio desejo ao comer um ovo cozido. Eis o foco preciso das temáticas e estéticas de Akerman sempre o ato de isolamento de um outro lugar. (MARGULIES, 2006:170)

No quarto, na cozinha, na sala, a diretora exhibe o dia-a-dia da mulher partindo do funcionalismo de atos ordenados (cozinhar, comer, limpar, deitar, levantar) a fim de desfuncionalizar a rotina pela reiteração e reificação de ações e relações com os objetos, o espaço doméstico e com o próprio corpo, traduzindo o familiar em estranho, e vice-versa. Num jogo constante entre ordem e caos, funcional e desfuncional, Akerman, como diretora ou atuando em seus filmes, entra num processo ininterrupto de re-construção do corpo feminino através de suas práticas mais mecânicas, habituais, rotineiras e obrigatórias. Tomando conhecimento de como as imagens domésticas de sua mãe e de sua tia na cozinha estão marcadas em sua memória, entende-se que o protegido embora sufocante espaço de sua casa é o primeiro objeto para se testar sua autonomia criativa. (MARGULIES, 2006:170)

Segundo Ivone Margulies, a arte da diretora está justamente na capacidade de reinventar o cotidiano. Em suas performances, a rotina é repetida e reconstruída entre quatro paredes, para as câmaras, até que se alcance uma versão autoral da casa. Tudo se passa como se fosse preciso se instalar num lugar totalmente familiar, num espaço de conforto em que *habitus* e controle das obrigações práticas do dia-a-dia comandam as ações, para, dali, gerar descontrole, estranhamento ou mera oscilação. Pela repetição de atos, constrangimentos impostos aos procedimentos de filmagem, rigor formal dos enquadramentos, opções expressivas minimalistas, confinamento a um espaço, Akerman alcança uma experiência visual contida e sem dispersão onde as formas de relação com objetos e espaços são deslocadas, (re)significadas até ganharem novas composições, novos arranjos que coloquem em questão tanto o lugar da mu-

lher, quanto seu enclausuramento no espaço doméstico e nos valores, mecanismos e qualificativos que esse espaço gera. Através da performance, o corpo se submete à clausura, se cola a ela numa espécie de mecanismo auto-determinado, para então liberá-lo através da imagem reproduzida e colocada a distância.

A operação de *mise en distance* não escapa da clausura e muito menos do funcionalismo dos atos que ali se reiteram. Ela está na experiência extremada de se reviver para a câmara a repetição mecânica de tarefas cotidianas a ponto de transtorná-las, tornando-as uma justaposição de imagens que podem ser reproduzidas incessantemente. As imagens se descolam das ações, e elas mesmas, por sua vez, se despregam de seu sentido prático, colocando o olhar do espectador num processo que vai da automatização à desautomatização, no qual a significação do doméstico perde suas referências codificadas. Nesse processo, Akerman reinventa as formas de disciplinarização feminina no sentido de desorientar o corpo e torná-lo estranho e desconfortável no próprio *habitat* que o constitui. Moldado e determinado por um sistema de organização das ações dos personagens marcado pelo rigor formal da escritura, o cotidiano alcança, pela obsessão e repetição, um ponto de indeterminação em que as ações se diluem na própria imagem, sofrem uma desprogramação e se tornam gestos sem finalidade.

Margulies acredita que a obra de Akerman reinstalou uma dimensão teatral, tanto em função da carga performativa, quanto em função da ritualização do universo cotidiano em um único espaço isolado que mais parece um cenário onde o corpo é o principal elemento de marcação dramática, como na atuação teatral. Tal argumento parece-nos uma solução talvez muito fácil para um desafio constante que a obra de Akerman coloca, principalmente quando apropriada por uma leitura que parte do questionamento acerca do dispositivo. Apesar de passarem pela relação entre corpo, espaço doméstico e clausura a relação exposta aqui de forma breve e geral há grandes diferenças entre os filmes de Akerman. Não é objetivo dessa pesquisa empreender uma investigação profunda de toda a obra da autora para acharmos, através de análises comparadas, pontos constantes e variações que os filmes dão a ver entre si.

Contudo, nossa hipótese se refere a um aspecto que na obra da diretora se torna cada vez mais evidente: a de que é no formalismo da escritura cinematográfica que a imagem entra numa dimensão artificial em que corpos e objetos são desmaterializados pela possibilidade técnica de enquadramento e reprodução constante. Isso porque, desde suas primeiras realizações, a experiência do mundo como cinematográfico e a experiência da reprodução técnica se impõem à herança histórica do teatro, da literatura e da pintura. De *Saute ma ville* a curta-metragem realizado pela autora aos 18 anos a filmes mais atuais, a obra de Akerman passou do egocentrismo à ausência de centro, do narcisismo à impessoalidade, na medida em que a imagem se tornou cada vez mais um exercício da forma na escritura cinematográfica.

Sobre a porta da cozinha, onde ela se aprisiona em *Saute ma ville*, prepara a comida, cozinha e suicida-se, fazendo tudo explodir, Chantal Akerman colou sua fotografia, sob a qual escreveu sou euí. A fotografia não pertence ao imaginário, que ela destrói, ela faz

do eu um objeto de posse, através de suas imagens de reprodução, esvaziando-as de seus possíveis. O eu é sempre passado, a criança que ela foi e que está nas imagens, e não mais o eu ideal, o imaginário sujeito da representação que viamos em Welles diante do espelho. O eu da fotografia tendo necessidade de uma história lendária para assegurar sua existência, é um eu ausente, ainda sequer um sujeito de desejo, e dependente do pedido (ou vontade de outrem). A reprodução técnica impõe o imediato, a imediatidade da qual fala Akerman é ela mesma: a comida, a limpeza e a cozinha, que é mediada depois por uma ficção como a imagem pelo quadro, enquanto lugar da mãe. Chantal Akerman terá dificuldade de se descolar de sua imagem e colocar a imagem à distância. (ISHAGHPOUR, 1986:258)

O universo de Akerman está muito mais próximo da vídeo-arte. Margulies lembra as conexões da diretora com videoartistas da performance da década de 70¹ e Ishaghpour a forma como, no vídeo contemporâneo, o sujeito é esfacelado em vários ângulos e possibilidades de inscrição e incrustação das imagens, inclusive nas vídeo-instalações que a diretora produz com frequência. Em seus filmes, onde o corpo está submetido a uma clausura e os atos são repetidos em vários planos fixos e justapostos, a força do quadro exprime a força do cinema em determinar a circunscrição do espaço e o corte temporal, o que o faz bem diferente do teatro.

Em *Saute ma ville, Je tu il elle, Jeanne Dielman.., La chambre*, o corpo da mulher (da própria Chantal ou da atriz) se inscreve na imagem ao durar em sua exposição e preencher o espaço físico e visual com sua presença única e constante. Aí, o corpo é, ele mesmo, determinado pela reprodução, pois aparece em ações mecânicas, como se a mediação da máquina já estivesse dada na rotina das personagens; os enquadramentos reforçam essa dimensão esfacelando em múltiplas tomadas e ângulos esse corpo colado a um espaço único, fechado, isolado. A intervenção da máquina, a mediação maquínica e a transmutação do mundo em imagem são fundamentais para a concepção de uma subjetividade contemporânea que passa do sujeito centrado a uma forma de subjetivação que coloca em questão toda a dimensão domesticada da feminilidade. E a passagem do eu ao ela, à ficção em *Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce, 1080 Bruxelles*, não é senão a passagem de uma ausência de subjetividade à uma subjetividade ausente: mundo da ausência e ausência do mundo de uma construção formal. (ISHAGHPOUR, 1986:258).

Em *Là-bas*, assim como em *News From Home* (1977) e *Hotel Monterey* (1983), o corpo não está mais presente. Ele sumiu da imagem e se diluiu num olhar que vaga por entre recortes dos espaços vazios e vidas anônimas. O corpo em sua forma e presença dá lugar à voz, que, diferente do olhar distante e vago, ainda é o elemento que preenche o espaço de uma corporalidade. A diretora é aquela que narra. Em *News From Home*, o espaço é a cidade de Nova York,

¹ Viagens existenciais, bem como novas formas de escrever com o próprio corpo, encontram seu melhor formato de exibição no conciso espaço de um quarto e de um monitor de vídeo ao final dos 60 e 70. *Room Piece* de Acconci, performance na qual ele desloca objetos pessoais para um espaço neutro, foi um exemplo dessa tentativa de redesenhar a linha divisória entre arte e vida ao fazer de objetos diários objetos de cena. O quadro encaixotado foi usado como uma análogo da televisão em *Simiotics of the Kitchen* em que Martha Rosler brande seus utensílios domésticos ao ironicamente dar escape à sua frustração. O espaço apertado pode também ocasionar um giro acrobático ao redor das paredes, tentativa de nadar pelo cubo. Esse é o mote de *Wall Floor*, de Bruce Neuman (...). (MARGULIES, 2006:169)

mostrada sempre a uma distância constante, a uma mesma altura, através de rigorosos enquadramentos e movimentos de câmara. Akerman ao mesmo tempo filma e lê as cartas de sua mãe. Já em *Là-bas*, a dimensão autobiográfica se mantém, o espaço doméstico é novamente o cativeiro, mas de onde parte um olhar que não é mais para si. Dessa vez, assim como a câmara junto a ela, o corpo enclausurado da narradora não pode ser visto, e é a voz e o olhar que são colocados em cena. A voz ressona nos vazios do cômodo, dos prédios e das imagens que o olhar capta.

De que maneira Chantal Akerman se insere em *Là-bas*? A primeira resposta é bastante reveladora: sozinha! Chantal está sozinha durante toda filmagem, e essa solidão talvez seja o fundamento da obra. Ao contrário do filme de Pedro Costa, *No quarto da Vanda* ó em que o diretor se relaciona com os personagens e o filme é fruto de uma negociação: portanto, um desejo e uma experiência coletiva ó em *Là-bas* é Akerman quem filma (diretora), fala (narradora) e em torno dela ou sobre ela (personagem) seu discurso se desenvolve a maneira de um diário. Tal solidão é uma opção cinematográfica em que há ausência de relações. O diário é uma escrita de si que não visa ao outro, texto secreto sem destinatário de quem escreve para si mesmo. Ao contrário da carta, a narradora fala a ninguém.

Na perspectiva da literatura, a narrativa de Akerman em *Là-bas* se insere nos chamados gêneros confessionais² ou intimistas do qual faz parte a autobiografia, o diário, as memórias e as cartas. Como define Philippe Lejeune (1975), a autobiografia é um relato retrospectivo em primeira pessoa com ênfase na vida individual. No filme, ouvimos um pequeno ensaio autobiográfico que se apresenta como diário construído a partir dos acontecimentos cotidianos de forma imediata, fragmentada e espontânea. Dizeres como: Saí às sete da manhã , Andei até a praia , Quebrei um copo , Telefonei pra minha mãe , Ouço um avião que passa. Vou a varanda ver , Hoje está quente. Isso me faz bem , mostram como a narradora busca dar conta do presente e de um passado próximo. O relato é pontuado por cenas banais do cotidiano que a narradora protagoniza e por estados emocionais ou sensações corporais pelas quais passa e que em nenhum momento são vistos. Contudo, a todo tempo as memórias atravessam esse presente e o irrigam com outra temporalidade, tornando a experiência cotidiana da narradora mais complexa. São histórias dos pais, do avô, da tia, da infância, que constroem uma escrita pessoal porosa, despedaçada, graças ao estatuto sempre inacabado e lacunar da memória.

Segundo Blanchot (1987), se referindo à literatura, o diário é uma forma daquele que mantém uma relação consigo, uma vez que a obra de arte é a renúncia a si mesmo em favor da neutralidade, da impessoalidade. O Diário ó esse livro de aparência inteiramente solitário ó é escrito com frequência por medo e angústia da solidão que atinge o escritor por intermédio da

² Em Akerman, o extravasamento do eu típico da literatura confessional é contido pelas imagens dos vazios, da janela, das vidas anônimas, e pelo fato de ser um relato cinematográfico no qual aquela que fala se esconde. Em conformidade com a teoria da literatura confessional, *Là-bas* é um relato extra-textual, ou seja, pressupõe-se que o mundo criado pelo relato parte de uma realidade que está fora dele, universo esse que só será construído de fato no próprio relato, ainda que fragilmente. O selfi no filme não é dado inteiro, nunca está colado ou reproduz um testemunho não-ficcional de uma vida, mas institui um processo de busca sempre inacabado e distante do eu quanto sujeito.

obra. (BLANCHOT, 1987:19) O medo ó medo da solidão essencial , segundo Blanchot ó é do risco da violência aberta da obra , ou seja: seu inacabamento, seu movimento interminável, que faz do escritor refém de um trabalho ilusório. E a obra, em última instância, ignora-o, encerra-se sobre sua ausência, na afirmação impessoal, anônima, que ela é ó e nada mais. (BLANCHOT, 1987:13)

Na função de diretora, não há atores ou pessoas com quem partilhar uma experiência comum de fazer um filme. Como personagem, Akerman não aparece, mas se esconde do próprio olhar que agencia. Antítese da biografia audiovisual, aquele que faz e fala não aparece na imagem. Matéria corporal que convoca a presença da personagem, a voz é contrastada com o olhar que se dirige para fora, mas também não se relaciona com ninguém. Essa ausência de relação se mantém durante todo o filme e faz de *Là-bas* uma experiência cinematográfica sufocante, solitária e isolada. Tal experiência se aproxima do ato solitário da literatura e se afasta da experiência coletiva do cinema, convocando ambos os registros a se re-significarem. Em seu distanciamento, a imagem dá a ver a impossibilidade de inscrição do euí na obra. Não é por acaso que o corpo de Chantal está ausente da imagem. Em *Là-bas*, o diário realiza-se então na ambigüidade que lhe é constituinte: marcação temporal que faz a escrita presa de detalhes insignificantes do cotidiano para aquele que perdeu a capacidade de pertencer a esse tempo ordinário. O Diário representa a seqüência dos pontos de referência que um escritor estabelece e fixa para reconhecer-se, quando pressente a metamorfose perigosa a que está exposto. (BLANCHOT, 1987:19)

Durante quase todo o filme, a narradora está dentro de um apartamento filmando da janela os prédios vizinhos e os corpos que se movimentam nas sacadas ou na cobertura, e poucas vezes filma a rua, o céu ou o mar. Em apenas dois momentos sai, vai à praia, e mostra as pessoas que brincam, andam ou correm. Diferente ainda de *No quarto da Vanda*, onde a força da *mise en scène* expõe os corpos nos cubículos em seus rituais, em *Là-bas* a *mise en scène* é apenas a da voz e a do olhar. A imagem da narradora e única personagem é construída principalmente por suas palavras, na voz *off*³ da narração autobiográfica, das conversas ao telefone e nos sons que produz dentro do apartamento. Em apenas três curtos momentos seu corpo aparece, nunca centro da imagem, mas de forma oblíqua, com os olhos ocultos. Surgem os cabelos escuros e parte dos óculos quando ela se curva da janela para olhar a rua, aparece o reflexo opaco no vidro da porta da varanda quando escova os dentes e seu corpo inteiro é mostrado de costas e ao longe, quando, sozinha na praia, ela olha o mar.

³ Recurso característico também de *News from home*.

8.2 - *Mise en abyme*

Os procedimentos de filmagem em *Là-bas* parecem simples: na maior parte do tempo fixada a um tripé, a câmara está ligada dentro do apartamento, e, apesar de ocupar várias posições no cômodo, se mantém sempre direcionada para janela. Não há movimentos de câmara, apenas planos fixos e cortes. A pouquíssima variação desse procedimento, que determina toda a obra, reitera a dimensão protocolar do dispositivo. A diretora conforma um processo imagético e uma ambiência que reconstrói o confinamento tal como é sofrido pela personagem. Para isso, Akerman cria suas próprias regras de conduta e as segue na maior parte do filme: mantém a câmara no apartamento direcionada para a janela não importa o que aconteça no interior ou do lado de fora. Um gesto de controle ainda mais explícito nos constrangimentos formais: no rigor dos enquadramentos, na duração do olhar pressionado por eles e, paradoxalmente, também nas vezes em que o protocolo é quebrado: em dois momentos a narradora sai do apartamento e filma a praia. Provocando estranhamento em relação ao controle e ao rigor do procedimento, tais cenas re-alimentam o dispositivo e reforçam o impacto do confinamento.

A exigüidade no espaço filmado, o tempo lento e a superficialidade das imagens captadas do lado de fora pela janela e o minimalismo da proposta estética, demonstram que há pouco a se ver. Porém, explorado em seus matizes de sentido, trata-se de um dispositivo complexo que questiona o lugar da imagem através do lugar daquele que olha. Akerman mostra o fora e fala de si mesmo. Manifesta na banalidade imediata do mundo que filma e no efeito visível da forma sobre a reprodução técnica, como diz Ishaghpour, a relação que Akerman mantém com o cinema a distancia de um eu, aos poucos reduzido em suas possibilidades: o constrangimento formal, assim como a reprodução, seu corolário, realiza seu caráter sufocante de dominação, de eliminação da subjetividade. (ISHAGHPOUR, 1986:260)

Apesar de o filme ser construído com uma câmara apenas, para fins hermenêuticos podemos dizer que o dispositivo é composto de três níveis de visibilidade. Dois níveis constituem as duas principais camadas de olhar completamente imbricadas e que configuram, uma dentro da outra, o corpo da obra. Nelas, a referência é o confinamento no apartamento em Tel Aviv, onde Akerman permanece durante quase todo o filme. Ali a câmara se mantém, dali parte o olhar que se desdobra em duas camadas. Já o terceiro nível aparece como uma linha de fuga do dispositivo, o que, de alguma forma, quebra seu mecanismo.

A primeira camada de olhar é que vamos chamar camada ou quadro de dentro, ou cena interior é o olhar que, mesmo voltado para a janela que dá a ver o fora, se volta para o ambiente da sala, o cômodo onde estão a câmara e a janela, como um quadro, uma moldura. Como a câmara não está na mão de Chantal na maior parte do tempo, percebemos a personagem em movimentos e afazeres dentro do apartamento: os sons dos passos, dos atos, das coisas, das conversas ao telefone, das teclas do computador e, ainda, duas rápidas aparições de sua imagem.

A cena interior refere-se à inscrição do corpo da diretora no apartamento. Ali executa pequenos atos rotineiros, escreve e narra suas histórias e memórias, sua vida e angústias, e principalmente executa o ato de filmar a janela. Pelas variações de angulação entre as tomadas e de proximidade da câmara em relação à janela, em vários momentos ela troca a câmara de lugar ou intervém na imagem com um zoom. Os enquadramentos mudam: ora são mais abertos e distantes da janela, dando a ver quase toda a sala com os móveis; ora são aproximados e mostram apenas partes das paredes, a moldura da janela e um pouco mais o lado de fora. É a cena do espaço onde estão a câmara e Akerman, onde nos situamos e compartilhamos seus passos, barulhos, cotidiano e seu olhar para a janela.

Na segunda camada ó que vamos chamar camada ou quadro de fora , ou cena exterior ó o mesmo olhar direcionado para janela se aproxima dela e exhibe só o fora. A cena é o que Akerman vê pela janela. É quando faz coincidir o plano inteiro, o quadro da tela do cinema com o enquadramento da janela. O apartamento some. Ouvimos o som de dentro, mas também o som de fora: da rua, dos carros, de vozes. Não vemos mais o cômodo, a esquadria da janela, nem o suporte da cortina, mas apenas o lado de fora. Não vemos mais o espaço onde a câmara está, mas apenas a imagem distante exterior para onde a câmara está direcionada. Aqui, o olhar é conduzido para fora do apartamento, pouquíssimas vezes para a rua e em grande medida para os outros prédios com seus próprios recortes, seus quadros: as janelas, algumas aberturas, por onde vemos pequenas manifestações de vidas anônimas.

Na cobertura, nas sacadas, nas varandas, os vizinhos cuidam de plantas, arrastam os vasos, tomam alguma bebida, fumam, olham a rua. Gestos insignificantes e repetitivos. Atos minúsculos, sem pressa, sem grandes objetivos. As pessoas estão longe, nada sabemos sobre elas. Identificamos cores das roupas, forma dos cabelos, as atividades que executam e que repetem, se são homens ou mulheres. Parecem pessoas mais velhas, mas a distância e a frieza do olhar as tornam sem rosto e expressão. A câmara toca apenas a superfície. O olhar que Chantal oferece não penetra naquelas vidas, não revela suas histórias. Nessa camada exterior, a diretora mostra a superfície daquelas vidas e as várias janelas em múltiplos enquadramentos, sem nunca atravessar para o outro lado.

As duas camadas de olhar são níveis sobrepostos de uma mesma escritura configuradora do dispositivo que institui a maneira como se dá o confinamento. A câmera, presa no ambiente de onde parte um olhar que se estende pouco, dá a ver o interior, ou, se se estende mais, dá a ver o exterior. Movimentos para dentro e para fora, relações espaço-temporais que se embuam. A cena interior é a vida de Chantal, seu confinamento no espaço e sua viagem a si mesma, e o fora é a tensão, o deslocamento, a fragmentação da viagem, apontando para o exterior e ensaiando constantemente um gesto de escapar que apenas re-faz os limites do confinamento.

No quadro de dentro, apesar das lentes da câmara voltadas para a janela, o olhar se ancora no vazio do apartamento, no que se vê de dentro, nos objetos que indicam a possibilidade de uma vida: o abajur, a varanda, a cadeira, a mesa no centro, os sofás. Onde está aquela que

ali habita, fala e vê? Aos poucos e aos pedaços, as tomadas em diferentes ângulos revelam o ambiente no qual Chantal se esconde em dois sentidos: no jogo formal, na estratégia de enunciação e no plano da narrativa. A diretora não se esconde, porque o tempo todo está atrás da câmara filmando a janela, como numa câmara subjetiva. Enquanto a máquina está ligada, faz outras coisas, mas não se mostra. Ouvimos o som de fora, mas o som que vem de dentro se sobressai. É a personagem que procuramos. Em sua confissão, ela é a narradora que vive suas perdas e temores na clausura daquele apartamento escondida do mundo. Daí a força da camada interior, onde as funções, os papéis de diretora, personagem e narradora se confundem, se intercambiam num jogo de esconder. O movimento que ela faz com a câmara presa no apartamento, referência a um aqui e agora que dura, é o de confinar-se no espaço e em si mesma.

A permanência da câmara no apartamento, a distância do olhar que revela pouco, que dura numa paisagem quase imutável, aproxima a cena exterior das imagens de vigilância. Na camada de fora, experimenta-se forte contraste em relação ao que se espera de uma escrita audiovisual de si. Ao contrário da visibilidade de quem se expõe, ou do olhar daquele que se afirma como euí, estamos próximos a um olhar maquínico desprovido de busca ou desejo, que apenas vigia e enquadra um espaço sem escrutiná-lo. Por outro lado, trata-se de um olhar que não compõe com o outro que vê, não sofre o *pathos* daquelas outras vidas, não se projeta nem se identifica, mas apenas olha de longe, como um espectador que em sua imobilidade reconhece o cinema como superfície, projeção de imagens de algo que já não é. Uma espectadora que não crê e nem dúvida, apenas olha. O olhar de Chantal deflagra a condição da imagem, o ser imagem que não permite que se penetre o real e as vidas que estão ali. É um olhar que não busca ver mais, não busca a vida dos outros, mas se contenta em pousar sobre elas como se dissesse: as imagens são, as imagens apenas mostram.

As duas camadas de olhar se unem na escritura geral do filme, compondo um dispositivo no qual a exterioridade que nasce do interior nunca se desliga dele. O dispositivo revela essa relação dentro e fora na experimentação formal, no jogo imagético e na sobreposição som e imagem, e mesmo na narrativa confessional da autora. Mesmo confinada, a narradora se sente à deriva, incapaz de sair do apartamento: eu não me sinto pertencer, diz ela. Seus atos, sensações e sentimentos são dúbios. Ela vive num limite, numa fronteira. Está em Tel Aviv, mas também em Bruxelas, está no presente, mas também no passado, quer experimentar a cidade, mas está paralisada pela dor, a dor de uma guerra generalizada num país onde a vida está sempre em risco. Olhar para fora pela janela é ensimesmar-se:

Se eu tivesse nascido aqui, minha mãe teria me deixado brincar na rua com as outras crianças. Em Bruxelas ela não queria. Ela tinha medo. Aqui ela teria deixado e eu não teria ficado horas, horas olhando pela janela as crianças jogando bola ou amarelinha. Ao olhar pela janela eu me ensimesmava. Aqui eu teria corrido, eu teria gritado. Aqui, a criança é rei, como nos Estados Unidos. Agora eu fiquei com o hábito de olhar pela janela. Eu olho e me volto para dentro de mim mesma. (Chantal Akerman, narração do filme)

Esse jogo de rebatimento é reiterado pela relação entre sons e imagens, e entre palavra e olhar. Olhamos para fora, mas ouvimos barulhos do interior, passos, coisas, movimentos, ou o silêncio. Olhamos para vidas anônimas, mas ouvimos a narrativa de Akerman, uma mulher que fala de si e de suas dores como se escrevesse um diário. Olhamos dentro do apartamento vazio e ouvimos os sons de fora, dos carros, da rua e de pessoas. Ao mesmo tempo em que ela olha para fora, procura em suas confissões seguir sua história e a de seus familiares em busca de sua identidade, da descendência judia, dos laços com sua cidade natal e Israel, seu elo com o mundo e o passado. Se a narração e as conversas ao telefone inscrevem aquele corpo no apartamento, o quadro exterior descentraliza o olhar, esfacela essa subjetividade nos fragmentos que surgem da janela, exibindo uma duplicação tácita com outros corpos também presos atrás daquelas janelas dos prédios.

A tela de cinema é o quadro que dá a ver o apartamento, que mostra a janela, enquadramento também, que mostra outras janelas que também são quadros. Seguimos no ato de mostrar e de olhar, na possibilidade de enquadrar ao infinito. Essa orquestração de enquadramentos revela uma composição em abismo, *mise en abyme*.⁴ Como pensar em fora de campo, quando o campo que vemos revela mil enquadramentos no enquadramento da janela? A prisão se refaz. Como pensar em contra-campo? O contra-campo assinala o movimento de oposição entre perspectivas de visibilidade contrárias, o que acontece na medida em que sempre se vê da mesma perspectiva, a câmara fixa na camada interior sempre de frente para a janela? A camada interior nunca é vista de frente, mas é sempre o campo onde nos situamos para olhar o fora que é ele mesmo um quadro, como diz Foucault: fragmento retangular de linhas e cores, encarregado de representar alguma coisa aos olhos de todo espectador possível (1999:10). O contra-campo não existe, existe um campo dentro do outro, o lugar de onde se vê dentro do que se vê.

De um ponto de vista: a tela exhibe o enquadramento que é a janela, que se abre para outras janelas, que podem se abrir para outras, indefinidamente. De outro: os enquadramentos que Akerman compõe da janela são muitos, variam sutil ou completamente, e apontam a possibilidade de continuar para sempre sem jamais parar de enquadrar. A janela é o aparato que promove a construção em abismo, colocando a obra a se repercutir incessantemente. No desdobramento do olhar, o filme poderia não ter mais fim. A *mise en abyme* é uma reduplicação ao infinito, que reproduz sem cessar o processo, o ato de ver e de filmar, quebrando o ilusionismo cinematográfico ao expor o cinema como artifício. Segundo Ishaghpour, Akerman reitera a todo o tempo o mecanismo instituinte do cinema, a reprodução técnica, que em *Là-bas* fica ainda mais evidente, visto que o dispositivo deflagra o processo de decupagem e de desdobra-

⁴ Na heráldica, o conceito designa o fenômeno de reprodução de um escudo por uma peça situada no seu centro. André Gide usou-o para referir essa visão em profundidade e com reduplicação reduzida sugerido pelas caixas chinesas ou pelas *matrioskas* (bonecas russas), promovendo o deslizamento do conceito para o campo dos estudos literários e das artes plásticas em geral. *E-Dicionário de termos literários* em <http://www.fcsh.unl.pt/edtl/verbetes>.

mento do olhar que se reproduz incessantemente.⁵ O olhar é posto em uma cadeia infinita de recortes, aberturas, enquadramentos, janelas. Autoconsciência da imagem, do cinema, do ato de ver e mostrar, a imagem se volta e pensa sobre si mesma, e aos poucos desfaz-se a ilusão cinematográfica de reprodução da realidade. Seguindo ainda Ishaghpour, assumir a reprodução técnica é colocar a imagem à distância e se descolar dela, escapando da dicotomia sujeito-objeto e permitindo que a imagem ó em sua duração, repetição e reprodução ó seja ausência da subjetividade e do mundo.

O olhar para fora, talvez gesto de fuga do cativo, ou será barrado na superfície daquelas vidas anônimas e encontrará apenas o ato de olhar, ou será levado pela vertigem do abismo, e aí também estará preso no mesmo ato. Das duas maneiras esse olhar retornará pra dentro, para o interior de onde partiu. No primeiro caso, a dificuldade em prosseguir indefinidamente na voragem fará o sujeito buscar outra forma de visibilidade, voltando-se para o apartamento ou para as memórias de Chantal. No segundo caso, se o olhar é barrado na superfície daquelas vidas nas sacadas e coberturas, ele retornará para dentro, onde a vida da narradora se manifesta. Mas no interior o olhar será sempre re-enviado para fora, a câmara não deixa de filmar a janela. Esse duplo rebatimento, essa reflexividade, caracteriza mais uma vez a idéia da *mise en abyme* como dois espelhos virados um para o outro, levando a obra a se auto-refletir. Nesse rebatimento incessante, nem o fora, nem o dentro são atingidos completamente, pois a camada exterior nasce da interior e reenvia o olhar de volta para ela, que a rebate.

Nesse caso, a *mise en abyme* é a reduplicação do procedimento de filmar ao infinito, sem que nunca se chegue a lugar algum. Trata-se de deflagrar o próprio mecanismo da obra, que não permite ao olhar, do espectador ou da diretora, estar completamente fora, nem completamente dentro, mas num vai-vem que é a própria reprodução. A subjetividade se dilui nos sentimentos dúbios, no tempo morto, no vazio e na superficialidade das imagens. A *mise en abyme* é o funcionamento mesmo do dispositivo, que ao se constituir revela-se a si mesmo, e nunca pára de revelar-se, a não ser na linha de fuga, quando Chantal está realmente no exterior, na praia, perto do mar, onde filma o horizonte; e aí estamos no terceiro nível do olhar.

Na *mise en abyme*, nunca se chega ao interior da imagem, não há núcleo originário, nem fundo. Como diria Daney, no cinema contemporâneo a imagem não tem fundo, atrás de uma há sempre outra. Também nunca se chega ao exterior, não há nada fora do processo. Tal composição em abismo permite que os elementos que compõem o enunciado da narradora sejam tomados em relação ao modo de funcionamento da imagem. É como se o jogo imagético ecoasse a voz da narradora e vice-versa. Chantal afirma que perdeu algo de si mesma, sua relação com o real e com o cotidiano. Ela se sente incapaz de realizar as atividades mais banais, como comprar pão, pôr ordem na casa, achar seus objetos. Tudo que a inscreve numa realida-

⁵ A reprodução técnica opõe-se à tradição, ela não tem passado, mas apenas uma vaga nostalgia, que não existe em Akerman. Mesmo a crise da representação lhe é desconhecida, ela se situa em outro lugar e não precisa contestá-la. É a sua maneira de ser radical, tomando as coisas pela raiz: ela não tem memória, nem outra experiência do mundo que a cinematográfica, ela está totalmente de acordo com a representação técnica. Uma mulher com a câmara, que por vezes se filma a si mesma. (ISHAGHPOUR, 1986:257)

de, num espaço, numa rotina que ordenaria sua vida, está comprometido por um sentimento de deslocamento. Ainda assim ela se mantém cativa no apartamento. Ela está em Tel Aviv, mas não toca a cidade. Não ando de ônibus, não vou ao supermercado, ao cinema , diz. Seu discurso remete sempre às passagens, às travessias, às viagens: a mãe que voltou do México, a prima que vai para Paris, o pai que iria de barco à Palestina, as idas da família ao mar do Norte, na Bélgica. Ela está fora de lugar, entre várias línguas, entre várias identidades. Se meu avô é um descendente de rabino de Belz, então eu também sou. Tento perceber em mim se posso senti-lo. Sim, sim, eu o sinto. Não, agora não sinto mais. O que é sentir isso, não sei. Me dou conta de que conheço mais palavras em hebraico do que pensava... Atormenta-se com a memória da tia que suicidou e que ia e vinha do hospital psiquiátrico. Tenta descrever o que lhe confere uma identidade judia, mas não encontra unidade. Fala de sua desconexão, de pertencer sem pertencer, de se exilar, mas não estar na Tel Aviv de verdade.

Eu não me sinto pertencer. E isso sem verdadeiro sofrimento ou orgulho. O orgulho pode acontecer. Mas não, eu sou desconectada. De quase tudo. Tenho alguns pontos de ancoragem. E às vezes eu os largo, ou eles me largam e eu flutuo à deriva. Isso é o que acontece a maior parte do tempo. Às vezes eu me ancoro. Por uns dias, minutos, segundos. Depois eu largo de novo. Quase não vejo, quase não escuto. Semi-cega, semi-surda. Eu flutuo. Às vezes afundo. Mas não completamente. Algo, ou um detalhe me faz retornar à superfície, onde volto a flutuar. Me sinto tão desconectada que não consigo sequer ter uma casa com pão, manteiga, café, leite, papel higiênico. E quando eu os compro, tenho a impressão de realizar um ato heróico. Grosso modo, não sei como viver. Nem como ir a algum lugar (...) E tudo isso tem a ver com isso. Israel ou não Israel. Claro que não um Israel real. Com um Israel ao qual de repente eu pertenceria. Mas eu sei que isso também é uma miragem. (Chantal Akerman, narração no filme)

O terceiro nível de olhar, a camada de fuga , é uma quebra no protocolo, escapa à *mise en abyme*. Nessa camada, não há o ambiente interior, nem a referência da janela, Chantal saiu do apartamento e está na praia. A tela agora é um enquadramento no espaço aberto da praia. De longe, ela filma as pessoas que caminham, correm ou brincam à beira-mar. Ali também não há movimentos de câmara. À maneira de Yasujiro Ozu, filma as pessoas entrarem e saírem dos quadros, sempre com o mar ao fundo, assim como faz Abbas Kiarostami em *Five* (Irã, 2004).⁶ Apesar de que, em certa medida, a contenção estabelecida pelo protocolo de filmagem se mantenha, ali as imagens ganham mais vida, luz e cor, mais azul. A abertura do céu, o movimento do mar e o sopro do vento inscrevem o corpo da narradora numa relação menos mecânica e repetitiva, menos sufocante com o mundo e com o tempo. Ainda assim, tais imagens estão contaminadas pelo confinamento que o dispositivo criou.

⁶ Em *Five* (Irã, 2004), Kiarostami mantém a câmara fixa de frente para o mar durante todo o tempo, recortando na paisagem um quadro, um espaço retangular delimitado. A câmara apenas capta os movimentos que passam pelo quadro, que o atravessam ou duram no seu interior, e nada fora daquela delimitação. Pessoas que caminham, jogam ou conversam à beira-mar entram e saem do enquadramento. Em alguns momentos ninguém atravessa o quadro, aparece apenas o mar. Em outro, um toco de madeira flutua nas ondas do mar que o levam de um lado pra outro, até quase sumir. Assim, as cenas podem ser mais rápidas, ou durarem dentro do plano, como é o caso do toco de madeira, que contemplamos durante tanto tempo e que parece ganhar vida e brincar com as ondas do mar.

8.3 Cortes e quadros

Com exceção de um único momento, em *Là-bas* não há movimento de câmara, mas uma valorização extrema dos enquadramentos como forma de emoldurar e delimitar o espaço, conter o olhar em sua duração e ordenar plasticamente o que está em seu interior. Como a câmara está sempre voltada para a janela, há pouquíssima variação na paisagem. Muitas vezes, os planos parecem se repetir, sofrem pequenas alterações de ângulo, aproximação e iluminação, e em outros momentos são bem diferentes entre si. Na camada de fora, além da paisagem, as cenas comezinhas de pessoas em varandas estão sempre se repetindo, e na camada de dentro, em tomadas diversas, o cenário do apartamento é uma constante.

Não há fusões, sobrimprensões, *wipes*, *fades* ou qualquer outro recurso da videografia⁷ no filme. A montagem é feita por cortes secos que separam e justapõem os planos, construindo uma lógica de experiência visual. Seguindo Ishaghpour sobre a obra de Akerman, tal lógica não se refere a um todo subjetivo, mas a maneira como, pela reprodução técnica, a diretora assume o desaparecimento da representação e da subjetividade. O fragmento permanece fragmentário, sem recorrer a um todo. A montagem obedece a esse princípio que em literatura chamamos parataxe: unidade mas não união articulada por uma subjetividade de elementos que mantém sua separação. (ISHAGHPOUR, 1986:261) Os constrangimentos formais levam a obra da diretora a uma ditadura do quadro, cisão entre imagem e coisa filmada, cineasta e seu objeto: ele (o quadro) introduz a fissura entre Eu e o Outro imaginário, diz Ishaghpour (1986:259). O quadro e o corte que o acompanha, é um golpe, uma separação.

Assim como em *No quarto da Vanda*, em *Là-bas* não há profusão de cortes de um fragmento de imagem a outro de forma acelerada. O dispositivo assegura um enquadramento primordial que institui uma ambiência para a obra, define a forma de confinamento e determina a maneira como o olhar é capturado num modo de ver específico. Como os quadros são todos retirados da janela, não há movimentos de câmara nem nada de extraordinário se passando, e a paisagem, esse enquadramento que parece sempre se repetir, gera não só uma delimitação própria do espaço, mas ainda um tempo quase morto, uma experiência específica de duração que contamina a montagem e as passagens entre os planos.

Assim, os quadros parecem se repetir com poucas variações e o choque dos cortes é suavizado. Dito de outro modo: mesmo com os cortes constantes, o tempo estendido ó na invariabilidade da paisagem, na permanência e repetição das cenas, na perpetuação do processo, na duração das tomadas, ó faz com que a montagem seja uma passagem lenta entre planos que se expandem e se retraem sempre de maneira contida. A potência dos cortes reitera incessantemente o efeito do enquadramento primordial que instaura um golpe no fluxo temporal e espa-

⁷ A referência aqui é ao argumento de Phillipe Dubois de que a videografia criou modelos de linguagem diferentes dos modelos cinematográficos, permitindo a conformação de uma linguagem ou estética videográfica que mesmo não sendo específica do vídeo no sentido estrito (...) só se institui com uma força expressiva evidente a partir das práticas videográficas (DUBOIS, 2004:77).

cial, na forma violenta como aprisiona o corpo do espectador. O corte é um recurso que deflagra a todo o tempo a dimensão artificial do cinema, a dimensão técnica e maquínica da imagem. A diretora corta de uma tomada da janela inteira em que a câmara está bem próxima (camada de fora) para um plano feito do fundo do apartamento que exhibe um pequeno corredor, a sala e a janela ao fundo que ilumina o ambiente (camada de dentro).

O enquadramento é correlativo à reprodução, ele substitui a composição que organizava uma história e a ordenava de acordo com centros hierárquicos. O enquadramento é um corte, não no roteiro, como faz acreditar a idéia de decupagem técnica, mas no fluxo espacial e temporal. Essa decupagem não é nada mais que o efeito do enquadramento primordial. Algo é decupado, destacado, enquadrado. É uma violência. O descontínuo imposto ao contínuo do mundo. O quadro é delimitação, divisão do espaço graças às suas bordas, e ao mesmo tempo ele é produtor de uma grade homogênea de horizontal e de vertical, de quadros no quadro, a partir dos ângulos retos da tela. (ISHAGHPOUR, 1986:260)

O quadro é um recorte geométrico que demarca um espaço e um modo de visibilidade, e no mesmo momento constrange o movimento e o tempo, que parece se estender além do esperado. Os cortes não quebram a duração, que já foi imposta pelo enquadramento primordial, mas introduzem uma variação, ritmo e pausa, e sutilmente instauram uma nova delimitação espacial, uma nova abertura temporal no próprio tempo. Se, como diz Blanchot, o diário assegura uma relação com o tempo vivido, as memórias e a inabilidade da narradora para as ações práticas devolvem ao tempo sua dimensão aberta e não-linear. Na permanência da paisagem da janela, na ausência do corpo, na repetição e sucessão dos quadros, o cotidiano se estende e se fragmenta, a marcação cronológica se dilui, passado e presente se fundem no tempo singular da obra. Os cortes e quadros concedem um ritmo aos blocos temporais pontuando durações, mudanças, contrastes e a possibilidade de que uma nova imagem venha contrariar o dispositivo. Silvana Rodrigues Lopes ressalta o ritmo como forma de experiência temporal no próprio tempo fora do sujeito:

São pedaços de tempo que se dão como ritmo, anúncio de uma forma que nunca deixa de ser iminente, pois permanece tempo (experiência temporal) no tempo e nunca fora deste. O ritmo que não é da ordem do sujeito, mas da subjetivação ou subjetividade sem sujeito, definindo-se essencialmente como relação, preserva algo da mudez cognitiva da fala, o que impede que uma obra se converta em documento ou vestígio e se mantenha viva no seu poder de divergir, no seu movimento de fuga. Tal fuga não corresponde ao encantamento enquanto dissolução da experiência numa comunicação imediata. Pelo contrário, é experiência positiva da resistência à unidade, é diferenciação. (LOPES, 2003:40)

Ainda que a narração e os elementos sonoros pareçam furar a regra de filmar a janela de dentro do apartamento, a montagem sofre esse constrangimento. Segundo Ishaghpour (1986), a reprodução mecânica não intervém na ordem das coisas, mas deixa em aberto a escolha de decupar e organizar. Os quadros dão a ver esse princípio. Pode-se passar sem problema

de uma imagem a outra completamente diferente, pois tudo faz parte da mesma ambiência garantida pelo dispositivo. Se a montagem não se submete à narração de uma história, se não se presta a efeitos diegéticos tradicionais, ela constitui o dispositivo em sua desconstrução e desnudamento de processos, o de olhar e enquadrar sem nunca tocar um real, e o de revelar desconstruindo o *self* confessional da personagem que está ali aprisionada em sentimentos ambíguos sem se dar conta da realidade. Enquadrar e cortar conformam o gesto na construção dessas passagens entre os níveis de olhar, entre a voz e a imagem, e da *mise en abyme*.

Em Akerman, há quadro, parede, plano frontal. O quadro organiza o espaço vazio: ele não depende da figura humana que se escolha como centro. Daí as tensões entre a grade, o vazio decupado do espaço e os deslocamentos da figura, que se encontra presa. Os elementos da imagem se interpõem entre a figura e o primeiro plano. Os separam. Assim há raridade, ou mesmo ausência completa, de planos aproximados, extraindo daí a marca de uma transgressão, de um grito. Essas delimitações, essas grades, Akerman as impõe também aos gestos, às palavras, um tipo de jogo regrado como os quadros impostos à banalidade do cotidiano. (ISHAGHPOUR, 1986:260)

O confinamento e a imersão em uma temporalidade estendida pressionam o olhar que acompanha a justaposição de inúmeros planos diferentes conseguidos a partir do mesmo ponto de referência: a janela. Há enquadramentos em que a diretora parece ter transposto a janela para inclinar a câmara para baixo em direção à rua. Há outros em que a câmara está posicionada ao lado da janela, como se fosse um olhar lateral de alguém que se esconde, e assim a tomada exhibe um pedaço da cortina, um pedaço da parede e uma faixa do exterior, parte de um prédio. Muitas vezes a persiana está meio fechada, pode-se ver através dela, mas o efeito turva a visão, embaça o quadro, diminui a luz e amarela a cena. Outras vezes, a persiana está mais fechada, mas há uma fresta entre suas metades e vemos ao longe um casal que conversa na sacada do prédio. Os enquadramentos geralmente mostram os dois prédios da frente, um branco e outro amarelo, mas surpreendentemente surgem outros que estão ao lado desses. A câmara se esgueira para esquerda ou para direita para mostrar. Algumas vezes o quadro é apenas do vão entre os prédios e só exhibe suas beiradas. Em alguns quadros aparece toda a sala onde está a personagem, em outros apenas pedaços dos móveis, dos objetos, das paredes. De repente, em uma única tomada surge o reflexo de Chantal escovando os dentes no vidro da porta da varanda do apartamento.

Assim seguiríamos indefinidamente inventariando os enquadramentos que Akerman encontra ou compõe através do enquadramento da janela: mais claros e coloridos, mais foscos e turvados pela luz e pela persiana, mais próximos da janela, mais distantes dela. Eles duram, mudam repentinamente para outra luminosidade, textura, cor, outro ângulo, que podem ser ainda muito parecidos, ou completamente outros. Sem avisos, sem nenhum componente indicial, corta-se de um plano para outro, e as imagens já estão coladas funcionando juntas.

Se concordamos com as leituras de Ishaghpour sobre a obra de Chantal Akerman, o dispositivo assegura a mesma ambiência, o tempo morto em que quase nada acontece, a justapo-

sição dos quadros, e também um aspecto forte que liga os planos numa organicidade na qual a subjetividade perde força: o distanciamento, que reflete uma neutralidade do olhar. Em *Là-bas* essa neutralidade é ainda mais forte, pois não há distanciamento da figura, da personagem, como em outros filmes da diretora, uma vez que a personagem é sempre ausente, fora de quadro. Paisagem, vizinhança, prédios, vãos entre prédios, janelas abertas, fechadas, sacadas vazias, pessoas na cobertura, raramente rua, céu, mar: tudo isso é enquadrado de longe. É nessa neutralidade que a dimensão autobiográfica da obra perde a força de exposição fiel de um eu e se distingue em um ele. Em Blanchot, o ele não é figura do discurso como distanciamento narrativo,⁸ mas um fora, o espaço neutro a partir do qual a palavra, a voz em sua toada se desprende do sujeito como entidade psicológica e torna-se uma forma de vida qualquer. Eleí sou eu convertido em ninguém, outrem que se torna o outro, é que, no lugar onde estou, não possa mais dirigir-me a mim e que aquele que se me dirige não diga Euí, não seja ele mesmo. (BLANCHOT, 1987:19).

O filme conserva uma mesma atmosfera: o mesmo ponto de referência, a mesma distância, a câmara dentro do apartamento. Na camada de dentro, mantém-se o distanciamento e a frieza nos enquadramentos, ainda que a câmara esteja ali. Não se vê ninguém no apartamento, as cenas são sempre da imobilidade e da imutabilidade do espaço. Os enquadramentos duram nas cadeiras, sofás, mesas vazias nos mesmos lugares, e a janela sempre se abre para um exterior inatingível, ela será impreterivelmente o ponto de fuga, um *continuum* para onde se dirige o olhar. A cena de dentro ressalta o espaço mais como perspectiva, linhas geométricas, profundidade, ângulos, e menos como lugar que guarda uma vida. Como a luz vem da janela e está em frente à lente da câmara, o cômodo está sempre um pouco escuro. Estamos longe do que vemos e presos atrás dos limites da janela. Como diria Ishaghpour (1986:261), Chantal impõe grades ao mundo.

8.4 - Além da vigilância e do voyerismo

A imobilidade da câmara e sua fixação a uma mesma paisagem fazem com que as imagens se tornem mais frias e maquínicas, como imagens das câmaras de vigilância. Os enquadramentos revelam um olhar sem desejo, ouvimos sons, vozes, mas fica a distância e o tempo dilatado do que não acontece. Após a análise, contudo, podemos identificar dois aspectos fundamentais que se alimentam no filme, um de natureza estética e outro de natureza ética: o filme reproduz algo dos dispositivos de controle ó portanto se aproxima deles ó para subvertê-los, contrariá-los, ultrapassá-los, ou mesmo criticá-los, jogando com eles ou deflagrando face-

⁸ Na escrita enquanto engendramento neutro, a distância deixa de ser a do autor, e do leitor, em relação à obra, e passa a ser-lhe interior, assumindo a forma de uma irreduzível estranhezaí. Este eleí já não é o da narração, mas é um eleí narrativo que destitui todo o sujeito, tal como desapropria toda ação transitiva ou toda a possibilidade objectivaí. (LOPES, 2003:148)

tas de seu mecanismo. Em *Là-bas*, o gesto que aproxima as imagens às de vigilância é também o que as afasta, produzindo uma tensão, uma oscilação.

Se as imagens se aproximam das produzidas pelas câmaras de vigilância, que se mantêm paradas filmando a realidade à distância, é porque o olhar da diretora não destaca, não conta uma história. Um olhar que parece sem impulso e desejo, que não está perdido porque não busca nada, olhar vago que, em sua imanência, apenas pousa sobre aquela superfície de vidas que é a imagem. Por isso, ele segue nos recortes. Mas o dispositivo tem seu outro lado, ao criar uma ambiência própria ao filme, na qual camadas de olhar estão conjugadas, uma linha de força perpassa as imagens e a narrativa, dando-lhes um espírito comum que está justamente no jogo entre interior e exterior.

Ao mesmo tempo em que as imagens aparecem frias e distantes, uma escrita de si está sendo tecida. O olhar sem desejo é uma manifestação desse que conta pedaços de sua história e de seu cotidiano, *self* descentrado pela dificuldade de pertencimento a um lugar, a uma tradição, e que busca no exílio o isolamento. O exílio da narradora, sua necessidade de enclausurar-se num apartamento em Tel Aviv e os recursos expressivos que reiteram o confinamento reforçam a dimensão processual do *self*, que, entre o imediato e as memórias, se revela em pedaços, e nunca inteiro como pertencente a uma categoria. Do ponto de vista estético, os cortes e a colagem entre os planos evidenciam diferenças plásticas de rugosidade, iluminação e proximidade entre eles, e marca também a repetição das cenas ó do casal na cobertura, da senhora de blusa vermelha que fuma e olha da janela. Tanto a variação quanto a repetição que a montagem dá a ver sugerem escolhas plásticas, opções formais de ritmo e de visibilidade que concedem alma a obra; seu gesto. As imagens preenchem a narrativa reiterando o deslocamento, a deriva, a desconexão que leva a personagem a ensimesmar-se naquele espaço. Tudo está distante e parece inatingível, assim como as certezas e respostas que a narradora tenta buscar no passado, em sua vida em Bruxelas, na relação com Tel Aviv, ou em sua identidade judia; assim como os objetos que ela diz perder e nunca encontrar.

Akerman narra o suicídio de sua tia Ruth e da mãe de Amos Oz, uma em Bruxelas outra em Tel Aviv: Suicida-se em todo lugar. Tratava-se para ambas de uma forma de exílio onde elas estivessem, diz a narradora. No mesmo momento, a câmara mostra o apartamento sem ninguém: as portas, os móveis e a janela, que exhibe outros prédios. Em seguida ela lembra da vida de tia Ruth, do convento, do hospital e de sua imutabilidade. O enquadramento é um casal de velhos na cobertura: a mulher, assentada, e o homem arruma plantas e conserta coisas. Não se trata de uma conexão imediata entre imagens e narrativa, não há relação lógica do tipo explicativa, implicativa ou judicativa. No jogo entre a camada de dentro e a de fora, há uma forma de relação bem mais complexa, em que a narradora confinada busca nos livros, em anotações e lembranças qual o peso dessa tradição na qual ela se inscreve sem de fato se inscrever; há um formalismo na escritura que coloca o eu à distância, fragmentando-o em vários estados que as múltiplas relações possíveis entre o quadro e o enunciado dão a ver. Há um fio

que perpassa toda a narrativa, uma tensão constante entre identidade, pertencimento, não-identidade, singularidade, não-pertencimento, estrangeiridade e deriva. Em meio às preocupações pragmáticas com as provisões da casa, com o copo que quebrou, com as anotações que sumiram, esta tensão está sempre presente, e é em meio à banalidade, às práticas do dia-a-dia, que a subjetividade vai se revelando em seu esfacelamento, em seu não-lugar, sem jamais se configurar num eu qualificado.

A relação entre a narrativa e as imagens varia todo o tempo. A *mise en distance* aqui, ao contrário das câmeras de vigilância, só se realiza num jogo entre afastamento e proximidade em relação ao que se vê. Às vezes a narradora faz referências explícitas à camada exterior nas quais as falas parecem reviver um enquadramento que acaba de ser mostrado ou que será mostrado, como quando ela comenta sobre o casal que toma nescafé na varanda, o homem que vê as plantas crescerem, ou o avião que passou. Tais comentários criam uma ligação frágil entre Akerman e aquelas vidas anônimas. Ao mesmo tempo em que as aproximam do cotidiano da narradora, as re-afirmam como cenas soltas. As imagens de fora convocam a imediaticidade, o instante, a reprodução em oposição à memória, a tradição que a narrativa busca. O quadro exterior força o eu a olhar para fora do exílio, mas em sua superficialidade, em seus excessivos enquadramentos, não oferece histórias, mas apenas reproduz o ato de colher vestígios. Processo que novamente se aproxima do movimento de deslocamento constante da narradora que também reproduz em sua fala o ato de colher os cacos de vida, os vestígios de sua identidade. Tanto no plano visual quanto narrativo tais imagens se mantêm ligadas, mas sem unidade subjetiva, como afirmou Ishaghpour.

Há também uma relação de complementariedade que faz convergir enunciado e escritura, voz e imagem, para um movimento de vertigem, já visto na *mise en abyme*. O anonimato daquelas vidas, as janelas, os prédios, a paisagem e seus vários fragmentos, e os relatos da narradora, juntos, apontam para o exílio, a prisão, a loucura, a dor, o medo, a velhice; de todos. Nesse entre o interior e o exterior, percebe-se um processo imanente, próximo à impessoalidade, onde não há propriedades de um sujeito, mas formas de subjetivação: exila-se, sofre-se, envelhece-se. Segundo a leitura de Agamben (2000:177), do texto *L immanence: une vie...* (A imanência: uma vida...) de Deleuze, a imanência é um movimento de vertigem que a tudo captura, sem ponto fixo, nem sujeito e nem objeto, em que dentro e fora incessantemente se confundem.

Olhar a janela a maneira de Chantal não é entrar na vida do outro em sua intimidade, em sua pessoalidade, mas ver na paisagem urbana algo que independe do lugar, da nacionalidade. É ver o qualquer que está em todos e em ninguém, que não está aqui ou ali, mas entre todos os lugares, nas passagens e devires. Daí, o ponto de vista ético, segundo aspecto que nos afasta das câmaras de vigilância.

Ao contrário dos mecanismos de vigilância ó de intenção policial e normalizadora, como o panóptico na modernidade ó que impõem o olhar que tudo vê, que vigia a rotina e o comum

a espera do desvio, o olhar em *Là-bas* se dirige ao comum, sem esperar revelação, mas retendo apenas esse tempo em que nada acontece. A visibilidade pragmática e teleológica do dispositivo social de controle ganha um uso estético, reflexivo, sem finalidade. O distanciamento, a duração e a repetição questionam a função de experimento social, fazendo esse mecanismo girar no vazio, se desfuncionalizar. São as imagens que importam e a subjetivação é uma forma de relação com elas. As pessoas não são atos a serem controlados, nem vizinhos a serem observados, intimidades a serem mostradas, mas são paisagem, imagem, pintura: uma exterioridade.

Em certa medida, olhar da janela ressalta o aspecto voyeurístico, o desejo de ver sem ser visto, de espiar a intimidade. Ao contrário também de outras manifestações que associam vigilância e espetáculo⁹ ó como *reality show* e vídeos de flagrantes que circulam na internet ó não há desejo pela vida secreta dos indivíduos vistos. A *mise en abyme* institui esse processo do enquadrar sempre, sem se chegar a um fundo. A distância da câmara da diretora restitui a esses sujeitos que são vistos a liberdade apenas de ser, o que os mecanismos disciplinares administram e roubam, deflagrando um olhar que vê o indivíduo como subjetividade a ser moldada (disciplina), que os inscreve numa ordem (controle), em busca de sua intimidade e descontrole para obter prazer (espetáculo). No filme, o dispositivo é levado a sua dimensão estética num movimento que é o do enquadramento pelo enquadramento, restaurando ao olhar sua possibilidade de apenas ver, sem nenhuma intenção prévia e objetivo final.

Assim, por oscilação ou contraste, o dispositivo lança luz a um olhar contaminado por essa prática espetacularizada do voyeurismo, no qual ver é ter controle sobre a vida do outro, julgá-lo pela vigilância, reconhecendo-o por negação. Em *Là-bas*, aquela que vê está destituída do poder de quem olha sobre quem é olhado, há impessoalidade no ato de filmar, deslocamento constante dos limites que desenham o *self*, uma cegueira e surdez que faz da diretora espectadora sem expectativa. Aberta a um tempo qualquer, absorta na imagem como artifício, ela vê sem esperar uma revelação. Num mundo de imagens tão presentes, próximas e profusas, Chantal se contenta com a exiguidade, o silêncio, os tempos mortos e com a distância.

⁹ Boa parte da vigilância contemporânea é herdeira do desejo de eficiência, velocidade, controle e coordenação da administração moderna. Mas a vigilância também é cada vez mais imanente aos processos contemporâneos de entretenimento, sociabilidade e comunicação (...) A vigilância também herda as cores e os prazeres da cultura do espetáculo, que floresce junto com as cidades modernas (...) No cruzamento dessa dupla herança, as relações entre vigilância e espetáculo se tornam hoje ainda mais estreitas. Basta pensar na proliferação de *reality shows* em que aparatos de vigilância e confinamento são montados a serviço do entretenimento, ou nas práticas de exposição da intimidade em *weblogs*, *fotologs*, redes sociais (*Orkut*, *Myspace*) e *sites* de compartilhamento de fotografia ou vídeo (*Flickr*, *You Tube*), em que as relações sociais se tecem atreladas a uma mistura de voyeurismo e exibicionismo e vigilância. (BRUNO, 2008:1)

8.5 - Só resta olhar

Em todos os seus aspectos, *Là-bas* é um filme que dificulta a entrada do espectador, pois ele não compactua, ao contrário, ele se afasta dos recursos e estratégias dominantes no modo de ser tradicional do cinema. Não há narrativa linear, cronologia explícita, história com início, meio e fim, mas apenas uma situação: um apartamento em Tel Aviv, a janela, uma mulher e suas memórias. As figuras humanas ali não têm histórias, são parte da paisagem. O tempo é lento, quase morto, e o espaço é o mesmo. Uma mesma ambiência se mantém. Ou se vê de longe, ou se vê muito pouco.

A crença do espectador de que se trata de uma situação real não é suficiente para que haja um pacto de leitura, pois o filme é demais fechado para ele, como se sua presença não coubesse ali. O espectador se pergunta: que cinema é esse? Parecem fotografias vivas tiradas a partir de um mesmo local, coladas umas nas outras. Ou é apenas uma pessoa que colocou a câmara virada para a janela, enquanto fazia suas tarefas domésticas e narrava suas lembranças? Proposta tão simples, mas um filme tão difícil de se ver! O silêncio, a ausência de eventos, ações, objetivos, relações causais que apontem pra algum lugar, tudo implica o espectador num lugar incômodo de falta: falta o que esperar, o que desejar e o que ver. Não há projeção, nem identificação, pois não há personagens, nem transformação daquele que narra: apenas deslocamentos.

Na camada interior, o espectador típico do espetáculo tem suas expectativas frustradas. No mundo do espetáculo, os relatos autobiográficos, audiovisuais ou literários, são a promessa do desnudamento do eu, da apresentação sincera de uma vida que deixa de ser secreta para se revelar. Nos *videoblogs*, *fotologs*, *blogs*, no *you tube*, no *orkut*, e mesmo nos *reality shows* ou programas populares, o espectador espera a grande revelação da vida íntima ou o flagrante de acontecimentos secretos. Na internet, esses *sites* constituem uma redefinição do diário, que deixa de ser privado e íntimo para ser exposição pública dos indivíduos. Em *Là-bas*, o pacto autobiográfico garantia da satisfação voyeurística que movimenta o mercado editorial e audiovisual, é quebrado. A promessa de um desnudamento do eu se desfaz a medida que o espectador em momento algum encontra a narradora, e percebe que não há nenhuma possibilidade de revelação ou julgamento daquele que não se fixa em nenhum tipo psicológico.

Na camada interior, o espectador procura a personagem e só encontra a narradora, que, por sua vez, não se oferece inteira, mas em pedaços num mundo precário onde o corpo vacila, a voz é monocórdia, os sentimentos são ambíguos e a subjetividade frangalhos. Não há corpos. A vida está na voz da narradora, parte do corpo que preenche o vazio do espaço interior e diminui a distância em relação ao exterior, mas que não se encarna, se esconde e escapa entre seus próprios vazios. O que há para ver, então? O espectador se pergunta: a que tipo de experiência estou sendo submetido? Qual relação posso travar com esse mundo tão preso ao mesmo?

Como me libertar dessas grades impostas a minha visão? Há aqui uma reprodução da lógica dos dispositivos disciplinares e de controle que impõem grades ao mundo ao determinar formas de conduta e criar modelos de subjetividade, mas não com fins sociais, e sim sem finalidade alguma: o lugar da espectacularidade entra em crise.

Ao reivindicar a abertura de espaços vazios e não-funcionais no mundo, a não-função para a arte e literatura, Silvina Rodrigues Lopes diz que ambas encontram o eterno fora do sujeito, no mundo, na contingência. A contingência implica a imprevisibilidade da relação, no que ela tem de inacabado, estranho, que é sempre operação de pôr limites e deslocá-los, desfazê-los.

Há textos face aos quais todas as estratégias de leitura se revelam insuficientes. E isso é inseparável do facto de, nessa mesma leitura, elas serem sujeitas a alterações, inflexões e desvios. É isso que define uma relação, não estar determinada de fora, mas valer como tal, na sua complexidade. Admiti-lo é admitir que é a própria relação que faz vacilar a distinção entre leituras correctas e leituras errôneas e que o segredo ou vazio que suspende a apropriação ou uso desse tipo de textos (a que chamamos literatura) é uma força activa, desencadeadora do sentir-pensar. (LOPES, 2003:19)

Se substituirmos a palavra literatura por cinema, tal reivindicação nos leva ao lugar do espectador em crise, que, ao rever incessantemente sua relação com as imagens e com a obra que experimenta, entra nessa operação de deslocamento.

Na camada exterior, novamente o desejo de ver do espectador é frustrado. A janela, que seria a passagem para a vida íntima de outros, não tem essa função. A promessa de usar as câmaras de vigilância para produzir prazer e espetáculo também é quebrada. Onde o espectador espera revelação só há a superfície do banal, vidas anônimas e corpos distantes que não permitem a identificação, o julgamento, o gozo de ver e saber tudo, e assim poder sobre a vida do outro. Estimulado pela mídia e o mercado simbólico, o voyeurismo encontra aqui sua negação.

O dispositivo em *Là-bas* constrói o cativo da narradora para o espectador. Os constrangimentos formais, a duração, os enquadramentos fixos, a paisagem constante, a exiguidade criam uma atmosfera sufocante de confinamento. Nas camadas interior e exterior, e no constante rebatimento entre ambas, na *mise en abyme*, o espectador está enclausurado naquela experiência da imagem, e não há nada fora dela. Capturado pelo enquadramento ó que são vários, mas poderia ser sempre o mesmo, tal o efeito em abismo ó o espectador está preso no ato de ver. Capturado pelo enquadramento reproduzido incessantemente, está preso num quadro cinematográfico que elimina o fora de campo e o contra-campo.

Em Akerman, ver é uma experiência sentida pelo corpo, uma sensação sufocante e aprisionante. Estar naquele apartamento em Tel Aviv, olhando da janela os quadros que a diretora oferece todo tempo, é ser capturado pela força constrangedora do cinema em enquadrar, golpe violento que impõe uma duração própria ao fluxo temporal do mundo. O cinema é a reprodução técnica e ela está colada ao que se vê de imediato, e o que se vê já está imediatamente

reproduzido. O engajamento do espectador se dá pelo corpo que vive essa violência, experiência visual particular. Nesse jogo, o espectador terá tempo para refazer várias vezes sua relação com as imagens, até chegar ao ponto máximo de distanciamento onde só haja modos de ver, e o cinema como agenciamento de formas de visibilidade.

Ao se voltar para os modos de ver criados pelo cinema, o espectador alcança uma relação com o próprio ato de olhar e questiona como, independente das câmaras, o mundo se oferece em formas de visibilidade que podem sugerir padrões de percepção ordenadoras da visão em meio ao caos. Nas palavras de Ishaghpour, no cinema de Akerman o enquadramento é um sistema para conjurar o caos. Dito de outra forma, a experiência de refletir sobre os modos de ver cria uma pedagogia do olhar que leva o espectador a buscar a lógica do ver tanto dentro das tomadas, como no mundo com suas construções humanas, como se olhasse para dentro de uma pintura a fim de revelar possíveis camadas de olhar. Esse é o efeito da *mise en abyme* que Foucault (1999) persegue em *As meninas* de Velásquez, traçando os percursos possíveis dos olhares que atravessam o quadro e que instituem e destituem o lugar da espectralidade.

Vemos as pessoas tão distantes e silenciosas, não sabemos o que dizem, ouvem ou fazem. Elas são tão pequenas, como bonecos dentro de casinhas. Não olham para nós. Através da pouca iluminação, das esquadrias da janela, das cortinas fechadas, das cores diversas vindas dos ambientes, as pessoas parecem quietas e calmas. Vemos os prédios que acolhem vidas como estruturas esburacadas, pequenos confinamentos onde as pessoas vivem, se guardam, se escondem e se sentem seguras. Sentimos com Chantal que todos somos cativos e olhamos da janela, buscando o espaço aberto de onde vem a luz do dia. Não só aqueles que ela filma, mas todos nós, em Israel ou em qualquer lugar, vivemos nossos cativos. Em Tel Aviv, o medo de um terror eminente torna o confinamento ainda mais constante. Mas aqui e alhures, (res)guardamo-nos dos riscos que a sociedade cria e que os mecanismos de controle antecipam.

Contra esse misto de vigilância e espetáculo, Chantal nos convida a olhar da janela, distância geográfica que preserva o mundo do outro e dificulta a pulsão escópica, o impulso voyeurístico. Olhar da janela é ver outros prédios com suas janelas, é ver essa paisagem urbana como um quadro repleto de outros quadros, colagem de recortes. Olhar da janela é ver uma prática humana que dispõe nossas vidas, organiza nossos comportamentos, determina nossa maneira de estar no mundo, nossa composição da realidade. Por isso nosso olhar desloca-se de uma biografia fechada, rompe-se com a dimensão daquele que se expõe no espetáculo de forma narcísica. Estamos além de um eu. Vemos um agenciamento de pessoas, espaços e modos de ver que explicita nossa relação com o mundo. Não estamos numa janela indiscreta. O olhar que quer desnudar a intimidade do outro, ou sua própria, é substituído pela complexidade de um olhar distanciado, que vê uma teia de enquadramentos que engendraram uma lógica perceptiva.¹⁰

¹⁰Virilio, em *Guerra e cinema*, usa a expressão *lógica perceptiva* para se referir à maneira como o uso dos dispositivos audiovisuais pela guerra (dos holofotes, miras, radares, *scanners* aos sensores termográficos) conformou um

Sabemos que cada janela guarda um mistério. Quantas vidas estão ali nessa miríade de janelas que Chantal nos mostra e que poderia mostrar? Quantos mundos poderiam se abrir? Não entrar nesses mundos não significa recusá-los, mas resguardá-los, significa afirmar ainda mais a potência da imagem. Nesse enquadramento à distância, a impossibilidade de tocar aquelas vidas ó algo muito próprio da imagem, e que ela camufla e engana ao exhibir vidas, contar histórias e nos deixar ver ó é vivida pelo espectador. A imagem se oferece como imagem, algo que não está acessível e da qual não é possível participar. Nesse caso, não podemos nem nos identificar no filme, somos barrados, pois as imagens da janela de Chantal impede a aproximação, a vontade de saber, o poder de ver, a entrada na cena.

Mas se a lógica perceptiva na qual o filme nos insere é a da percepção de nosso olhar, a relação com imagens e modos de ver que o filme constrói, extrapolando enquadramentos e fazendo-nos pensar nas formas presentes nas paisagens urbanas como arquiteturas visuais organizadoras de nossa visibilidade. Não é isso o que acontece no terceiro nível do olhar da obra. Nas duas vezes em que a narradora sai de casa e vai à praia, e no momento que se movimenta a câmara virada para o céu acompanhando um avião, esse dispositivo é quebrado e as grades que continham o olhar se tornam menos expressivas. Ainda que Akerman mantenha na praia a câmara fixa a certa distância e justaponha os enquadramentos, a paisagem, o vento, o céu e o mar azul, a iluminação do sol, a presença de pessoas, libera o olhar, e junto com ele o corpo, para se abrir ao horizonte num espaço liso¹¹ onde não há mais quadros dentro do enquadramento. Saímos do confinamento e da *mise en abyme* e deixamos o olhar se estender e durar sem os obstáculos dos recortes que o constroem.

Duplo movimento: a quebra do dispositivo refaz na oscilação para o espectador a força da sensação de prisão ao qual ele esteve submetido por tanto tempo. A liberdade ali já não é a mesma, de uma forma ou de outra as grades persistem. Trata-se de um jogo de re-significação em que o espaço liso da praia já foi contaminado pelo exílio em Tel Aviv, uma experiência visual que uniu as histórias de vida da narradora, o medo do atentado, as memórias das travessias da família e os quadros recortados da janela. Voltamos ao cativo, assim como a narradora, que, ao final do filme, logo após apontar a câmara para o céu e fazê-la trepidar rapidamente ó como se simulasse o momento em que assistiu a mobilização de pessoas próximas ao local de uma explosão que a muitos matara e ferira ó diz: Estou agora em Israel. Estou aqui em um

padrão de percepção próprio que está na base do cinema. Usamos essa expressão para lembrar que, independente do suporte audiovisual, da presença ou não de máquinas de imagem, a maneira como o mundo se organiza e se dispõe, físico-geográfica-político e socialmente, obedece a uma série de regras e determina uma série de padrões de visibilidade que produzem modos de ver, portanto uma lógica de percepção.

¹¹ A referência aqui é ao texto *O Liso e o estriado* (1997), de Deleuze e Guattari, no qual eles falam sobre o espaço liso e estriado, em que medida essas duas operações da lisura e das estrias se invertem e se tensionam constantemente, criando formas de adaptação e subjetivação aos espaços existenciais e políticos. A idéia é pensar o espaço liso em oposição ao estriado na contingência do filme, ou seja: o estriado seria o espaço no qual as grades, como delimitações para a visão, instituem enquadramentos que estriam um espaço por sua vez já estriado pelos arranjos arquitetônicos das construções; o liso seria o espaço da praia, o qual, ainda que estriado pela eminência de um ataque terrorista e pela forma como as pessoas se aglutinam ou se espalham na areia, traz a idéia de liso ao ser comparada com o confinamento que enfatiza essa dimensão do espaço aberto, sem marcações e sem padrões de visibilidade, reforçando o estriamento do espaço do cativo.

apartamento que não é meu. E eu devoro tudo o que minha hospedeira deixou na geladeira. Eu não saio. Fecho as persianas. Escrevo. Enfim, um pouco... Ouço barulhos da cidade. Estou em Tel Aviv .

capítulo 9

A prisão do branco

Entre documentários e ficções, a cinematografia de Robert Kramer é sempre marcada por um gesto político¹. Em 1990, o canal francês *Arte*² solicita ao diretor um filme que deve necessariamente ser um único plano-seqüência com uma hora de duração. A *primeira* restrição nos procedimentos de filmagem, o protocolo para *Berlim 10/90* (1991) estava estabelecido: um filme sem cortes que, uma vez pronto, não poderia ser montado. O resultado: um ato da filmagem num contexto específico. A princípio uma forma de prisão no movimento e no tempo. Mas a maneira como seguir a regra deixava grandes possibilidades em aberto para o método e a forma do filme.

Kramer poderia ter ido a campos, cidades, países, filmado ruas, espaços, à semelhança de suas outras produções, em um longo plano descritivo que revelasse a vida em algum lugar ou comunidade. *Pensei em ir ao Golfo, ao Egito, ou a Israel. Lidar com Israel. Ir a Romênia. Não, ir a Berlim*, afirma. Ele filma Berlim. Mas em sua maquinação, se impõe novo desafio, uma *segunda* regra, um aprisionamento espacial: produzir tal plano num local reduzido e fechado. Sair da cena pública, do encontro com o outro, e ficar dentro de um espaço ao mesmo tempo comum e íntimo, no qual se está sozinho. Na abertura de *Berlim 10/90*, está escrito Berlim, 25 de outubro de 1990, 15h15 - 16h15, indicando que o filme se passa naquele mês e ano, no outono da capital alemã (onde o diretor esteve por seis meses) e dura aquele intervalo de tempo. A surpresa é que a maquinaria é montada no banheiro de seu apartamento na cidade. A *terceira* constrição nos procedimentos refere-se à inscrição do corpo no espaço fílmico e marca definitivamente a opção pelo confinamento. O cineasta está isolado naquele pequeno local. É autor, ator, personagem, narrador e diretor do filme. O aprisionamento é dele, do mundo filmado e do mundo do espectador.

Em *Berlim 10/90*, o dispositivo é arranjo de relações contíguas entre modos de ver que circunscreve um circuito temporal, espacial e significativo. Nos sentidos do dicionário,³ as relações de adjacência são também denominadas de confinidade. Diz-se da configuração de elementos que estão muito próximos e se tocam, não apenas pela restrição no espaço ou no tem-

¹Em 1960, Kramer estabeleceu a sua marca como o cineasta da Esquerda radical Americana, cujos filmes correspondiam a um retrato de uma geração de militantes marcada pela sua oposição à Guerra no Vietnam (In the Country, The Edge and Ice). Foi o fundador e principal impulsionador do movimento *Newsreel*. Viajou para a América Latina, Vietnam do Norte no meio da Guerra e depois Portugal para a Revolução de Abril (onde nessa altura filmou *Scenes from the Class Struggle* em Portugal, antes do regresso para uma colaboração em Gestos e Fragmentos e mais tarde para fazer *Docís Kingdom*), bem como na Angola pós-colonial. Assim que a era mais directamente política terminou e foi captada e representada por Kramer em todas as suas ambiguidades e contradições, nunca parou de reflectir sobre o coração das trevas do Ocidente essa loucura dominador que mostrou em *Le Manteu* como uma linha que atravessa o tempo. Cedo reconhecido como um cineasta de primeira importância por Jonas Mekas, nos Estados Unidos e na Europa pelos círculos do novo cinema, Kramer prosseguiu o seu caminho de descoberta equidistante de Hollywood e do cinema underground e experimental. () Ao misturar documento e ficção inventou uma forma artística que se tornou cada vez mais original, maleável e livre, marcada por um cruzamento polifónico de vozes e personagens (mais de cinquenta em *Milestones*) e pela presença sensível e imediata do realizador como testemunha ou parceiro de conversa. <http://www.apordoc.org/documentos/1180967355R5sKT0rj6Vg58ID1.pdf> (Último acesso em dezembro de 2007) Robert Kramer morre aos 59 anos no dia 10-11-1999.

²NEYRAT, Cyril. *La pensée, la marge, l'aquarium. Un guerrier*. I: Cahiers du Cinema.com. <http://www.cahiersducinema.com/article675.html>

³HOUAISS, Antônio, Dicionário de língua eletrônica (versão 1.0), 2001.

po que os aprisiona, mas por semelhança e afinidade, ou por tensão: partes que se tocam no conflito. O confinamento é tanto dos modos de ver em si que delimita o olhar, como da relação entre eles, que, avizinados, instauram a confinidade. São três experiências contíguas do olhar, que agenciam linhas de força, criam linhas de fuga e são atravessadas pela narração constante. A *primeira*, o plano-sequência no interior do banheiro, é o procedimento principal, condiciona a obra ao encerrar em si mesma os outros modos de ver e as relações de força entre eles. Trata-se do circuito banheiro, o isolamento no cubículo, ao qual nomearemos prisão do branco. A força da prisão do branco parece diluir a vizinhança entre modos de ver ao encampá-los num mesmo circuito. Porém, a idéia de circuito é possível justamente em função desse arranjo de formas contíguas, da confinidade que é mais explícita na escritura da obra.

A *segunda* experiência do olhar também concerne à restrição nos procedimentos de filmagem, à solidão do diretor: monólogo(s). É o ato de enunciação que Kramer realiza diante da câmera e se assemelha tanto a uma confissão quanto a um desabafo. A confissão refere-se à revelação dos pecados a um confessor, mas também à declaração de culpa, à confidência. O desabafo seria *dizer com franqueza, revelar o que se sente ou pensa*, ou, numa concepção mais forte, expor-se, queixar-se, desafogar-se do que abafa.⁴ Ainda que todas as acepções, de certa maneira, se ajustem ao ato de Kramer, essa última parece mais adequada aos propósitos do narrador. Presente também na narração em *off*, é durante o monólogo que o desabafo toma forma mais acabada de confissão. Kramer está assentado num espaço mínimo de frente para a câmera como se ali fosse um confessor, e o aparelho o confessor.

A *terceira* conformação dos modos de ver, contígua às outras duas, refere-se às imagens trazidas pela tevê para o interior do banheiro. Tal forma de percepção faz parte do cálculo dos procedimentos e promove uma ruptura na prisão do branco, determinando o mecanismo e os recursos expressivos. O universo da tevê traz a filmagem que Kramer realizou, na mesma época, nas ruas de Berlim para dentro do plano-sequência, que é a própria obra.

Apesar de experiências de percepção fortemente urdidas num conjunto de relações de vizinhança, na análise apresentam-se separadamente com a finalidade de explicitar o dispositivo, dando a ver as forças restritivas e os gestos de abertura. Trata-se de uma operação de decomposição do mecanismo em seus elementos principais com intuito de explicitar sua complexidade.

⁴ Sinônimos pesquisados em: FERNANDES, Francisco. Dicionário Brasileiro Contemporâneo. Porto Alegre: Editora Globo, 1965; e Dicionário eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa, versão 1.0, dezembro de 2001.

9.1 Circuito-banheiro

Durante o plano-sequência de uma hora, a câmera circunda o banheiro lentamente, com movimentos oscilantes de idas e vindas. As tomadas se fixam em determinados objetos, que são poucos, em seguida o percurso é novamente retomado, e os mesmos objetos enquadrados. Há aí um jogo sutil entre movimento e fixidez no plano-sequência. Porém, o espaço único e íntimo é mostrado por um circuito que se fecha. O movimento parte da torneira fechada sobre a banheira cheia e ao final a câmera a reencontra meio aberta, pingando na água esverdeada que a preenche. A partir do centro, Kramer filma o que está a seu redor numa proximidade constrangedora: as paredes brancas, com azulejos quadrados, as linhas que dividem e ao mesmo tempo unem os azulejos, angulações, quinas, que se dão no encontro entre essas paredes, enfim o cubículo. Enquadra várias vezes os poucos e mesmos artefatos funcionais daquele banheiro comum: armação de pendurar toalhas, aquecedor, porta, torneira, manivela da descarga, banheira; e ao final, o ralo e o chuveiro. A câmera ainda se detém em dois objetos que propositalmente foram incluídos no cenário: a cadeira preta, que o diretor ocupará ao se postar diante da câmera, e o monitor de tevê, ligado no chão.

Se estamos num plano-sequência, o ato filmado é contínuo. Não há dinâmica de campo e contra-campo. Ao contrário desse movimento, que exige corte e edição, a câmera mostra apenas um campo, o do espaço no qual ela está inserida, a partir de seu ponto de vista, onde estão os objetos e o personagem. Ao nos determos nessa experiência isolada da prisão, a tevê é apenas uma presença no ambiente. Do interior do cubículo, só se vê rapidamente e pelas metades uma janela fechada e a variação de cor em tons de branco, dada pela iluminação artificial e pelo brilho mínimo metálico dos utilitários que produzem pequenas sombras.

Com essa maquinaria montada, os planos duram nos quadrados dos azulejos brancos da parede. A permanência na mesma cor ou na não-cor restringe e pressiona o olhar daquele que vê: a prisão do branco. Durante longo tempo, a mesma cena parece se repetir. Tal estratégia, somada ao plano-sequência, ao espaço reduzido, a cena homogênea, é uma constrição do movimento e do traçado no tempo: o confinamento. Sem dúvida, trata-se de mecanismo duro, no sentido de tornar o ver um *ver pouco*, um *ver quase nada*. Se os enquadramentos não mudam, é porque o espaço não abriga grandes variações. A assepsia, o branco, o metálico, a água esverdeada, a instrumentalidade dos objetos que não aparecem adornados com toalhas ou papéis coloridos, a ausência de elementos decorativos, de pinturas em azulejos, ou mesmo dos variados cosméticos de uso comum nesse tipo de local, criam a ambiência de um espaço vazio e sem uso.

Contra a proliferação e aceleração das imagens nas manifestações midiáticas e no cenário urbano, Kramer opõe a duração. Contra a multiplicidade de cor e a diversidade de tons, luzes e luminescências que as imagens exibem, o diretor opõe a claridade e um contraste quase

imperceptível entre a luz e sombra. Contra a liberdade do cinema em explorar a extensão, paisagens e horizontes, ele opõe a exiguidade.

No regime do espetáculo, há uma expressão publicitária, principalmente televisiva, na qual os ambientes são limpos e assépticos. Nas propagandas de xampu, sabonete, material de limpeza, ou de margarina, os produtos surgem, criam e evocam uma ambiência iluminada, locais extremamente lustrosos e livres de sujeiras. Tais propagandas possuem um modo de ver dominante *clean*, pelo qual vemos as famílias cantarolantes que levam suas vidas felizes, num mundo sem ruídos ou sujeiras. A claridade e assepsia em *Berlim 10/90* não é maquiagem. A lentidão do movimento no plano-sequência, o enclausuramento de uma hora entre aquelas paredes, o olhar seco que compõe os enquadramentos, a economia simbólica e imagética, não admite a alegria que tem lugar na organização e na limpeza que a publicidade exalta. Espaço de confinamento, o banheiro é melancólico, vazio, angustiante, desalentador, sem odores e texturas. É o esvaziamento das possibilidades picturais, de certo tipo de pintura, e do universo *multicolor* das imagens que predominam. Ali, o mecanismo pesa no corpo pela repetição e monotonia das cenas, pelo domínio do branco, pela ausência de cortes, pela câmera fria, isenta de desejo de vida e de ação, pela opção do menos: menos cor, signos, objeto, tudo que traz para o espaço sua qualidade de espaço, sua instituição física, sua concretude. O corpo de Kramer torna ainda mais o ambiente melancólico, a carga que ele decide suportar, e que não é só dele, mas de um tempo e de uma realidade que angustia e sufoca.

No jogo de quadros e angulações que a câmera extrai do banheiro, o confinamento naquele espaço se torna mais físico e real, talvez para tornar objetivas, concretas e corporais as formas de aprisionamento que a história dos homens criou. Está configurada uma escritura exígua, minimal, na qual a multiplicidade de composições imagéticas dá lugar a um gesto contido, à redução do campo de visão, à limitação do espaço, que pressiona o olhar e constrange o corpo do espectador.

9.2 - A corporeidade

Na função de diretor, Kramer cria mais uma série de restrições para si mesmo, a fim de, paradoxalmente, se incluir no dispositivo que ele mesmo instaura e também para ir além. Ele está preso em seus procedimentos, em seu ato de filmar, em suas estratégias, pelo domínio das ações planejadas e pelo controle do tempo da filmagem, imprescindíveis na execução de seu programa. A permanência no interior do banheiro durante uma hora institui uma prisão corporal: coíbe os movimentos. O campo de forças do filme se instaura no embate entre o corpo de Kramer, o pequeno espaço e as máquinas: a câmera que é usada para filmar, mostrar e, ao mesmo tempo, filmar-se, mostrar-se; e a tevê, que se interpõe através das imagens de outros espaços e corpos filmados que estarão sempre distanciados pelo aparato. A presença de seu

corpo só, pela movimentação, atitudes e voz, inscreve o mecanismo num aqui-e-agora. A filmagem é um ato circunscrito no espaço e no tempo: uma performance.

Para o medievalista Paul Zumthor (2000), a performance é um acontecimento oral e gestual que surge como manifestação específica que só existe encarnada no corpo físico de um ser particular numa situação dada, e só assim pode ser apreendida; é uma forma concreta que engaja o corpo de quem a vê através principalmente da recepção sensorial. Enquanto emergência num contexto situacional, ela se liga fortemente ao espaço, e ao mesmo tempo o extrapola. É próprio à performance comportamentos que se repetem indefinidamente, sem que sejam vistos como redundância. Para Zumthor, a performance não é simplesmente um meio de comunicação, mas acontece em relação à recepção e produz uma marca naquele que se engaja nela, e por isso é mudança no ato de conhecer. Ultrapassa as funções meramente lingüísticas ou semânticas, e através da voz, como extensão da corporeidade e dos gestos, leva a uma transformação própria da apreensão sensorial.

A performance é sempre constitutiva da forma, uma forma-força que não é regida pela regra, mas é a própria regra encarnada em um corpo-vivo. Ao mesmo tempo em que é ato de presença no mundo e em si mesma, o mundo nela está presente. Palavra admirável por sua riqueza e implicação, porque ela refere menos a uma completude do que a um desejo de realização. (ZUMTHOR, 2000:50) Na performance de Kramer o corpo, através da voz, dos gestos, da presença, manifesta sua opressão, sua revolta, assim o espectador apreende sensorialmente a materialização de uma determinada relação com o mundo.

Como em *Là-bas*, o filme se assemelha a um texto autobiográfico, e num primeiro momento parece aproximar-se de um diário, em que o narrador fala de si, do ato de filmar, do que pensa e de suas lembranças. Mas, ao mesmo tempo, distancia-se do diário filmado. Essa escrita passa pela vida pessoal e se abre, no presente, para a reconstituição de um mundo passado que só acontece na elaboração do próprio enunciado. Ao contrário de Chantal Akerman, Kramer não fala de suas ações rotineiras, não há divisão do tempo em dias ou semanas. Há um único momento, que dura uma hora. A contagem feita pelo diretor é dos minutos da filmagem, procedimento que o filme não revela. Quando diz de suas próprias ações, elas se referem ao ato da filmagem, ou ao passado da filmagem em Berlim, ou ao desejo do cruzamento entre presente e passado. Essa escrita pessoal é uma atitude visível não só na performance do corpo e da voz, mas nos modos de ver que instituem a cena. Trata-se de um gesto solitário, uma confissão, um desabafo, em busca de um interlocutor que compartilhe o tempo comum do presente do filme e um passado que vai se edificando no ato de filmar.

O ato de confissão se refere à confidência de certas culpas que dizem respeito a aquele que narra, mas que chegam do mundo. No desabafo, a busca não é apenas por se ver livre daquilo que o abafa, mas de, ao revelar algo com sinceridade, se aproximar daquele que possa com ele compartilhar um peso. *Isso era voltar para casa, pois eu não tive esse tipo de conversa. Uma conversa sobre algo compartilhado, esse universo político, há muito tempo.* Essa con-

versa passa pela busca do pai e de Berlim, onde o passado ó objeto virtual, resíduo, resto do que já foi ó é o vislumbre que move o presente, insiste sobre ele e o faz ecoar (BRANCO, 1994:34). Mesmo que presente e passado nunca se encontrem, é no aqui e agora, ao evocar imagens passadas, que a memória se constitui.

Melhor seria, portanto, pensar a memória como esse movimento, como esse gesto alucinado de recuperar o desde sempre perdido que se constitui exatamente neste ponto (impossível) de confluência: aquilo que só se encontra como perdido e só é perdido como reencontrado. Ali, onde o passado se quer presente e o presente é sempre passado, onde o futuro se introduz como uma determinante, como uma lei do que será lembrado (é só revivido que o vivido se deixa vislumbrar) ó ali, nesse absurdo lugar de um tempo sempre presente que se esvai. (BRANCO, 1994:34 -35)

Kramer não se exhibe como sujeito desejoso por revelar um eu íntimo, nem mesmo uma identidade. Encarnada na voz, a enunciação é uma tentativa de compreender, através das lembranças, as divisões de poder no mundo, as classificações nos mapas políticos e existenciais ó ser ou não judeu ó e sua inserção aí. A exposição da intimidade narcísica ou exibicionista, típica das manifestações autobiográficas que transitam na mídia, nos *best-seller* ou na internet, dá lugar a um conflito no qual a subjetividade emerge daquele cubículo, no atrito entre a história, o saber, a memória, a cidade de Berlim e a outras formas de prisão, como os campos de concentração.

Trata-se de uma forma de subjetivação que o dispositivo cria e que, ao mesmo tempo, lhe escapa. A memória é composta por personagens históricos, filósofos, poetas, escritores, e, principalmente, pelo pai judeu, farrapos do passado resgatados na instância do presente (BRANCO, 1994:34). A história do pai é vaga, pois lhe foi negada. Kramer estava ocupado em ser criança e o pai não tinha vontade, ou talvez não soubesse como, falar daquele tempo. É uma história que não se fecha, perfurada pelo esquecimento, pelo que não foi produzido e só existe no ato de fazer o filme.⁵ De volta a Berlim, ele tenta remontar essa história, mas ela surge lacunar, e é tecida nas evocações: de grandes fatos políticos, do comunismo no leste europeu, da queda do muro de Berlim, de nomes de prisioneiros, de índices da Segunda Guerra ainda espalhados pelas ruas da cidade, *onde as pedras parecem ter sido corroídas pelo ácido das bombas e dos gases*, da visita a Buchenwald, campo que aprisionou comunistas, militantes, judeus.

Aquele cubículo isolado e asséptico, um banheiro branco qualquer, é transpassado por gestos tensionadores que trazem outras percepções e fazem esse mecanismo encerrado nele mesmo ó que suga para seu interior o tempo, o movimento e a imagem ó ganhar abertura e

⁵ Para que se construa sem problemas a ilusão do resgate do real, essa concepção precisa desconhecer que, sob o gesto de debruçar sobre o santuário do passado e de lá trazer seus tesouros ao presente, um outro gesto se efetua: o da linguagem. Só através dele as imagens podem oferecer-se ao pensamento que as recorda, como pretende o autor (Santo Agostinho). Assim enquanto um dos gestos implica uma retroação, um movimento em direção ao que já não é, outro gesto, simultânea e subliminarmente, como um trabalho silencioso e invisível se dá. Este, inevitavelmente, caminha em direção ao que ainda não é, a uma instância futura que, no entanto, é presentificada no momento em que se constrói: a representação verbal, a linguagem. (BRANCO 1994:23-24)

mobilidade. São como linhas de fuga, que de dentro da prisão e através dela se expandem para outras temporalidades, espaços, figuras. O plano-sequência,⁶ a princípio, é uma forma de constrição que estende o tempo filmado e reduz as possibilidades de composição da imagem, já que inscreve a máquina num aqui e agora, impede o corte e a montagem posterior, e a câmera necessariamente se mantém ligada durante todo o percurso. Diferente do que Bazin preconiza, o plano-sequência não é um instrumento de realismo que impede a fragmentação do real ao respeitar seu tempo. Ele pode definir *um continuum*, mas pode também estilhá-lo por dentro. Um constrangimento que faz com que o diretor invente as formas de abertura a partir dele. Há uma série de possibilidades de segmentação que depende dos efeitos que se quer das tomadas: planos mais recortados e duradouros, desenquadramentos, movimentações secas ou trepidantes (zoom ou travelling); enfim, no mesmo contexto, vários mecanismos e recursos podem ser explorados, e a montagem (um *a posteriori*) pode ser trazida para dentro do plano.

Junto a essa tarefa, no jogo entre o fixo e o móvel, o limite e as explosões, Kramer executa uma outra: funda na enunciação o que *ainda não é*, o que *virá a ser*, o gesto para o futuro, do qual nos fala Castelo Branco. Tal tarefa não é o retorno a um passado fossilizado, nem o preenchimento das lacunas da narrativa, mas o trabalho mesmo da memória que se produz no ato de mostrar e falar, no fazer. As formas de narração em Kramer são maneiras de desestabilizar o constrangimento que o plano-sequência cria ó ao elidir um tempo contínuo (da câmera que não pode parar) ó e de edificar um tempo fragmentado, sempre em aberto, próprio da memória enquanto decomposição, rasura da imagem (BRANCO, 1994:36).

O movimento, que parecia centrípeto ao sugar tudo para o espaço fílmico, passa a ser centrífugo, porém oscilante. Por um lado recria-se a sensação de angústia, pressão e desalento, e por outro lado esses sentimentos tornam-se abertos ao espírito de uma época: uma imantação coletiva, a construção de uma sensibilidade que concerne a uma memória comum. A moral depreendida do comportamento daquele que filma a si mesmo, num espaço íntimo, torna-se uma ética que concerne a todos, história política que precisa ser compartilhada. O banheiro é lugar que todos e qualquer um pode ocupar. Operação de controle, o confinamento faz ver o que não se pode controlar ou conter. Esses gestos tensionadores, as linhas de fuga, constituem o dispositivo em seu paradoxo. Eles se referem à corporeidade e à exterioridade que se ligam no ato enunciativo. O componente físico instaura a presença do corpo que esperneia, mesmo que preso. Como diria Comolli (2001a), é na inscrição verdadeira⁷ que o real não se deixa dominar totalmente, mas sempre vaza. Paul Zumthor diria: Ora, o corpo tem alguma coisa de indomável; de inapreensível (2000:92).

⁶ O debate acerca do plano-sequência no cinema é imenso, e posturas variadas o tomam como garantia do realismo e outras como símbolo do cinema. O fato é que há uma restrição e é dela que nascem as invenções.

⁷ A ligação assegurada pelo movimento da câmera que faz a panorâmica é, evidentemente, do mesmo tipo que a assegurada pelo plano-sequência: a unidade do plano ó a continuidade numa duração contínua ó assegura a realidade da coisa. (...) O continuum fílmico é a superfície de inscrição da realidade da cena: de sua verdade. Definimos a inscrição verdadeira como verdade da inscrição. Aquilo que verdadeiramente se inscreveu e que estava verdadeiramente lá. (COMOLLI, 2006 : 17)

A presença e a força de Kramer estão em sua movimentação ansiosa. Ele não fica atrás da câmera, atravessa os quadros, aparecendo pelas metades, senta e levanta da cadeira que está em frente à câmera, numa atitude irrequieta. A voz do narrador em *off*, ou nos monólogos, ainda que seja calma e baixa em seu contar, faz o texto vaziar e instaura esse espaço relacional performático do qual nos fala Zumthor. As variações nas modulações do tom da voz - pausas, silêncios, respirações, suspiros - que vão do lamento à queixa, do desalento à revolta, da fadiga ao alívio, criam a sensação de indignação e de incômodo.

A narração pausada e forte de uma história pessoal que só se realiza através de uma história muito maior, do mundo, se inscreve como abertura, exterioridade, que, na tentativa de capturá-la, a delimitação no interior faz ver. A partir da voz que dá vida ao corpo, a enunciação instaura um corpo-memória. Esse corpo ocupa um espaço limitado ao se tornar corpo-memória, vai além de seus membros, de suas partes, de sua ordenação física, e alcança o espírito do tempo. Para Zumthor, a poeticidade, essa experiência sensível mais ampla que engaja o outro, está justamente na forma-regra que a performance estabelece, mas ao mesmo tempo fura, uma vez que a contenção total do corpo é impossível. Kramer encerra-se naquele espaço limitado, mas seu corpo, atravessado pelos traços do passado, se expande na voz e abre outras formas de passagem do tempo.

O corpo permanece estranho à minha consciência de viver. É o ambiente em que me desenvolvo. Os fatos corporais não são jamais dados plenamente nem como sentimento, nem como uma lembrança, no entanto, não temos senão nosso corpo para nos manifestar. Série de paradoxos que servem para definir, por aproximação hesitante, errática, o lugar em que se articula a poeticidade. (ZUMTHOR, 2000:93)

O domínio cronometrado das ações para o plano-sequência desestabiliza-se no corpo-memória atravessado por resíduos do passado em figuras variadas de monumentos, lugares, acontecimentos, personagens. O corpo não retém o passado como arquivo, ele é acometido por lembranças. São esses resíduos que constituem o corpo-memória, que, mesmo confinado, aponta para uma exterioridade futura. No desejo de retomar o controle, Kramer insiste em inserir na enunciação o próprio procedimento, ou seja, no ato de fazer, filmar e falar, ele revive o próprio ato, embutindo o mecanismo nele mesmo, trazendo o corpo-memória de volta ao aqui-e-agora da filmagem. Mas reconhece sua incapacidade de dominar todo o funcionamento do dispositivo.

É difícil. Muito difícil filmar e falar ao mesmo tempo. É todo um novo tipo de projeto, como um controle ótico e motor, que deveria ser desenvolvido, trabalhar e falar e filmar imagens captadas aqui na tela de televisão e que depois vêm por aqui. Para serem re-filmadas, com todas as camadas de julgamento do mundo que todos têm e movem o mundo. E eu penso nesse vídeo como uma fita memorial, eu não penso de outra forma que a memória, a memória que está lá, que trouxemos, por exemplo, na conversa sobre livros, e que deve estar lá. (KRAMER, Robert. Trecho extraído do filme)

No início do filme, ouvimos apenas a voz do narrador. Meio sussurrada e triste, ela entoava um desabafo calmo, claro, pausado e ritmado. A voz ecoa no ambiente e rebate nas paredes. Preso ali, o narrador parece falar para si mesmo. Quando ele diz que *o destinatário é aquele sobre o qual não se pode falar, o ente que organiza e analisa a fundação de cada um*, é porque o interlocutor existe como desejo, como horizonte que funda seu ato, mas não está ali. Filmar torna-se a busca por esse outro, para quem se é imagem.

Ao narrar, Kramer é obviamente o narrador ó assim como, ao mostrar o ambiente, é o diretor ó mas na narração ele é personagem, assim como é ator ao dar visibilidade a si mesmo, e uma vez mais, ao mesmo tempo, personagem. A voz é a performance do narrador e do ator, de uma só vez. Nessa medida, ele é muitos e um só, ocupa posição multifuncional que elide o lugar do sujeito transcendental que existe fora da experiência. Ele está implicado nessa experiência ambígua de controlar e de se aprisionar no aqui-e-agora do confinamento, para que dali o descontrole surja pela performance e dê lugar ao corpo-memória, que é feito de lembranças e de esquecimentos. Essa voz isolada que fala a partir de todos os lugares possíveis numa manifestação cinematográfica, não encontra saída, não encontra ressonância naquela prisão. Trata-se de um paradoxo para o cinema. Aquele que fala, mostra e se exhibe está trancafiado num espaço solitário. A câmera ocupa uma função puramente maquínica, assemelhando-se àquelas dos circuitos de vigilância, como se não houvesse ninguém por trás dela. Ela é a máquina que inscreve a solidão, que a voz busca romper.

Paul Zumthor afirma que sempre experimentou um afeto e mesmo uma paixão pela voz humana, por vozes por natureza particulares e concretas. O autor não duvida de que o progresso tecnológico possa camuflar a voz e torná-la menos sensível, daí a importância no cinema do som direto, dos documentários de conversação e a duração no silêncio e no tempo do outro. Segundo o autor, a voz em sua base põe em evidência a diferença biológica entre o homem e a máquina, através da corporeidade que é peso, calor, volume.

A voz é uma subversão ou uma ruptura da clausura do corpo. Mas ela atravessa o limite do corpo sem rompê-lo; ela significa o lugar de um sujeito que não se reduz à localização pessoal. Nesse sentido, a voz desaloja o homem do seu corpo. Enquanto falo, minha voz me faz habitar a minha linguagem. Ao mesmo tempo me revela um limite e me libera dele. (ZUMTHOR, 2000:97-98)

Em Zumthor, a voz, quando percebida, estabelece ou restabelece uma relação de alteridade que funda a palavra do sujeito, ela abre um lugar que não pode ser definido a não ser numa relação. É isso que se espera da experiência cinematográfica, por isso a voz que não encontra saída, o confinamento do solitário, é para o cinema um paradoxo, sua existência se fun-

da no olhar, como diria Marie José Mondzain,⁸ e na escuta, como diria Comolli (2004b). Para Comolli, no cinema o espectador é convocado a conjugar o olhar e a escuta de forma concentrada, o que não ocorre na vida cotidiana. A escuta, e não só o olhar, funda o lugar da espectacularidade, aquele que vê é também obrigado a se calar para escutar o outro. A palavra precisa da escuta.

O cinema é, na verdade, uma arte da escuta, e eu costumo brincar dizendo que a câmera é uma orelha. Não se trata somente da escuta da palavra política, mas de qualquer palavra. Para tornar-se palavra filmada, toda palavra passa pela escuta daqueles que fazem o filme. No cinema, pela escuta posta em prática na filmagem ou pela escuta do espectador durante a sessão a palavra filmada torna-se ação: ação falada. Não se trata mais de conversação, mas de intervenção, de gesto, de força em ato. (COMOLLI, 2004b: 165)

Em *Berlim 10/90*, se a voz de Kramer encontra escuta não é a daquele que filma, pois na cena só estão presentes ele mesmo e a máquina de filmar. A escuta só pode vir da máquina, dele mesmo ou do espectador. É no primeiro caso, no confinamento, na solidão da cena, que a sensação da voz ser abafada é mais forte. Zumthor afirma que ao ouvir a própria voz, o sejeueto revela-se a si mesmo não menos do que ao outro, mas de forma diferente. Kramer faz os dois movimentos. Ao confinar-se quer se ouvir para que a voz lhe traga no tempo os restos do passado e a memória pareça se materializar. Como o autor diz (2000:97-98), é fazer da voz uma ruptura da clausura do próprio corpo. Ao exibir-se, ao fazer cinema, o narrador busca o outro, a escuta. É a voz que declara, simplesmente por ser voz, que não se está só no mundo: isso é cinema. Escutar um outro é ouvir, no silêncio de si mesmo, sua voz que vem de outra parte. Essa voz dirigindo-se a mim exige de mim uma atenção que se torna meu lugar pelo tempo da escuta (ZUMTHOR, 2000:98).

Se no confinamento, na intimidade, a voz parece não reverberar para fora, ao mesmo tempo convoca o fora, todo um mundo na intensidade, na profundidade da entonação. Como num apelo político crescente, Kramer clama pelo compartilhamento, clama pelo cinema como esse lugar da escuta. Ele convoca nomes, livros, lembranças coletivas e convida-os a participar de sua rememoração histórica. A voz única torna-se polifonia de lugares ó Alemanha, Itália, Rússia, Estado Unidos, Iraque; de bairros, locais, praças e monumentos históricos, artísticos e políticos de Berlim ó Tiergarten;⁹ Reichstag¹⁰, Buchenwald¹¹, Alexanderplatz, Martin-Gropius Bau¹², de autores ó Ezra Pound, Céline, T. S. Elliot, Thomas Mann.

⁸ A imagem espera sua visibilidade da relação que se instaura entre aqueles que a produzem e aqueles que a olham. Enquanto imagem, ela não mostra nada. Se ela mostra deliberadamente alguma coisa, ela comunica e não manifesta mais sua natureza de imagem, ou seja, sua espera do olhar. (MONDZAIN, 2002:37)

⁹ Tiergarten é um bairro de Berlim que tem em seu entorno um dos maiores parques da cidade, de mesmo nome. A tradução do termo alemão é *jardim dos animais*. O parque era utilizado para a atividade de caça dos reis da Prússia.

¹⁰ Reichstag é o nome do palácio que abriga o parlamento alemão.

¹¹ Buchenwald é um ex-campo de concentração nazista localizado a leste da Alemanha.

¹² Martin-Gropius Bau é um museu de Berlim.

Se no primeiro momento o espaço oprime o desabafo, o dispositivo não controla completamente a voz que mesmo abafada pela prisão, parece vazar. Extensão do corpo, corporeidade nela mesma, a voz quer ir além, performar o desalento, a revolta que não cabe mais ali, e aos poucos se expande, se exaspera até a fadiga física. A narração é complexa e por demais intensa, acumulando, comprimindo e estendendo o tempo. Salta-se entre estratos históricos de um universo amplo, neles o embate com o poder produz reminiscências, imagens, metáforas, visões que incitam o ato de filmar e o mortifica de uma só vez. A fragilidade do corpo-memória feito de falta, fragmentos de pensamentos encarnados na enunciação, migalhas do passado que surgem nos suspiros, faz Kramer assumir sua vontade de implodir as regras, a imposição do ininterrupto dada pelo plano-sequência e dizer do desejo, do que pode vir a ser, o futuro da filmagem que também já foi passado. Daí a importância do ato presente.

Filmando ontem na Gropius Bau, na Gestapo, no Reichstag eu me voltei a um método que eu achei confortável, interessante, certo e correspondente a maneira que eu vejo, em fragmentos, em pedaços, fragmentos e que levam um ao outro por associação tanto por sorte quanto por estarem lá naquele momento, naquele ângulo de visão etc. A descoberta das partes e a tensão entre elas, como palavras em uma frase, frases contra outra, idéias que se chocam, correspondem também a descoberta de um lugar e de um sentimento, e uma outra razão, uma história, ou um pedaço de história, um fragmento de história, um fato num mosaico de fatos. É importante que uma cena não seja só uma cena, um sentimento, idéia, respiração, acontecimento fluido, mas muitos pedaços unidos pela vontade que lembram, juntos, que a violência foi feita, e da obrigação de viver apesar disso, ver, observar, que essa ligação deve ser feita. Nada a ser feito, o tempo é assim, talvez o tempo seja um contínuo mas parti-lo cria uma explosão de partículas quicando dentro e fora. Eu detesto emular esse todo, detesto essa falsa fluidez, ilusão de é isso que acontece está fluindo, eu estava só passando. (KRAMER, Robert. Trecho extraído do filme)

Quando Kramer diz que o tempo pode ser um contínuo, mas que é possível explodi-lo, todo um debate acerca do dispositivo no cinema se coloca. A possibilidade que numa imposição de condutas, num espaço fechado, num tempo estabelecido, algo possa ser partido, perfurado, quebrado de dentro para que o todo se converta em pedaços que se esbarram e se embatam, faz lembrar que essa violência é própria do mundo, das imagens que se relacionam e se rebatem umas nas outras, da quais meu corpo faz parte, como diz Bérqson (1999: 14-15). A ligação desses fragmentos de mundo deve ser vista, percebida e entendida como a força de urdir, que foi exercida e precisou ser exercida para que possamos viver, e que se produz a partir da presença do corpo como o aparato que recebe e reconduz o movimento do mundo. Kramer confessa odiar a falsa ilusão da fluidez.

A tessitura da memória e do pensamento, que é lacunar quando se elabora e opera por rápidas colagens temporais, espaciais, ficcionais, deixa restos. Tal tessitura está no ato da filmagem, mas também nas filmagens feitas antes nas ruas de Berlim, exibidas pela tevê ligada no banheiro. No presente da fala e do ato de filmar, Kramer já prevê em seus procedimentos uma filmagem passada que aparecerá ali naquela cena. O dispositivo cria poderes, constrangi-

mentos e aprisiona. Mas há um constrangimento, um poder maior que ele re-produz, re-instaura, e, ainda assim, não pode abrigar: as formas de prisão da história e do conhecimento evocadas pela memória da guerra, dos campos de concentração, da disputa política na Alemanha, e de um saber que vive da soberba. Tal modalidade de coerção está em outros dispositivos que Foucault nos apontou ao falar da biopolítica: o dispositivo de Kramer jamais os apreenderá. Ele pode encená-los em função do confinamento, para que do controle máximo as práticas de violência contra a vida ressurgam como sensação física que a performance recria.

É do banheiro, esse espaço qualquer, comum e funcional, e ao mesmo tempo pessoal e íntimo, que Kramer fala. Ele imagina a figura de Ezra Pound nesse lugar em tudo oposto a nobreza dos que estão no berço da cultura renascentista.¹³ Ao fazer referência ao ato de filmagem, o diretor se compara a esse *escritor de belos poemas* que foi engaiolado, e para quem nada importava além da qualidade dos afetos que sobreviviam às suas ruínas. Kramer lembra a prisão de Pound, que os soldados americanos, por sua traição, o colocaram.¹⁴ Segundo o narrador, esse poeta modernista foi à Europa em busca da integração cultural, da nova Renascença. Acreditou, foi incompreendido e enlouqueceu: *Eu imagino... Ezra nos banheiros da Embaixada da Itália. Tão orgulhoso, no centro da cultura.*

O banheiro é a antítese do poder do conhecimento, da cultura, do saber. Ali o homem é um qualquer, um homem ordinário como todos, tem suas necessidades fisiológicas, deixa seus excrementos. São as funções corporais que não se controlam que ali poderão acontecer. Não estaria Kramer fazendo uma alusão aos excrementos da história da razão humana, que criou o saber e as técnicas, mas também as bombas, a guerra, a lei marcial, o extermínio, a exclusão existencial? Ou seria uma referência à condição de excremento, à condição daquilo que não vale nada, de uma vida que não vale ser vivida, como diria Agamben (2002), a que foram submetidos aqueles que estiveram ou morreram em campos de concentração?

Para Agamben, a forma de poder soberano que funda os totalitarismos, a biopolítica torna o homem um ser incapaz de existência política, um animal em cuja política está em questão a sua vida de ser vivente (Foucault *apud* AGAMBEN, 2002:11). Quando o poder se infil-

¹³ Vindo à Europa para isso. O príncipe renascentista! Vindo à Europa para encontrar a liderança cultural, a integração cultural, a Nova Renascença que lhe faltava na América. A ilusão fatal. Ele não foi o único a escorregar para esse lado Incompreendido... Ele procurava por algo. E fez esse terrível erro criminoso. (KRAMER, Robert. - Trecho extraído do filme)

¹⁴ Ezra Pound se identificava com Mussolini. Em 1940, começou a fazer transmissões na Rádio Roma e em 1943 foi acusado de traição pelo tribunal do Distrito de Colúmbia. Para Tim Redman, autor de um estudo sobre as relações do poeta com o fascismo, "Pound sabia que o seu anti-semitismo era moralmente equivocado, tanto que não permitiu que ele contaminasse a sua poesia; a coisa mais importante para ele, era ser um grande poeta." Indiciado como traidor em 1943, foi preso em maio de 1945 por tropas norte-americanas e internado no Campo de Pisa (*Disciplinary Training Center*), onde ficou durante semanas numa gaiola de aço ("gorilla cage"). Em 1946 foi julgado nos EUA, declarado louco e internado no Hospital de St. Elisabeth, em Washington, até 1958. Foi nesse hospital de pavilhões imundos, junto a loucos e assassinos, que ele voltou à escrita, à poesia e à filosofia. Em 1948 foi editado "The Cantos of Ezra Pound" (incluindo os Cantos Pisanos, que receberam o Prêmio Bollingen em 1949, com muitos protestos da comunidade judaica). A partir dessa data, o interesse por sua obra cresceu extraordinariamente, nos dois lados do Atlântico, reforçando a campanha de intelectuais de todos os continentes para sua libertação. Liberto em 1958, regressou a Itália. Faleceu em Veneza, em 1972. Cf. <http://books.google.com.br/books?id=hjJ7uj0zWN8C&dq=Tim+Redman+Ezra+Pound> (Último acesso em março de 2008) Conferir também: ACKROYD, Peter em Ezra Pound. *Coleção Vidas Literárias*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1991.

tra nos conjuntos de processos que são imanentes a vida, como o nascimento, a morte, a doença, é o corpo como espécie¹⁵, a *bios*, que está em questão. Agamben compara esse corpo-espécie, que torna o homem uma forma de vida não-qualificada, ao *homo sacer*, aquele cuja vida nua, insacrificável e matável, produz o poder soberano. A vida nua une o direito ao fato, dando poder ao Estado para fazer com esses homens o que bem entender, inclusive matá-los, pois eles se incluem numa exceção, na qual a lei marcial se justificaria por razões sociais maiores, pela produtividade de um coletivo.

... o querer restituir ao extermínio dos hebreus uma aura sacrificial através do termo holocausto é uma irresponsável cegueira historiográfica. O hebreu sob o nazismo é o referente negativo privilegiado da nova soberania biopolítica e, como tal, um caso flagrante de *homo sacer*, no sentido de vida matável e insacrificável. O seu assassinato não constitui, portanto, como veremos, nem uma execução capital, nem um sacrifício, mas apenas a realização de uma mera matabilidade que é inerente à condição de hebreu como tal. A verdade difícil de ser aceita pelas próprias vítimas, mas que mesmo assim devemos ter a coragem de não cobrir com véus sacrificiais, é que os hebreus não foram exterminados no curso de um louco e gigantesco holocausto, mas literalmente, como Hitler havia anunciado, como piolhos, ou seja, como vida nua. A dimensão na qual o extermínio teve lugar não é nem a religião nem o direito, mas a biopolítica. (AGAMBEN, 2002: 121).

Kramer faz referência a seu lugar, àquele espaço físico, banal, e ao mesmo tempo ao espaço político, de partilha: eis a união que o dispositivo permite. Ao tentar conter o real, ele sempre irá retirar do ordinário a complexidade do funcional, as armadilhas da subjetividade. O banheiro é para Kramer, em meio a seu apartamento, o bem que lhe foi deixado pela guerra, seu pedaço de carne. *Pelo canto desse apartamento enorme, meu banheiro. Meu centro, meu espólio de guerra. Meu apartamento da bolsa, para viver e trabalhar em Berlim. Meu pedaço de carne.*

A poeticidade, assim ligada a sensorialidade, a isto que alguns chamam o sensível, e que Merleau-Ponty denominava com uma palavra magnífica emprestada à tradição do cristianismo primitivo, a carne. A carne como noção ao mesmo tempo primeira e última. (...) Na pluralidade de nossas sensações, elas demarcam uma unidade encoberta, real, percebida às vezes, mas fugidia, manifestando a presença do corpo inteiro comprometido no funcionamento de cada sentido. (ZUMTHOR, 2000:93)

Nessa passagem de Zumthor, a carne ganha dimensão potente como sendo a existência primeira, aquilo que nos dá a vida, ao contrário do que representa para Kramer, uma vez que ela seria a recompensa que lhe é dada por ser neto de judeu¹⁶, fatia que lhe sobrou como prê-

¹⁵ A nova tecnologia que se instala se dirige à multiplicidade dos homens, não na medida em que eles se resumem a corpos, mas na medida em que ela forma, ao contrário, uma massa global afetada por processos de conjunto que são próprios da vida, que são processos como o nascimento, a morte, a produção, a doença, etc (FOUCAULT, 2005: 289)

¹⁶ Kramer nasceu em 22 de junho de 1939 em Nova York. Seu pai, Milton, pertencia à segunda geração de imigrantes judeus. Sua família veio da Polônia, através da Alemanha, para se estabelecer nos EUA. Seu bisavô materno foi acusa-

mio de consolação. Para Agamben, a carne seria a base da *bios*, que está em qualquer um sem diferenças ou qualidades, justamente onde o biopoder vai se alojar. Se a carne é como o corpo, e esse representa a vida ainda não-qualificada, é sobre ela que o regime nazista se instaurou e que a biopolítica continua, associada ao capitalismo tardio, a querer usurpar e controlar. No filme, essa carne expressa no dizer do narrador a confirmação da redução do homem comum à vida nua.

Ao referir-se não só ao passado, mas também ao processo de filmagem, o corpo também é dito. O diretor fala dele mesmo não como indivíduo, mas através de sensações que seu corpo experimenta na maquinaria que edifica a memória. *Minha infância na casa dos meus pais. É isso! Berlim é a continuação de todos esses rastros de volta ao passado, a um passado que está impresso em meu corpo de maneira que eu não podia imaginar.* Na intensidade da constituição do corpo-memória, faltam as lembranças da infância, do pai, das agruras do mundo, as conexões do pensamento e da fala. O esquecimento e a ausência se apresentam pelo sofrimento corporal. É o corpo que padece no trabalho que o ato de filmar exige, na dor do mundo que esse trabalho traz à tona, e por todos os corpos torturados, quase mortos, que passaram ou permaneceram enterrados em Buchenwald. O corpo sofre pelo pai, pelos mortos que o pai fazia autópsia no início dos anos 30 em um hospital de Berlim, e por aqueles que lá morreram quando o hospital foi atacado em 1945. Ele sente os buracos em seu corpo.

Eu não sei mais se o grande edifício. É o novo hospital ou não. Buracos de bala. Todas as paredes possuem buracos de bala. É verdade, os prédios são... Cada edifício... Cobertos pelos sinais da batalha de 45, quando os russos chegaram. Traços de história. Buracos de bala. A história real. Buracos de balas. Buracos de balas por todo lado. Eles nunca pensaram em os tirar. Eles não poderiam arcar com os custos. Buracos de balas. Buracos de balas no... meu corpo. (KRAMER, Robert. Trecho extraído do filme)

9.2.1 Monólogo(s)

Num dado momento, o corpo que se manifestava pela voz, ganha rosto. Vestido com um short e uma camiseta, a cabeça inteiramente raspada, Kramer assenta-se na cadeira preta ó que se mostrava para a câmera vazia e pela metade sob o fundo branco ó e dirige seu olhar para a lente. Se ele não é aquele que filma, só há a máquina. Nesse momento, nem o diretor, nem o narrador se escondem: é o personagem que encara a câmera. Estaria ele buscando maior proximidade com o interlocutor ao optar por esse modo de ver? Quem poderia ser o interlocutor? Com certeza na narrativa em *off*, e principalmente nos monólogos, ele busca uma comu-

do de ajudar o exército do czar (o Exército Imperial Russo) em *Sebastopol*, e seu avô fugiu dos pogrons para Odessa, e dali emigrou para os EUA. A mãe de Kramer também pertencia à segunda-geração de imigrantes. Seu pai estudou medicina em Berlim, de 1930 a 1933, enquanto, em 1933, sua mãe estudava na Bauhaus, também em Berlim. Como é lembrado em *Berlim 10/90*, apesar de seus pais não se conhecerem então, quando os nazistas chegaram ao poder, ambos retornaram aos EUA, se encontraram em Nova York e se casaram. O pai de Kramer se tornou médico do exército americano e sua mãe dona de casa. Mesmo depois que seu filho se tornou adulto, o pai de Kramer nunca mencionou suas experiências em Berlim. BABA, Hironobu. Robert Kramer and the Jewish-German Question . *Rouge* 2006. <http://www.rouge.com.au/9/kramer.html> (Último acesso em novembro de 2007)

nhão. Falar com a máquina seria falar com outras máquinas? Com a máquina-mundo que produz a guerra? Onde ele coloca o espectador ao se postar frente à câmera? Num lugar fixo, daquele que filma sem mover a câmera? No lugar da máquina, daquele olho mecânico vigilante? No lugar do confessor, que ouve os pecados e tem poder de absolvê-los? Mas os pecados não são do mundo? Estaria o espectador no lugar desse coletivo que precisa tomar parte nas formas de opressão, aprisionamentos, misérias e exclusões que a história gerou? Seria esse o lugar do coletivo que Kramer reivindica no cinema?

Apesar do porte atlético, uma analogia se insinua. O personagem se aproxima dos judeus, que, com seus cabelos raspados, amontoados em cubículos, estiveram diante de outras máquinas, outras câmaras: as de gás. E quem estava por trás dessas câmaras? Desejaria Kramer se colocar nas duas posições ó aquele que está de frente, o que foi aprisionado ó mas também o diretor, que comandou o aprisionamento por trás da câmera? O lugar da vítima e o do algoz. O lugar do poder e o do impoder. Ou desejaria ele deixar o espectador na posição de algoz? Mas o espectador também está preso e é obrigado a reviver um passado de conflitos, a dividir a culpa de toda uma miséria existencial. Ele está no contra-campo, confinado e diante daquele que reclama a humanidade do mundo. Por isso o incômodo do espectador é sentido no corpo. São analogias possíveis que lembram aquelas de Paul Virilio (1993) em sua teoria das homologies entre o aparato cinematográfico e as tecnologias de guerra.

A visibilidade no monólogo acontece em três momentos do filme. O primeiro é o mais longo. Durante cerca de quinze minutos, Kramer fala e gesticula muito. O segundo é curtíssimo. O personagem assenta na cadeira e logo se levanta para ler um trecho de Wittgenstein. O último dura cerca de sete minutos, dos quais a maioria é ocupada por um silêncio constrangedor.

No primeiro monólogo, Kramer faz referência aos companheiros que acabaram de aparecer nas imagens da tevê, e conta que um deles, sem lugar para guardar os livros em casa, resolveu distribuí-los entre amigos que irão invadir seu passado. Marx, Brecht, Marcuse e Schiller são *quatro subjetividades* que aparecem nos títulos dos livros. Aqueles amigos voltaram ao passado através de uma experiência comum partilhada pelos livros, um pedaço de uma peça na qual cada um havia atuado. O diretor diz ter pensado em usar esse momento como *locus*, ponto focal, outro cruzamento em sua obra com objetivo de fazer os significados explodirem, assim como funcionam as imagens de Berlim que aparecem na tevê durante o plano-sequência. Ao usar essa estratégia de confessar o que desejou fazer, Kramer acaba entre o mostrar e o dizer, colocando também o espectador nesse lugar entre o ver e o ouvir, e por isso, de certa maneira, aproxima-se de seu desejo. Esse entre representa para o diretor a impossibilidade da imagem dar conta da vida. Ele afirma a experiência como aquilo que um plano-sequência jamais poderá alcançar, a de colocar em comunhão o passado, pela memória, e as ficções que constituem a nós e ao mundo.

É isso que ele clama em seu monólogo, a experiência da interlocução, como possibilidade política, no sentido de tomar parte. Kramer participa do que Jacques Rancière (2005: 14) denomina política, que como já vimos, é também estética: o sensível¹⁷ é dividido em espaços desiguais, em que cada indivíduo ou o coletivo toma sua parte ao tomar a palavra, de maneiras e com possibilidades diferentes. A política é forma de conflito onde a palavra faz parte tanto do comum quanto da separação, o que une e o que divide. Zumthor fala da voz como o grito do humano, a expansão do corpo no mundo. A enunciação de Kramer inscreve uma cena política, a partir do momento que toma a palavra para dizer daquilo que lhe concerne em seus atos de fala, em seu agir no mundo, espaço conflituoso. Ele busca a escuta e abre espaço para que outras vozes surjam a fim de marcar sua fatia nessa partilha¹⁸. Trata-se da política na qual o compartilhamento se faz sob um desentendimento¹⁹ de fundo. Através da visibilidade, ele dispõe o que para ele concerne ao justo e ao injusto, ao positivo e ao negativo, ao poder que subjuga e ao impoder que submete. A partilha é:

[Um] recorte dos tempos e dos espaços, do visível e do invisível, da palavra e do grito que define ao mesmo tempo o lugar e o que está em jogo na política como forma de experiência. A política ocupa-se do que se vê e do que se pode dizer sobre o que é visto, de quem tem a competência para dizer sobre o que é visto, de quem têm competência para ver e qualidade para dizer, das propriedades do espaço e dos possíveis do tempo. (RANCIÈRE, J. 2005: 16 -17)

Para Kramer, uma conjuntura na qual se pode ver não se compara a que se vive, a experiência mesma, *porque trazemos a cada uma um pacote completo de história, de subjetividade*. As quatro subjetividades se fundem no papel que tiveram na vida de cada um ali, menos pelo conteúdo e mais pelas ficções que forjaram. *Isso era voltar pra casa porque eu não tive esse tipo de conversa*. Sua ação estratégica e pessoal é busca e desejo que instauram um mecanismo, mas ao mesmo tempo lhe escapam: o desejo do outro, do interlocutor, da divisão daquele tempo.

Diferente dessas pessoas que romperam com o passado, que distribuíram livros, Kramer só vê a continuidade *da perversão sinistra de um desejo real*, o predomínio das intenções, que se tornaram mais claras com a queda do muro, com a evaporação *do que quer que tenha sido esse socialismo do leste europeu, esse comunismo*. É isso que Berlim traz a ele, esse peso que diz sentir nas ruas, nas esquinas, no ar envenenado. Na modernidade e no progresso de Alexan-

¹⁷ Conferir também MIGLIORIN, César. Igualdade Dissensual: democracia e biopolítica no documentário contemporâneo. *Revista Cinética. Cultura e Pensamento*. Estéticas da biopolítica: audiovisual, política e novas. 2007. Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/cep/>. (Último acesso em julho de 2007)

¹⁸ Segundo André Brasil (2006:3) em sua leitura de Rancière, através da linguagem, partilhamos o sensível, partilhamos nossa percepção do que seja ruído e do que seja linguagem, do que seja visível ou invisível, do que seja ou não possível na cena pública.

¹⁹ A política é primeiramente o conflito em torno da existência de uma cena comum, em torno da existência e a qualidade daqueles que estão ali presentes. (RANCIÈRE, J. 1996:39-40)

derplatz, o narrador anuncia procurar os traços do passado. Há um olhar que procura o elo perdido: a cidade dividida, os vestígios da guerra, a história do pai.

Na performance de Kramer, Buchenwald surge por uma sensação estranha que vai da inconsciência à consciência profunda, uma *massa de emoções* e um *insuportável desejo de desaparecer*. Ele narra sua ida àquele lugar e o acidente da volta entre pausas, respirações e suspiros de lamentos que conferem corporeidade ao medo por ele sentido e lá deixado pela *disciplina marcial*. Num tom de indignação, lembra os dizeres no portal *A cada um o seu*. Uma respiração forte e prolongada anuncia o desgosto, o incômodo físico de ver aquele campo de concentração, lugar de tortura, dor e morte, se tornar tão polido, objeto estético notável. ... *as aléias limpas e a silhueta dos crematórios contra o céu plúmbeo e a roda perfeita da carroça de corpos, e fomos através disso e do monumento de Buchenwald...* Numa espécie de queixume, Kramer fala daquele local de sofrimento que se transformou em *um campo memorial a diferentes formas de resistência ao nazismo...* *O monumento domina todo o vale de Weimar, o berço da inteligência, espírito alemão, iluminação, Goethe.*

A voz do narrador fica mais baixa, um desabafo quase murmurante. Ele volta ao pai. *Como foi para meu pai ser trazido pela história a consciência de ser judeu?* Um médico americano, uma mãe estudante de Bauhaus, a vida em Nova York. Tudo parece *uma distância polida dessa terrível obscuridade*, ou seja, dessa forma de poder que não se justifica em nenhum direito, em nenhum fato, mas apenas num poder soberano extraído da vida nua, que ao ser exceção, ao não fazer parte, impediria um bem maior para a população alemã.

Com o tempo, a voz do narrador ganha maior indignação. É como se, numa escala ascendente, o tom vocal e expressão do corpo ficassem cada vez mais imbuídos de paixão e desalento. A prisão do corpo no banheiro, na cadeira, no confessionário, surge no enunciado que diz da prisão do homem pela história dos saberes, da opressão e do sufocamento pela grandiosidade do conhecimento (...) *sufocado, sufocado pelos livros, pelo senso de grandiosidade. Bethoven é grande, Mahler é grande, Rilke é grande, Kafka é grande. E essa idéia de grandeza é uma idéia mortal, uma outra forma de autoridade que diz que as coisas devem ser assim a cada um o seu de explodir, de tentar do meu jeito, e eu havia me esquecido de tudo isso, eu lutei contra isso há muito tempo, achei isso de novo.* O saber também oprime, um saber que se julga puro e imaculado, que parece isento das doenças da razão, e que parece se isentar de um mundo que negou a alteridade. É a vontade do saber como poder. Ao dizer desse saber, dos grandes que acreditam nas luzes da razão e da cultura, ele lembra os que freqüentavam as filas dos concertos em Nova York nos anos 50, com seus *casacos pesados e sapatos resistentes*, e pronuncia cada palavra pausadamente, com força, marcando bem os sons.

Mais indignada, a voz do narrador se torna firme e convicta num desabafo vigoroso. A memória do pai, a lembrança de Bertim dividida entre formas de poder, *esse tipo de autoridade, o conhecimento do mundo, é como é*; ele dá murros na parede. A revolta nesse momento está no corpo, que reage exaltado. A partir daí, há queda. O corpo não suporta mais o sufoca-

mento, como se todo o sofrimento do mundo lhe acometesse nas formas rasuradas da memória, trazidas à tona e manifestas na fala e na filmagem. O espectador vive com o personagem esse movimento de ascensão e queda do vigor corporal, intensificado pela sensação claustrofóbica. Ele pára, fica em silêncio, suspira, e exhibe sua exaustão. A voz agora é baixa, a mudez dura. O protesto exaure as forças de seu corpo, que esmaece. Aquele diretor, que afirma sempre ter feito filmes políticos, fez de seu corpo refém do dispositivo que ele mesmo controla, cede ao confinamento e deixa-se controlar por ele. Frente à revolta que não encontra o outro, só resta o isolamento, o cansaço, a resignação, mas também o alívio do desabafo. Ele suspira.

Se Kramer se posta frente à câmera como se estivesse num confessionário, a confissão não é a de seus pecados. Os pecados estão inscritos nas disputas pelo poder e na melancolia de um mundo que sofre com os resquícios do totalitarismo, cujos equívocos, atitudes amorais, são construídas pela história de um país que sempre esteve em guerra, que impôs ao mundo um regime de exclusão capaz dos atos mais sórdidos. O confessionário no qual Kramer transforma seu dispositivo é de um acúmulo de camadas de opressão que a Alemanha, que Berlim, que sua família, mas também todos, vivenciaram numa experiência coletiva. Não é isso que o cinema quer? Um sentimento comum, uma união pelas imagens? Ele confessa a necessidade da experiência de partilhar com outro um tempo, uma forma política que se inscreve no programa que ele busca realizar, na tensão sempre presente entre a distância e a proximidade da vida do pai judeu, e a incapacidade de separar a Berlim pós-queda do muro, de 1990, de todo seu passado. Esse compartilhamento que ele não teve com pai é sua busca em Berlim, o que ele gostaria de recuperar naquele tempo de clausura, e que não pode alcançar, mas apenas recriar, a cada momento em que o esquecimento impele à lembrança e ao mesmo tempo ao desejo do que ainda pode ser. Postar-se em frente à câmera em busca dessa interlocução: é o que seu gesto reivindica.

No segundo monólogo, Kramer assenta-se rapidamente na cadeira, refere-se àquilo que os livros nos oferecem e diz *aqui uma coisa*. Sai do enquadramento, que continua fixo na cadeira vazia, frente ao fundo branco da parede, e lê em *off* a passagem de Wittgenstein extraída do livro *Tractatus Logico-Philosophicus*:

O sujeito pensante, representante, não existe. Se eu escrevesse um livro chamado O mundo como eu o encontrei eu teria que incluir um relatório sobre meu corpo, e teria que dizer quais membros estão sob meu controle e quais não etc., e este seria o método para isolar o sujeito, ou melhor, para mostrar que num sentido importante não há sujeito; pois por si só, o sujeito não poderia ser mencionado nesse livro. (WITTGENSTEIN, 1999 - nota 5.631)²⁰

A confissão de um eu, escritor ou narrador, que o diretor assume, é abandonado em prol de um desabafo que concerne a todos, à partilha dos espaços visíveis, dos mapas existenciais, das formas de vida controladas pelos poderes da biopolítica. A escrita ultrapassa o sujeito

²⁰ A primeira frase da nota 5.631 de Wittgenstein não é dita no filme. Optamos por colocar o aforismo inteiro para melhor enfatizar a relação possível entre o argumento do filósofo e o do cineasta.

e, nesse caso, ao citar o método de Wittgenstein, ele reconhece a ambição de seu procedimento. Kramer admite que sua operação é a de recriar ali o mundo como ele o encontrou, para isso o dispositivo é instaurado sob a égide do controle, do controle dele sobre suas ações, e é desse controle ó que é do corpo ó que se torna manifesta a impossibilidade do domínio completo sobre cada membro, cada parte, cada função. É na tentativa do domínio de seus membros que nasce a possibilidade de isolar o sujeito. Mas Kramer vive a impossibilidade do controle e de isolar o sujeito. Daí o afastamento do cineasta de si mesmo, do sujeito que abandona o eu sou, que não se pode isolar, já que ele mesmo é parte desse mundo que encontrou. A mistura mundo-sujeito é a impossibilidade do isolamento do eu que o mecanismo do confinamento e a escrita confessional, na sua incompletude e fragilidade, fazem ver.

No terceiro e último momento de desabafo em frente à câmera, já cansado e resignado, Kramer passa longo tempo em silêncio. Com a cabeça um pouco inclinada para cima, ainda olha a câmera. Ele diz do espaço onde está como um lugar *branco estranho* e nega a presença da televisão, afirmando que são apenas imagens do mundo que ali aparecem compostas, gravadas, passadas e novamente filmadas por ele. Explicita o artifício, a meta-filmagem, o filme dentro do filme. Cansado, fala de seu trabalho, do trabalho de filmar a cidade e novamente filmá-la ali. As palavras ditas em voz baixa, *filmar Berlim*, são acompanhadas de longo silêncio. Em seguida, novamente o desejo de partilha, agora das qualidades que não são fáceis de exprimir. É dessa presença do corpo que ele precisa falar quando a exaustão do trabalho da filmagem, do domínio sobre o tempo, sobre o movimento chega ao máximo. É a voz que anuncia essas qualidades não-partilháveis da ordem da corporeidade que não se pode controlar, pois elas *emanam esse calor irradiante que você sente nos pêlos dos braços, nas suas bochechas*. Entre momentos de mudez extrema e constrangedora, ao fim de um suspiro aliviado do fim da fadiga do trabalho, o narrador diz: *testemunhar a própria evolução pela vida pode ser, é útil, para qualquer um*.

9.3 As imagens da tevê

A tevê faz parte do protocolo, estava prevista na escolha pelo como filmar, na maquinação do dispositivo. Vista como artefato, aparelho mostrado de forma reificada, rapidamente e aos pedaços, a televisão só confirma o isolamento do narrador do mundo, e nesse sentido não rompe o funcionamento do mecanismo de confinamento. A presença desse objeto ali no chão, uma caixa preta que guarda dentro de si várias imagens, reinstalou a distância que o personagem mantém diante do mundo ao isolá-lo ainda mais naquele cubículo, uma vez que os corpos que surgem nela estão distantes, separados pelo aparato. Ela é uma linha de força do dispositivo. Por oposição, ela reitera a força constrangedora da prisão do branco ao revelar-se artifício cuja promessa é o fora.

Por outro lado, quando as imagens da tevê são tomadas como experiência de percepção contígua às outras duas, trata-se da filmagem dentro da filmagem, de imagens que aparecem ali e são filmadas novamente durante o plano-seqüência. O artefato torna-se outro mecanismo (um menor dentro do maior) e assume outra função no interior da obra. A exiguidade da prisão do branco ó que dá concretude ao espaço e lhe confere um coeficiente de realidade ó é atravessada por outros modos de ver que surgem como linha de fuga, gesto que compõe a escritura geral do filme com imagens que vêm de fora. Ela perfura a interioridade do interior, essa qualidade do confinamento, ao desestabilizar o dispositivo ao mesmo tempo em que também o constitui.

Enfim, a tevê constitui o trabalho de armar o dispositivo: seja reiterando os constrangimentos que levam à clausura, quando tomada em sua natureza de puro objeto; seja abrindo uma fissura naquela prisão do olhar, para que outras imagens entrem e componham a obra. Ao mesmo tempo em que é controlada pelo diretor, as cenas da televisão ultrapassam o dispositivo, demonstrando sua dupla face, sua natureza ambivalente: do controle emana a abertura. A câmera enquadra a tevê, que exhibe os seguintes dizeres no papel impresso: o problema do plano-seqüência é que compressão e justaposição são duas maneiras de explodir as significações do exterior. Se há algumas significações lá que valham à pena serem expostas. Nesse trecho, Kramer desconfia de seu próprio artifício e desvela a constituição dúbia que a tevê ganha ali, como se a compressão e a justaposição do plano-seqüência enfraquecessem o poder das imagens, que, mesmo vindas do exterior, já estão condenadas a serem explodidas, caóticas, pelo circuito restrito do interior.

As imagens da tevê complementam as narrações em *off* quando apontam algo que está sendo dito. Nos monólogos, essa relação não é garantida. A tevê tanto pode compô-los quanto interferir de maneira ruidosa: o barulho que embaralha a narração e se interpõe à contenção necessária aos momentos de silêncio.

Como interferência pontual e precisa na composição dos recursos expressivos do filme, o arranjo das imagens da tevê tensiona o confinamento a partir de três formas de poder: (1) o poder do fora; (2) o poder da profusão; (3) o poder do registro. Numa interferência mais ampla que se refere ao dispositivo em sua natureza de máquina de guerra, de combate com os regimes de visibilidade, ela institui ainda três formas de poder: (1) o poder do meio; (2) o poder da videografia; (3) o poder da informação. As relações de força criadas a partir da tevê no plano formal e na natureza do dispositivo serão apresentadas em conjunto, uma vez que os seis poderes estão interconectados e se ligam a um componente mais amplo que é transversal a todos os outros: o tempo.

9.3.1 Do fora e do meio

Não há tevês em banheiros, e ela está no chão. É como um elemento estranho naquele ambiente, que ela rompe o circuito fechado abrindo uma fenda na limitação do espaço. Ao interpor essa abertura no confinamento, ela o preenche com outros modos de ver, contrários, ou pelo menos diferentes daqueles que a prisão do branco e o monólogo instituíram. À maneira da rememoração que desestabiliza o corpo de Kramer pela carga das figuras de poder construídas, a tevê introduz outras formas de composição de imagens onde parecia só haver a clausura, porém sem eliminar o estado de guerra já instaurado. A voz é o gesto que traz para o ambiente o fora de campo num plano da imaginação. A tevê é a brecha através da qual surge a possibilidade de um fora de campo próprio da visão. Como intrusa, ela invade aquele espaço, com pessoas, lugares, paisagens, cores, não mais à maneira da narrativa. São cenas vindas do mundo, com índices da realidade, planos abertos, travellings de ruas, sons de pessoas conversando, ruídos urbanos etc. Traz a cidade de Berlim ó seus monumentos, praças, bairros, locais impregnados de história e embates políticos evocados na performance ó para o cubículo onde o estamos preso. Dentro da tevê passa o filme que exhibe a cidade de Berlim. Vemos a cidade de longe ó através de movimentos lentos, planos mais gerais que duram nas construções, nos monumentos, no rio *La Spree*, nas ruas, em tomadas distantes de grande profundidade; ou bem próxima - planos de detalhes das esculturas de pedra que compõem as edificações e monumentos, das letras que traduzem a exposição *Topografia do terror*, das janelas dos edifícios, dos túmulos no cemitério. Quando a filmagem é dos ambientes fechados, do próprio apartamento, as tomadas são também bem próximas: exibem os amigos aos pedaços, planos-detelhes do corpo de Erika, a mulher de Kramer, e dos livros que são trocados. Há mais cortes, mais movimento, uma edição mais marcada.

A maneira como as cenas de Berlim, que passam na televisão, são filmadas pela câmera do interior do banheiro assume duas configurações principais. Na primeira, a tevê é enquadrada de longe, numa tomada mais afastada, e o espectador pode ver tanto a caixa preta com suas imagens quanto o ambiente que a envolve. Na outra, o aparelho é visto de perto, um plano que enquadra apenas as imagens de seu interior. O espectador vê na tela do cinema a tela da tevê: suas imagens são as imagens do filme. Obviamente há gradações entre uma maneira e outra ó por exemplo, às vezes a câmera está a uma proximidade da tevê em que as cenas de seu interior podem ser vistas ó porém o aparelho ainda aparece, e o ambiente não mais.

Nas duas configurações temos um efeito de meta-filme: o filme que se refere à inscrição de um momento passado na cidade de Berlim, feito das imagens captadas e montadas por Kramer, e o que assistimos, quando a tevê é filmada. A diferença é que na primeira configuração, a tevê, vista de mais longe, ainda funciona como artifício que se mostra no interior do banheiro, manifestando explicitamente seu funcionamento de um mecanismo dentro de outro. Ela pode aparecer mal enquadrada e aos poucos desaparecer do plano. Mas se o som se man-

tém, ela participa da cena com seus ruídos e com as falas em *off*. Se o enquadramento se aproxima um pouco mais e exhibe o aparelho e ainda as paredes brancas, ela chama a atenção do espectador para suas imagens, que aparecem de forma suja e nebulosa, forçando o olhar a conceder nitidez. Ou ainda, pode aparecer inteira, com sua moldura, numa proximidade que permita a definição da cena de dentro, que, por sua vez, tem seus próprios recursos expressivos, suas próprias estratégias de filmagem.

No segundo modo, ao filmar apenas a tela da tevê, as imagens, ainda que se mostrem precárias e que aí resista algo do artifício, tomam a cena do filme e se tornam elas mesmas o filme, instituindo a relação de adjacência que apontamos no início e burlando a restrição principal, o plano de seqüência, no que esse concerne à impossibilidade da montagem posterior, dos cortes que permitem os saltos de um ambiente para outro. Ao trazer para o ato da filmagem o corte, a montagem e um tempo já passado, a tevê institui uma exterioridade no confinamento, naquele padrão de visibilidade. Nas duas maneiras de filmar a tevê, mas principalmente nessa segunda configuração, a exterioridade é um respiro para o espectador, uma fenda para que ele se esgueire para fora da prisão e para que o olhar pressionado se abra a outros espaços. Nessa mesma fenda, passa também o tempo daquilo que já foi, e outras sensações temporais, que rompem a lentidão, a monotonia, a quase morte da clausura e da opressão do corpo. O fora ali infiltrado faz com que o tempo passe menos arrastado para o espectador em função do movimento, dos saltos, das ligações, das imagens exteriores de Berlim. Por poucos momentos, o espectador não vê Kramer ou o banheiro, mas tem uma experiência vizinha a essa, e diferente dela. Vê espaços e tempos vivos, amplos e abertos: o agitar-se ruidoso das folhas secas e avermelhadas de uma tarde outonal, o vento que ondula as águas do *La Spree*, o movimento de deformação que os reflexos das edificações produzem nessas mesmas águas.

A solidão de Kramer também parece ser suspensa, não apenas pelas cenas dos amigos que trocam os livros, ou das pessoas que falam com o diretor enquanto ele filma, mas principalmente pela presença do amor e do erotismo nas imagens. Erika, sua mulher, os olhos azuis, a mão, os dedos que se mexem, em planos de detalhe, seu sono na banheira (a mesma que há pouco reiterava o vazio do espaço). Numa certa tomada, a câmera se aproxima vagarosamente do decote da mulher amada, se afasta e novamente se aproxima. Por alguns instantes, a tevê revela o amor e supõe-se que o personagem não está sozinho. Mas a câmera novamente volta à prisão do branco. As cenas que trazem o amor, que todo o tempo esteve fora dali, desvela que esse fora é inatingível, é imagem, e novamente o afasta. No limite, o aparato que traz a presença da mulher é o mesmo que impõe sua ausência. Resta apenas o gesto de Kramer de tentar tocar sua amada com a câmera. Bela metáfora: amor como promessa de nunca se estar só e ao mesmo tempo certeza de que sempre se está só. A espectadorialidade é capturada no isolamento: sensação de que a solidão persiste no amor, no homem, no mundo e, principalmente, na imagem. A tevê permanece um modo de ver dentro de outro, artifício que parece permitir a

fuga, mas que é apenas gesto que a insinua. O dispositivo resiste em sua dimensão constrangedora: aquele que vê não pode sair da prisão.

Ainda que Kramer negue a presença da televisão como tal e afirme que são apenas imagens do mundo, é fundamental voltar-se para o ponto de vista do dispositivo enquanto máquina de guerra. Em seu confronto com os regimes de visibilidade, a tevê interfere na lógica perceptiva criada pelos outros dois modos de ver através de sua força simbólica, isto é, pelo que simboliza como meio de comunicação tradicional, popular e hegemônico. Trata-se também de exterioridade, daí a possibilidade de analogia entre as formas de poder. Mas tal exterioridade é diferente já que a referência não é mais a experiência do visível vivida por Kramer na filmagem da cidade de Berlim.

Nesse caso, são modos de ver codificados e homogêneos que, em sua capacidade de penetração e generalização, o próprio meio relembra. Esse padrão de visibilidade televisiva não está no filme enquanto escritura, mas está em jogo na configuração de forças, nos arranjos contíguos que o dispositivo instaura quando é justamente esse meio de comunicação que surge no ambiente em que Kramer está confinado. Por esse raciocínio, somos instigados a pensar também a tevê enquanto símbolo do espetáculo, portanto dispositivo de controle que está dentro de outro. O padrão no ver que o dispositivo de *Berlim 10/90* instaura se opõe e confronta o padrão que qualifica os regimes de visibilidade nos quais se inscreve a tevê. Novamente, a estranheza, mas agora de um meio que tem uma presença constante inegável no mundo, e que se infiltra naquele universo exíguo do banheiro.

Lembrando Daney e Deleuze, a força desse meio é a da contaminação, do contato, da comunicação, da técnica, que interfere no cinema gerando uma função que o primeiro autor denominou de *maneirista*. Nesse aspecto, a televisão é a filha mais legítima do espetáculo e uma forma antiga do controle. Se ela representa um fora no dispositivo de *Berlim 10/90*, o faz na medida em que representa o que está excluído do cinema como máquina de guerra que o Kramer acredita e realiza. O dispositivo de Kramer concorre pelos modos de ver que os regimes de visibilidade representam através da tevê como exemplar, reafirmando sua capacidade de dobrar-se sobre si mesmo. Com sua força invasiva e ruidosa no cotidiano, a tevê é companhia que se recebe em casa de pijamas e chinelos, que fala sem parar, que não admite a duração ou o silêncio, mas se mantém na transparência e abriga os cortes rápidos e a magia do controle remoto é em tudo se opõe ao mecanismo do filme. As imagens de Berlim que aparecem na televisão são significadas pelo peso da narração, e por sua vez as imagens reafirmam esse peso. A pressão do olhar no aprisionamento, a duração e a ligação entre as imagens da tevê, em *Berlim 10/90*, se opõe à aceleração do olhar, à dinâmica do *zapping*²¹ que o padrão televisivo institui. O espectador não pode *zappear* o aparelho que está no banheiro.

²¹ ... hoje frequentemente nem sempre se assiste à televisão, mas ela serve somente para proporcionar um ruído de fundo; outras vezes, como o *zapping*, com as telas divididas em mais telas, com os *spots* publicitários ou com os *videoclipes*, não se vêem nem mesmo mais imagens em sentido normal, mas somente um amontoado de cores em movimento no qual não se presta nenhuma atenção. (JAPPE, 2005:260)

9.3.2 Da videografia e da profusão

Quando invade o ambiente com seus ruídos e barulhos, ou com suas imagens pouco nítidas, a tevê atravessa a estética minimal da obra com certa profusão imagética e sonora. Há momentos em que ela é filmada de muito longe e a profusão se dá pela impossibilidade de distinguir os elementos que compõem a cena: são apenas imagens que deslizam umas sobre as outras. Se filmada de muito perto, a dimensão do plano não mais coincide com o enquadramento da tela da tevê, mas a invade. Se a própria filmagem de dentro enquadra luzes, carros, espaços, de maneira exageradamente próxima, o que se vê não tem foco. Nesses casos, as imagens aparecem como massa plástica disforme, de luzes, cores e brilhos, bem a gosto de certa escritura videográfica que predominou por muito tempo: as anamorfoses (DUBOIS, 2004).

A profusão seria certo traço video-artístico no qual a produção está voltada para a imagem tomada como matéria de modelagem, sem forma e não como índice do real.²² O que importa é a profusão, variedade e quantidade de estímulos visuais. Em alguns momentos essas abstrações visuais compõem as cenas da filmagem dentro da filmagem e vão participar da montagem que o artifício possibilita no interior do filme. Nesses raros momentos, torna-se evidente a força do deslizamento entre imagens. A afirmação de Daney de que por trás da imagem há sempre uma imagem, surge num gesto específico. Porém, tal deslizamento, que para Daney insere o cinema numa função maneirista, não é atributo específico da composição de imagens da tevê. Tal função já está presente no mecanismo da obra, a partir do momento em que Kramer usa a televisão como quadro dentro de outro quadro, uma imagem dentro de outra imagem, uma cena dentro de outra cena, ou seja: um descamar incessante de imagens. Nada tão próximo a Daney e Deleuze, em suas discussões acerca da função maneirista do cinema, do que a promessa do fora de campo, do extra-confinamento, ser justamente uma televisão. Percebe-se aí a ligação de Kramer com tal função, porém não como adesão, mas de um modo conflituoso que o perfura por dentro.

Se tomarmos apenas o conjunto de imagens que a tevê apresenta, isolando-a dos modos de ver contíguos, a profusão pode ser concebida de maneira contrária a essa primeira. A profusão seria pensada na montagem das cenas nítidas, através das quais realmente se vê as imagens do exterior, feitas na cidade de Berlim. Pensadas não de forma separada como surgem ao longo do filme, mas em conjunto, um filme dentro do filme, tais cenas são diferentes umas das outras. Uma não se conecta com a outra que foi exibida minutos antes. Por exemplo: os reflexos em movimento nas águas do *La Spree* e, logo depois, um plano muito aproximado exhibe os buracos de bala de uma parede (que pode ser o hospital que o pai de Kramer trabalhou), um plano aberto de Reichstag, depois um corte para a palavra *Volke* (povo) esculpida no alto do

²² Esse poder do vídeo está ligado aqui à maneira como Dubois (2004) o situa, em seu surgimento, como linguagem específica, como experimentações em torno da potencialidade técnica do aparato em sugar múltiplos formatos de visibilidade para um mesmo plano, compondo folheados imagéticos, misturas, incrustações, sobreimpressões e principalmente abstrações visuais.

palácio do parlamento, uma composição de luzes e sons de ambulância sem formas definidas, um gato preto num assoalho de madeira, e em seguida textos escritos numa impressora, rasuras em muros, e ainda detalhes da escultura de Bismark com o nariz quebrado, entre outras. Temos ligações frouxas entre as imagens, cenas que duram e se unem a outras que duram, por saltos, um gesto que lembra um cinema a modo de Godard ou de Antonioni.

Isto quer dizer que, ao contrário da prisão do branco e do monólogo, que mantém seus modos de ver a partir de um padrão explícito, ou seja, vê-se sempre do mesmo modo, nas imagens da tevê, a princípio, não é possível ver regras que a conformem. A montagem das cenas de Berlim assemelha-se àquelas da imagem-tempo. Essas cenas não permitem ao espectador dizer de um tempo específico, como a duração da clausura no banheiro, mas de figuras de tempo que emergem do conjunto. A montagem aí concede uma flexibilidade temporal que o mecanismo do confinamento enrijece. Nessa função que a tevê exerce na escritura da obra, o espectador, além de sentir o corte espacial, entra em alguns momentos numa fenda temporal que amplia e liberta o tempo concreto e condensado da prisão do branco: os espaços e praças que abrigam monumentos sempre vazios parecem sem vida, a duração nos adornos esculpidos nas velhas edificações, o plano aberto que mostra Reichstag isolada, imensa, como no centro de um deserto, os túmulos solitários no cemitério judaico de Berlim Oriental, o vazio da rua do muro num enquadramento distante.

9.3.3 Do registro e da informação

Se tomarmos as imagens da tevê em relação à narrativa de Kramer, é possível perceber uma regra. As imagens são registros dos locais de Berlim por que Kramer passou evocados em sua memória, ou os registros de acontecimentos que serão referidos no ato enunciativo, complementando-o ou explicitando-o. A exterioridade é trazida não pela plasticidade informe que compõe o plano formal do filme, ou pela montagem apenas, mas através da existência, da realidade documentada de Berlim. A imagem é aí aquela que diz é , que mostra, sai da dimensão mais extensa e icônica, tornando-se índice, intenção. O registro é o sintoma de que, em algum momento, algo marcou a película ou a fita magnética naquele lugar. Assim, ao mesmo tempo em que mostra, a tevê recria um passado, um *isso foi*. É esse passado que invade o presente do plano-seqüência, trazendo para aquele ambiente, econômico em seus recursos expressivos, vestígios do real, inscrição de um outro tempo que alarga o momento e dilata o ato. A imagem como registro é a verdade que inscreve a enunciação até então concentrada na concretude daquele cubículo branco em outra concretude: a do registro de um mundo exterior.

Daquele tempo que não parece ter fim emerge um tempo que foi e que passa, e um movimento e um som vindo de fora: no cemitério o encontro com uma moça que diz ter descoberto há um ano sua descendência judia, e que por isso estaria ali, que aponta sua câmera para a de Kramer; as fotos de Reichstag, do portal de Buchenwald, de edificações em ruínas espa-

lhadas no chão do cemitério onde as pessoas caminham sobre as folhas secas barulhentas, os túmulos que se misturam às árvores e arbustos, a entrevista de um alemão que fala dos campos de concentração, Eles eram capazes de morrer porque quando você pensa que há algo maior que você, que sobrevive, assim é mais fácil morrer. O tempo lento, e ao mesmo tempo concentrado na duração no mesmo e restrito espaço, se multiplica nessas várias cenas. Algo como: *eu estive lá, olhe como estão as coisas, e pense em como me senti*. Como registro, as imagens complementam a fala de Kramer, conferindo realidade ao que era imaginação, legitimidade documental ao que era memória. Para o espectador, o registro é o poder da verdade. Em função da forma como Kramer filma Berlim, melancólica, precária, com certo distanciamento e tristeza, ou uma aproximação que parece querer sentir o objeto com a câmera ó o espectador pode ver nessas cenas a afirmação dos espaços evocados, a ampliação e encarnação da voz que, ao lembrar aquela cidade, está sufocada.

Contrário ao poder de registro do meio televisivo, através do mesmo aparelho Kramer oferece ao espectador o cinema. No padrão televisivo, o registro equivale à informação, aos dados. Tomemos um exemplo apenas, o do telejornalismo, no qual as imagens dos acontecimentos obedecem sempre ao mesmo modelo. As diversas realidades do mundo se tornam tão semelhantes entre si a ponto de não haver diferença entre condições de violência, miséria, doença, amor, vitória, pois a lógica é a de chamar a atenção a qualquer custo, a de transformar fatos, temas, homens, em algo sensacional. Não há experiências singulares, como a experiência da dor ou a experiência da vitória. Há pobreza da experiência: o espetáculo. Ao tornar tudo apelativo, mesmo um acontecimento simples é tomado como extraordinário e grandioso. As pessoas mais comuns são vistas através das molduras do estúdio que as tornam tipificadas, transformam suas misérias em dramas²³, forçam o real e exigem uma adesão plena do espectador (GUIMARÃES. 2008:262). Pois é preciso obedecer aos mesmos formatos de exibir, ao domínio máximo da *mise en scène* que possa assegurar um realismo às avessas, que usa o *ao vivo*, uma estratégia controlada, para simular o contato direto com o mundo.

Desejo de ver mais de perto, mais próximo, de um acesso direto ao real, tarefa a que as imagens, em seu estatuto semiótico próprio, se prestam muito bem, como se fosse possível alcançar o mundo desviando-se do simbólico, acedendo imediatamente a uma naturalidade da matéria sensível, como se a produção de sentido pudesse passar por evidente, à força de exhibir o real pretensamente sem mediações, prova exibida ao vivo, e, portanto mais convincente. A televisão inaugurou o inusitado culto ao real... (GUIMARÃES, 2008:262)

Repetidas à exaustão, as cenas mais incomuns vão sendo banalizadas, descontextualizadas, até perderem sua ligação com a história, a experiência que a criou, tornando-se generalizações, estereótipos. Isso porque nada deve sair do controle. Cria-se uma lógica da percepção

²³ O melodrama reconforta o espectador, assegura-lhe um lugar para gozar do espetáculo, lima a alteridade do sujeito filmado de toda aspereza, comove para melhor soldar o consenso e os pré-julgamentos de toda ordem, torna invisível o espaço social no qual se materializa o encontro entre as experiências daquele que filma e daquele que é filmado. (GUIMARÃES, 2008:264)

em que o objetivo é limar do registro suas asperezas e suas singularidades. Podemos lembrar, o caso do ataque às torres gêmeas em Nova York. A imagem dos aviões colidindo com os edifícios foi tão reprisada que se deslocou do horror de acontecimento num tempo e num espaço específicos e se tornou pura informação.

9.3.4 A impossibilidade do fora

Através das cenas que aparecem na tevê, o espectador abre seu olhar, até então pressionado, para um fora de campo no qual a visão se amplia. As imagens-profusas, as imagens-registros, a montagem frouxa, exibidas pela tevê permite aquele que vê furar o confinamento. O tempo exprimido do plano-sequência é ampliado, desdobrado, estilhaçado. Mas ainda assim, a tevê faz parte do dispositivo, o observador sempre voltará à prisão, o sítio que determina sua condição de espectadorialidade: a claustrofobia sentida no corpo. As linhas de fuga são promessas que fazem oscilar os mesmos modos de ver, mas não o lançam definitivamente para fora, pois apontam novamente para a angústia, o sufocamento, a opressão, toda a carga que o circuito fechado nas relações contíguas criou.

As cenas de fora trazidas pela tevê confrontam e desestabilizam a prisão do branco e o(s) monólogo(s), restituindo algo da potência da imagem que o filme nega. No entanto, essas imagens carregam a melancolia que o corpo-memória instaurou na performance e que o aprisionamento intensifica. Tornam evidente a natureza intangível da imagem e inapreensível da memória, que é sempre esquecimento, portanto, recriam o isolamento de Kramer. Na condição de interferência mais ampla, para além da escritura do filme, a presença da tevê impõe a luta que o cinema, em sua herança moderna, encampou. Ela instaura o conflito no interior do dispositivo, que em sua natureza belicosa, inverte a função comunicativa do meio e re-estabelece a função suplementar, que Deleuze reivindica: o filme que a tevê exhibe é cinema.

A companheira de todas as horas dos lares felizes torna-se artifício usado com outro fim: o trabalho do cinema. Diferente de *O quarto da Vanda*, em que a tevê também está ligada todo o tempo compondo o ambiente, mas totalmente abandonada pelo diretor e pelos personagens, a tevê em Kramer tem uma função estratégica. Ao contrário do filme *A terceira geração*, de Fassbinder (Alemanha, 1979), em que a tevê está ligada durante todo o tempo e marca sua existência como aparelho falante, intruso e ludibriador e dominador dos espaços, em *Berlim 10/90* a estratégia é outra. Inversa à hiper-comunicação e aos hiper-estímulos manipuladores que a televisão representa no universo cruel de Fassbinder, no dispositivo de Kramer a tevê traz um filme dentro do filme, onde ainda sobrevive o cinema que acolhe o tempo, os espaços vazios e um entre uma imagem e outra. Ela não mais captura o espectador pela tagarelice imagética que constitui sua lógica, mas por insinuar o fora de campo. Ela o captura como uma lufada de ar, um respiro do tempo que guarda a herança do cinema moderno, a possibilidade de outros modos de ver, ainda que não resista à melancolia e à revolta da prisão.

A prisão do branco que o dispositivo instaura é também a que encena: aquela que o nazismo fundou ao julgar uma forma de vida qualquer como a que não vale a pena ser vivida, por ser em si mesma uma exclusão à raça pura, branca. Essa prisão resiste hoje nos novos mecanismos da biopolítica que instituem seu poder de administrar a vida das populações, criando sempre estados de emergência ó que se fundam no medo da criminalidade, das doenças, da instabilidade sócio-econômica. É essa forma de poder que produz os regimes do controle que garantem a segurança, a vigilância e o equilíbrio, e assim criam um mapa político que reduz os homens ordinários a duas únicas formas de existência: a de vítima ou a de suspeito. *Berlim 10/90* diz de uma impossibilidade em ato, a do compartilhamento no aprisionamento. Diz da impossibilidade da política enquanto campo de disputa para todos, da impossibilidade da diferença no ser comum da linguagem. No lamento final, o resto de voz de Kramer exalta o que nos falta: o amor e o combate. *Talvez esteja só falando sozinho. Talvez o amor seja somente. Somente, não somente. Somente, não somente tudo o que temos para nos prender ao lento deslizar. Deslizar. O terrível medo que senti ou talvez... Talvez eu filme para combater. Talvez eu filme para combater.*

conclusão

Seco

Escreve-se um texto no vazio...

não pode se gravar no vazio

Chantal Akerman

Seco, eis o *traço* enfim. Na estética do confinamento, o ponto que faz convergir os dispositivos de todos os filmes é a sequidão. Vê-los como dispositivos não é chegar na carne como queria Artaud e Deleuze, ou no corpo, como queria Zumthor, mas no osso. A vida nua é seca. A prisão é seca. Sequidão na escritura exígua, nos espaços reduzidos, nos enquadramentos geométricos, na economia dos recursos expressivos. Ausência de rodeios, ornamentos e dispersão, garantida pelo rigor formal, pela rigidez nos procedimentos. O olhar parece puramente maquínico, sem desejo, sem busca, sem afeto, sem deleite. Um cinema que não dá a ver extensão, espaços abertos, paisagens, o horizonte, o vento, a liquidez, o amor... Seco, principalmente naquilo que constitui a experiência do espectador: onde ele procura a identificação, o conforto e a crença, encontra a aridez, barrado pela concretude dos espaços, pelos muros que desmoronam, pelas grades. Confinado. Cinema severo, no qual aquele que espera, que cria expectativas em torno do que virá, se frustra. Não há condescendência com aquele que vê. Aqui o dispositivo se revela, constrange, captura e submete o espectador à crise. Resta a desolação, a falta de umidade.

O enquadramento é o responsável por essa *secura*. Ele é o golpe, a violência no fluxo do mundo, corte que impõe a captura para que a prisão se instale. Ele sufoca toda a obra e regula as variantes. Corte determinante, fixa limites e impede a saturação. Matemático, geométrico, um retângulo, uma delimitação precisa em paralelas e diagonais, que parece se repetir indefinidamente ou tornar qualquer movimento demasiado lento, qualquer cena demasiadamente igual. Se em *Dogville* a força não está nos enquadramentos, que variam muito, a configuração espacial, já apresentada na primeira tomada, contamina a obra e conforma uma ambiência circunscrita ao palco, ao artifício, aos riscos no chão e às edificações inexistentes.

Sabemos, como nos ensinou Deleuze, que um quadro nunca está só, pois sempre abre subconjuntos em seu interior; é um espaço que convoca outros. Sabemos ainda, com Comolli, que um corpo enquadrado está todo o tempo em relação com vários corpos imaginários. Porém, na estética do confinamento, o quadro complica ao extremo a ligação com o exterior e torna o interior da imagem o horizonte do que há para ser visto, bem pouco, e nada mais. Ao associar-se ao controle e a técnica, não é bem isso que o maneirismo, à maneira de Daney, fez? Colocar o espectador dentro da imagem. Mas aqui o interior da imagem é a *secura* do concreto, o vazio da prisão, os corpos figurados somente pela metade, e que tocam a morte num gesto lento, ou se arrastam para ela, acorrentados.

Estar seco também não é estar ávido, desejoso de algo? Sim, o dispositivo tem seu outro lado, o sacrifício conduz à invenção, à subjetivação, às relações singulares. Agamben diz que

na raiz de cada dispositivo há um desejo demasiadamente humano de felicidade , mas a captura deste desejo e sua subjetivação estão apartadas (AGAMBEN, 2005:14). Não é isso que encontramos aqui? Um desejo por uma outra relação, por uma outra experiência de cinema, mas que necessita da prisão para alcançar a paralisia, que retira o poder do espectador. O desejo é que se veja *o que se vê*. Deleuze procurava no cinema moderno o prenome, o que ainda não é dado, um cinema do vidente. O cinema moderno nunca deixou de ser consciente de que era preciso assumir a superfície da tela. Aqui se assume que não há mais superfície, mas apenas imagem.

Tão consciente ou mais do que o moderno, herdando dele sua grande potência, *o ver, a duração, o valor do quadro, esse traço* vai além. O quadro é menos presença-ausência, visibilidade-invisibilidade, do que só presença como a câmara que, em *Dez*, não cessa de mostrar a motorista e o carona ou pura ausência, como em *Là-bas*, filme em que quase não há corpos. A força do visível, a pressão do olhar no confinamento, faz do quadro, do cenário, um circuito fechado, um *ver tudo* que dificulta a inferência da ausência, da dimensão fantasmática da imagem. Ela se torna muito concreta e ao mesmo tempo artificial, a funcionar como máquina que reproduz o mesmo: ambiente, gestos, pessoas. Com diz Daney, o cinema é uma terrível máquina de disciplinarização . Na estética do confinamento, uma terrível máquina de controle, diríamos. Mas a máquina de controlar não converte o cinema em mero serviçal da técnica.

Contrário às sobreimpressões videográficas, à intertextualidade exagerada, ao inventário de imagens, este cinema não passou totalmente para o lado da função maneirista. Não está fora dela, mas a fere de dentro. Estamos nas imagens, nelas deslizamos, por isso é preciso uma forma de aderência ou de atrito. Conter a aceleração e profusão das imagens, ao confinar-se em seu interior. Ver, agora, tornou-se sinônimo de sofrer a ação da imagem. Se a lógica é tudo ver, vejamos tudo. No entanto, ver tudo pode custar muito mais do que o ingresso para a exibição; pode ser ver bem pouco, quase nada, e assim, frustrar o desejo pela transformação que o cinema, como diz Comolli, desperta nos corpos que habitam o filme (e também no dos espectadores). A esperança é que o espectador, ao ver pouco, veja realmente, escute realmente, tenha uma experiência. Quando o mundo põe-se a tagarelar, o cinema seco é a consciência de que perceber menos é perceber mais. Se não vemos as imagens que nos chegam do exterior, quem sabe o confinamento e a restrição nos levem a perceber a imagem ela mesma. Como no cinema moderno, aqui o olhar do personagem ou do espectador não está associado a nenhuma reação imediata; ao contrário, mumifica-se o corpo, ou melhor, aprisiona-o. Jean-Luc Nancy diz que Kiarostami é o cineasta que pressiona o olhar para que cada imagem seja explorada internamente em sua organização própria. Para Godard, a imagem é um objeto que não se toca, não se estoca, apenas se experimenta.

A imagem nunca está só, afirma convicto Deleuze. Se ela pareceu estar só quando o cinema moderno sucumbiu, foi em função de um mundo tragado pela aparência. E se agora ela

retorna, seca, áspera, é para contrariar os corpos ávidos por estímulos visuais. Não há nada fora daquela cidade-palco, daquelas paredes desbotadas, sombrias e encardidas, daquele barulho ensurdecedor do bairro sendo demolido, dos movimentos automáticos do carro, das janelas que dão a ver outras janelas e outras, do branco dos azulejos de um banheiro qualquer. Seco é o cinema que parece não ter mais um fora. O *traço* o inibiu.

Entretanto, Deleuze afirma também que nunca um sistema conseguirá ser completamente fechado, sem comunicação com um fora (seu extracampo¹). De forma relativa ou absoluta, tal sistema jamais se encerrará completamente sobre si mesmo. Sempre haverá o todo, o infinito do qual ele faz parte, esse fio que perpassa todos os quadros. (DELEUZE, 1983: 28) No modo relativo, um sistema fechado se liga ao que existe alhures, ao lado, em torno, em volta, ou seja, àquilo que insiste em se mostrar mesmo fora do quadro, que acrescenta espaço ao espaço, e no qual o fio tênue que liga o todo às partes ganha espessura. No modo absoluto, o sistema fechado quer conjurar o fora, eliminar qualquer vínculo com a exterioridade, isolar-se, mas aí a duração desce como uma aranha e introduz o trans-espacial, o espiritual. Mesmo no enquadramento mais ascético, ele se abre a uma outra dimensão do tempo (DELEUZE: 1983:29). Tomando tais caracterizações de Deleuze muito livremente, acreditamos que na estética do confinamento estamos principalmente nesse segundo caso; não só em função das privações que os espaços reduzidos impõem ao corpo, levado à autodisciplina, como o de Kramer, em *Berlim 10/90*, mas em função da relação mais ampla que as obras estabelecem com os poderes, as formas dominantes da imagem e, ainda, com uma tradição do pensamento na qual ver é saber. Porém, os dois modos do sistema fechado aparecem, geralmente, juntos. Há o sistema que parece isolado a princípio, mas que mantém uma relação com o fora, de modo relativo, em função das ligações entre os quadros no interior mesmo do confinamento, dos subconjuntos de imagens que criam tempo e movimento. Ao instaurar um circuito fechado, o dispositivo produz diferentes modalidades de confinamento.

Através de um aparato específico, cada filme inaugura o aprisionamento: a janela, o carro, o palco, o banheiro, as paredes. Cada aparato produz o confinamento e põe a obra a girar em torno dele. O aparato constrange as histórias que emergem dali, que por sua vez já surgem revivendo o aprisionamento, as formas de clausura que o poder produz: a biopolítica que assujeitou e exterminou milhares de judeus; a religião mulçumana que impõe os modos de vestir, agir e ser das mulheres; o terror que assombra o leste Europeu; a comunidade que não consegue *ser em comum*, pois só conhece as relações utilitárias; a pobreza e o vício que emparedam pessoas numa vida destituída de possibilidades outras, cujas formas de subjetivação são restritas pelas condições estabelecidas num mapa capitalista estratificado. O mesmo acontece com objetos e elementos cenográficos, que reiteram a concretude dos espaços, a natureza constrangedora do dispositivo em seus modos de captura. Longe do cinema

¹ Deleuze usa o termo extracampo. (DELEUZE, 1983). Preferimos usar a expressão fora de campo, que pareceu-nos mais próxima dos nossos propósitos.

clássico, em que os objetos e o cenário guardavam segredos, longe também do moderno, em que os objetos têm uma existência particular que independe da trama, nesse cinema os objetos reproduzem o mecanismo, são eles mesmos dispositivos a impor os gestos que os corpos executarão. Buscar o dispositivo nesses filmes é dar valor a cada elemento que participa da cena, que constitui o mecanismo e o faz funcionar. As maçanetas das portas inexistentes em *Dogville*; a marcha, o volante e os retrovisores do carro, em *Dez*; as esquadrias, molduras, persianas, em *Là-bas*; os azulejos brancos em *Berlin 10/90*, os isqueiros, as seringas, em *No quarto da Vanda*.

Se há um modo relativo de isolamento que se dá a ver nos subconjuntos do sistema, ele depende do enquadramento primordial e emerge da mobilidade que ainda é possível ali, seja ela temporal ou física: são os mundos que Kiarostami faz coexistir no espaço funcional do carro; é a narração monocórdia de Chantal, que, apesar de presa em sua incapacidade de agir pragmaticamente, traz, pela voz, lugares, viagens, passagens, reminiscências para dentro do apartamento; é o corpo-memória de Kramer, que perde o controle ao tentar urdir os fragmentos do passado e que o levam à revolta; é a vida de Vanda que resiste, ao dar a ver o mesmo ato de drogar-se e que, ao mesmo tempo, traz afeto e luz para onde parece só haver dor e sombra; é a fábula que arranca a história da fixidez do cenário em *Dogville*.

Quanto aos espectadores, eles foram sugados para dentro da imagem. Em *Berlim 10/90*, o lugar desconfortável daquele que vê pelo olhar de uma câmara solitária parece impedir o compartilhamento da dor que Kramer carrega no seu corpo. Em *Là-Bas*, o observador tem o olhar dirigido apenas para a janela, que, por sua vez não cessa de enquadrar outras janelas e ângulos e os entre-muros de prédio. O espectador está dentro do apartamento com Chantal e sua câmara. Em *Dez*, estamos presos na frente do vidro frontal do carro, que por sua vez se faz tela de cinema. Só podemos encarar os personagens de frente e ouvi-los em seus diálogos. Mesmo em *No quarto de Vanda*, o campo visível é tão intimidado pelos enquadramentos, a vida nua é presença tão forte ali, que o olhar é obliterado.

O dispositivo coloca em jogo a dinâmica entre o poder e a visibilidade, e o filme é sempre uma forma de combate aos modos de ver codificados. Talvez eu filme para combater : nessa frase repetida muitas vezes ao final de *Berlin 10/90*, o condicional, o talvezí, torna-se, na voz de Kramer, uma reivindicação que nunca se esgota ou nunca deveria se esgotar. Para reviver ou instaurar, de maneira singular o combate aos dispositivos de controle, esses filmes estão num estado de guerra, por isso constroem os sujeitos nele envolvidos das mais diversas formas.

Se tomarmos então, nos termos de Deleuze, a estética do confinamento como sistema fechado absoluto, os recursos que permitiriam retirar o espectador do confinamento revelam um fora de campo contaminado. Cada filme, a seu modo, encerra aquele que vê no interior da imagem e, ao apontar para fora do campo de visibilidade, só o faz como promessa, pois lhe oferece apenas imagens já apanhadas pelos dispositivos. O mundo por onde Mania circula está

repleto de imagens, mas elas fogem. O habitáculo do carro faz da cidade percorrida pela personagem o fora de campo. Porém a movimentação, o tempo e a paisagem urbana são reflexos nas janelas, nos espelhos retrovisores, nas aberturas do veículo. O fora já está no filme através das imagens fugazes, que deslizam, sobrepõem-se, passem com pressa. Em *Dogville* a fábula, incessantemente, chama um fora de campo, muito se espera da narrativa, mas a comunidade nega ao imaginário qualquer saída, pois aprisiona o espectador naquele espaço fechado. Ao final todos os habitantes da cidade estão mortos. Mas von Trier mostra que aquele que vê, de tão absorto na narrativa, não foi capaz de preencher aquele cenário esvaziado com cidades miseráveis imaginárias. O mundo ampliado de uma cidade qualquer é devolvido ao espectador em forma de imagens. Ao sair do artifício estamos na fotografia, ao achar que vimos tudo, estamos na fábula. *No quarto da Vanda* também cerceia o fora de campo. A vida que não se transforma, que não tem acréscimos nem perdas, barra a relação com outros corpos. O trabalho lento de morte impede que algo seja visto fora dali. É o próprio cinema que está sendo colocado em questão. Como ele pode lidar com as formas de vida quando o estado de exceção se generaliza? *Là-bas* talvez seja o filme em que a insistência de um fora contaminado por imagens seja mais forte. A janela que representa a saída é o aparato que confina e revela a *mise en abyme*, a imagem como reprodução, reduplicação constante. Kramer, preso em seu banheiro, convoca o fora ao falar do mundo, a clamar pela partilha política, porém, ela parece ser sempre a falta que faz o corpo sucumbir. A tevê é a promessa do fora: o fora como filmagem que angustia, o fora como espetáculo. Todas as modalidades de confinamento, as tentativas de construir um sistema fechado de visibilidade apontam, principalmente, por contraste, para o fato de que estamos imersos nas imagens e que elas estão por toda parte. É nessa reflexividade incessante, nesse rebatimento do dentro e do fora, que as obras combatem a dominação instituída pelos regimes de visibilidade: nas formas lentas e ásperas que as figuras humanas encarnam nos quadros, em *No quarto da Vanda*; na perpetuação infinita dos quadros e cortes de *Là-Bas*; na contenção dos movimentos corporais em *Dez*; na impossibilidade de compartilhamento que Kramer vivencia, no homem cego que abre a janela para ver o sol artificial que ilumina a cidade de Dogville.

No entanto, um outro todo parece se ligar ao confinamento pela abertura que o dispositivo produz. A duração na imagem à qual o olhar é submetido leva a uma experiência temporal que a própria imagem oferece. Tal experiência está nas sutis deformidades do rosto de Vanda, na lentidão da Pango, nas sombras que se movimentam em meio às ruínas de Fontainhas; nas minúsculas alterações das texturas e colorações do ambiente da sala e do exterior em *Là-bas*; na performance de Kramer, que vai do ápice da energia libidinal à completa entrega do corpo exaurido; nas mínimas modificações das expressões de Amin quando olha para fora da janela do carro e parece desejar estar longe dali. Tal experiência está ainda nas pequenas variações do tempo que se modula, lentamente, em ritmos e vibrações quase

imperceptíveis. Trata-se, como diz Deleuze², de uma linha melódica de variação contínua, que guarda a potência de existir, como uma constante, e que não segue nenhum regime de sucessão de idéias. No modo absoluto, a relação com o fora é uma transição vivida, árida. São *affectos*, e não representações, singularidades inscritas no corpo. Como um traço, que também corta o corpo do espectador.

² Cursos de Deleuze sobre Spinoza (Vincennes, 1978-1980) http://www.dossie_deleuze.blogspot.com.br/ (Último acesso em setembro de 2008)

Bibliografia

ACKROYD, Peter. *Ezra Pound*. Coleção Vidas Literárias. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1991.

AGAMBEN, Giorgio. *A comunidade que vem*. Lisboa: Presença, 1993.

_____. A imanência absoluta. In: ALLIEZ, Éric. (org) *Gilles Deleuze: uma vida filosófica*. São Paulo: Ed. 34, 2000.

_____. *Means without end. Notes on Politics*. Minneapolis: Ed. University of Minnesota Press, 2000b.

_____. *Homo Sacer. O poder soberano e a vida nua I*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

_____. O que é um dispositivo? *Revista Outra Travessia* 5. Ilha de Santa Catarina, 2º semestre de 2005a.

_____. *Infância e história. Destruição da experiência e origem da história*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005b.

AUMONT, Jacques e MARIE, Michel. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Campinas, SP: Papirus Editora, 2003.

AUMONT, Jaques. (et all). *A estética do filme*. Campinas: Papirus Editora, 1995.

BABA, Hironobu. Robert Kramer and the Jewish-German Question. *Revista eletrônica Rouge* 2006. <http://www.rouge.com.au/9/kramer.html> (Último acesso em novembro de 2007).

BARTOLOMEU, Anna Karina e VEIGA, Roberta. O mundo que habitamos em Dogville: um jogo entre pobreza e experiência. PINTO, J. e SERELLE, M. (org). *Interações Mediáticas*. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

BAZIN, André. *O cinema: ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BAUDRY, Jean-Louis. Cinema: efeitos ideológicos produzidos pelo aparelho de base. In: XAVIER, Ismail (org.). *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilmes, 2003.

BAUMAN, Zygmunt. *Globalização: as consequências humanas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas*, vol.I. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. Experiência e pobreza. IN: *Obras escolhidas*, vol.I. São Paulo: Brasiliense, 1994a.

_____. O narrador. IN: *Obras escolhidas*, vol.I. São Paulo: Brasiliense, 1994b.

BERGSON, Henri. *Matéria e Memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BERNADET, Jean-Claude. *Caminhos de Kiarostami*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

_____. *Cineasta e imagens do povo*. São Paulo: Brasiliense, 1985

BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

BRASIL, André. *Virar a câmara, estremecer a imagem*. Texto apresentado no Congresso Intercom, 2003.

BRASIL, André. Vídeo-sequestro: porta-voz do dissenso. *Revista Cinética*. Cultura e Pensamento. Estéticas da biopolítica: audiovisual, política e novas. Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/cep/>. (Último acesso em agosto de 2007).

BOSI, Alfredo. O tempo dos tempos. In: NOVAES, Adauto. (org) *Tempo e História*. São Paulo: Cia das Letras, 1992.

BRANCO, Lúcia Castelo. *A traição de Penélope*. São Paulo: Ed.Anablume, 1994.

BRUNO, Fernanda. Máquinas de ver, modos de ser: visibilidade e subjetividade nas novas tecnologias de informação e de comunicação. *Revista Famecos*. Porto Alegre. n.24, julho 2004.

_____. Estética do Flagrante: controle e prazer nos dispositivos de vigilância contemporâneos. *Revista Cinética*. Cultura e Pensamento. Estéticas da biopolítica: audiovisual, política e novas. Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/cep/>. (Último acesso em julho de 2007).

CANCLINI, Nestor García. *Culturas híbridas. Estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1998.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano. 1.Artes de fazer*. Petrópolis: Vozes, 1994.

COMOLLI, Jean-Louis. Técnica e ideologia. *Revista de cinema*. n.1. agosto/setembro, Porto: A regra do jogo edições, 1975. (Textos traduzidos dos Cahiers du Cinema n. 229, 230, e 321)

_____. Sob o risco do real. In: *Catálogo forumdoc.bh.2001*, (5ª festival do Filme Documentário e Etnográfico), Belo Horizonte, 2001a.

_____. Cinema contra espetáculo. In: *Catálogo forumdoc.bh.2001*, (5ª festival do Filme Documentário e Etnográfico), Belo Horizonte, 2001b.

_____. *Voir et Pouvoir. L'innocence perdue: cinéma, télévision, fiction, documentaire*. Paris: Éditions Verdier, 2004a.

_____. Não pensar o outro, mas pensar que o outro me pensa. *Revista Devires Cinema e Humanidades*. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas (Fafich), v. 2., n.1., 2004b.

_____. Entre eles e nós. In: *Catálogo forumdoc.bh.2005*, (9ª festival do Filme Documentário e Etnográfico), Belo Horizonte, 2005.

_____. A última dança: como ser espectador de Memory of the camps. *Revista Devires Cinema e Humanidades*. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas (Fafich), v. 3., n.1., 2006.

_____. Fim do fora de campo?. In: *Catálogo forumdoc.bh.2006*, (10ª festival do Filme Documentário e Etnográfico), Belo Horizonte, 2006.

_____. O Anti-Espectador. In: *Catálogo forumdoc.bh.2007*, (11ª festival do Filme Documentário e Etnográfico), Belo Horizonte, 2007a.

_____. Algumas notas em torno da montagem. *Revista Devires Cinema e Humanidades*. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas (Fafich), v. 4., n.2., 2007b.

COSTA, Pedro. Uma porta fechada que nos deixa a pensar. In: *Catálogo forumdoc.bh.2007*, (11ª festival do Filme Documentário e Etnográfico), Belo Horizonte, 2007.

_____. Entrevista em áudio concedida a Daniel Ribão. Produção Procurarte associação cultural e social e Filmes de Quintal.(encarte) In: *Catálogo forumdoc.bh.2007*, (11ª festival do Filme Documentário e Etnográfico), Belo Horizonte, 2007b.

_____. Entrevista. site You Tube <http://br.youtube.com/watch?v=7fkPvTCXADY>. (Último acesso em julho de 2008).

_____. Entrevista com diretor retirada do site You Tube <http://br.youtube.com/watch?v=gMCtHYuK5zM&feature=related>. (Último acesso em julho de 2008).

CRARY, Jonathan. *Techniques of the observer. On vision and modernity in the nineteenth century*. Massachusetts: MIT Press, 1992.

DANEY, Serge. *Persévérance entretien avec Serge Toubiana*. Paris: P.O.L Éditeur, 1994.

_____. La travelling de Kapo. IN: *Persévérance entretien avec Serge Toubiana*. Paris: P.O.L Éditeur, 1994. (pgs 15 39)

_____. *Ciné Journal. Vol. I. (1981-1982)* Paris: Cahiers du Cinéma - Gallimard, 1998a.

_____. *Ciné Journal. Vol. II. (1983-1986)*, Paris: Cahiers du Cinéma - Gallimard, 1998b.

_____. *La Rampe*. Paris: Cahiers du Cinéma, 1996.

_____. *A rampa*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

_____. *Cine, arte del presente*. Argentina: Santiago Arcos Editor, 2004.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Lisboa: Edições Afrodite, 1972.

DEBRAY, Régis. *Vida e morte da imagem: uma história do olhar no ocidente*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1993.

DELEUZE, Gilles. *Cinema I: a Imagem- movimento*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.

_____. *Cinema II: a Imagem- tempo*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1990.

_____. *Conversações*. Rio de Janeiro: Ed 34, 1992.

_____. e GUATTARI, Félix. *O que é a filosofia?* Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

_____. *Foucault*. São Paulo: Brasiliense, 2005.

_____. O que é um dispositivo? In: Deleuze, G. *O mistério de Ariana*. Lisboa, Vega, 1996.

_____. *Crítica e Clínica*. São Paulo: Ed. 34, 1997a.

_____. e GUATTARI, Félix. Tratado de nomadologia: a máquina de guerra. *Mil platôs. Capitalismo e Esquizofrenia*. Vol.5. São Paulo: Ed 34, 1997b. (pgs 11-110)

_____. e GUATTARI, Félix. O Liso e o estriado. *Mil platôs. Capitalismo e Esquizofrenia*. Vol.5. São Paulo: Ed 34, 1997c. (pgs 179-214)

_____. L'immanence: une vie... *Philosophie*, n °.47, Sept 1, pp.3-7.,1996

_____. Cursos sobre Spinoza (Vincennes, 1978-1980)
http://www.dossie_deleuze.blogger.com.br (Último acesso em setembro de 2008)

DUBOIS, Phillippe. *Cinema, vídeo, Godard*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

DUGUET, Anne-Marie. Dispositifs. IN: *Déjouer l'image. Créations électroniques et numériques*. Paris: Éditions Jacqueline Chambon, 2002.

FERNANDES, Francisco. *Dicionário Brasileiro Contemporâneo*. Porto Alegre: Editora Globo, 1965.

FILHO, Luiz Rosemberg (org). *Godard: Jean-Luc*. Rio de Janeiro: Ed. Taurus, 1986.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do Poder*. MACHADO, Roberto(org). Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.

_____. *Vigiar e Punir: história da violência nas prisões*. Petrópolis: Vozes, 1987.

_____. *Isto não é um cachimbo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

_____. *História da sexualidade I: a vontade de saber*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1998.

_____. *As palavras e as coisas. Uma arqueologia das ciências humanas*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

_____. *Em defesa da sociedade*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

FRANÇA, Andréa. Foucault e o cinema contemporâneo. In: *Alceu Revista de Comunicação, cultura e política*. Rio de Janeiro: PUC, Dep. de Comunicação Social, v. 5, n. 10, jan/jun, 2005.

GUATARRI, Félix. *Caosmose: um novo paradigma estético*. São Paulo: Ed. 34, 1992.

_____. E ROLNIK, Suely. *Micropolítica. Cartografia do desejo*. Rio de Janeiro: Edirota Vozes, 1986.

GUIMARÃES, César. *Imagens da Memória: entre o legível e o visível*. Belo Horizonte: Ed UFMG, 1997.

_____. O rosto de outro: ficções e fabulação no cinema segundo Deleuze. In: LINS, Daniel. (org). *Nietzsche e Deleuze: pensamento nômade*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

_____. O retorno do homem ordinário do cinema. *Contemporânea*, Vol. 3, n° 2, p 71 88. Julho/Dez. 2005.

_____. O documentário e os banidos do capitalismo avançado de consumo. *Revista Cinética*. Cultura e Pensamento. Estéticas da biopolítica: audiovisual, política e novas.2007. Disponível em: [tecnologiashttp://www.revistacinetica.com.br/cep/](http://www.revistacinetica.com.br/cep/).(Último acesso em julho de 2007).

_____. Vidas ordinárias, afetos comuns. O espaço urbano e seus personagens no filme documentário. IN: MARGATO, Izabel e GOMES Renato C., (org) *Espécies de Espaço Territorialidades, Literatura, Mídia*. Belo Horizonte: Ed UFMG, 2008.

HARDT, Michael. A sociedade mundial do controle. IN: Alliez, Éric. *Gilles Deleuze: uma vida filosófica*. São Paulo: Ed. 34, 2000.

HOUAISS, Antônio, *Dicionário de língua eletrônica* (versão 1.0), 2001.

ISER, Wolfgang. O jogo. In: ROCHA, João César de Castro (org). *Teoria da ficção: indagações à obra de Wolfgang Iser*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1999. p.107-115.

ISHAGHPOUR, Youssef. *Cinema contemporaine: de ce côté du miroir*. Paris: Éditions de la Difference, 1986.

JAPPE, Anselm. O reino da contemplação passiva. IN: NOVAES, Adauto (org.) *Muito além do espetáculo*. São Paulo: Editora Senac, 2005.

KELLNER, Douglas. *Debord and the Postmodern Turn: New Stages of the Spectacle*. Disponível em <<http://www.gseis.ucla.edu/faculty/kellner/Illumina%20Folder/kell17.htm> (Último acesso em março de 2005).

KIAROSTAMI, Abbas. Duas ou três coisas que sei de mim. IN: *Abbas Kiarostami*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

LAPLANCHE, J.e PONTALIS, J.-B. *Vocabulário da Psicanálise*. São Paulo: Martins Fontes, 1988. 10 ed.

LINS, Consuelo. *Rua de Mão Dupla: documentário e arte contemporânea*. 25ª Bienal de São Paulo (2002) http://www.videobrasil.org.br/ffdossier/Ruademaodupla_ConsueloLins.pdf. (Último acesso em setembro de 2008).

_____. *O documentário de Eduardo Coutinho. Televisão, cinema e vídeo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007.

LEJEUNE, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Paris: Du Seuil, 1975.

LOPES, Silvina Rodrigues. *Literatura, defesa do atrito*. Lisboa: Edições Vendaval, 2003.

MACHADO, Arlindo. As imagens técnicas: da fotografia à síntese numérica. *Revista Imagens. Unicamp* n. 3, nov. 1994

_____. *A ilusão especular: introdução à fotografia*. São Paulo, Brasiliense, 1984.

_____. *Máquina e imaginário*. São Paulo: Edusp, 1993.

MERGUILIES, Ivone. La Chambre Akerman: a cativa enquanto criadora. *Catálogo forumdoc.bh.2006*. (10ª festival do Filme Documentário e Etnográfico), Belo Horizonte, 2006.

METZ, Christian. *O significante imaginário. Psicanálise e cinema*. Lisboa: Livros Horizonte, 1980.

MIGLIORIN, Cezar. *O dispositivo como estratégia narrativa*. 2005. Disponível em <http://www.fca.pucminas.br/ceis/kripticas1.asp>. (Último acesso em maio de 2006).

MIGLIORIN, César. Igualdade Dissensual: democracia e biopolítica no documentário contemporâneo. *Revista Cinética*. Cultura e Pensamento. Estéticas da biopolítica: audiovisual, política e novas. 2007. <http://www.revistacinetica.com.br/cep/>. Último cesso em julho de 2007.

MONDZAIN, Marie José. *Líimage peut-elle tuer?*. Paris: Bayard Éditions, 2002.

MORIN, Edgard. *Cultura de massas no século XX. (O espírito do tempo)*. Vol. I. Neurose. São Paulo: Forense, 1969.

_____. *O cinema ou o homem imaginário. Ensaio de antropologia*. Lisboa: Moraes Editores, 1970.

NANCY, Jean-Luc. *LíÉvidence du film. Abbas Kiarostami*. Bruxelas: Yves Gevaert, 2001.

NARBONI, Jean. *La quatrième personne du singulier (Je tu il elle)*. *Cahiers du Cinéma*, 1986

NOVAES, Aduino (org.) *Muito além do espetáculo*. São Paulo: Editora Senac, 2005.

PARENTE, André. (org.) *Imagem máquina*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993.

PARRET, Herman. *A estética da comunicação*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1997.

PERRONE-MOISÉS, L. *Altas literaturas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

PELBART, Peter Pál. *A vertigem por um fio. Políticas de subjetividade contemporânea*. São Paulo: Iluminuras, 2000.

_____. *Vida capital*. São Paulo: Iluminuras, 2003.

PANOFSKY, Erwin. Estilo e meio no filme. IN: LIMA, L.C. *Teoria da cultura de massa*. São Paulo: Paz e Terra, 2000. 6ª ed. (pg.344-364)

PEIXOTO, Nelson Brissac. *Paisagens urbanas*. Rio de Janeiro: Editora Marca D'Água, 1996.

REIS.C. e LOPES. A. C. *Dicionário de teoria da narrativa*. São Paulo: Editora Ática, 1988

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: EXO experimentar org.; Ed 34, 2005.

_____. *O desentendimento. Política e filosofia*. São Paulo: Ed 34, 1996.

ROCHA, João César de Castro (org). *Teoria da ficção: indagações à obra de Wolfgang Iser*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1999.

ROLNIK, Suely. Alteridade a céu aberto. O laboratório poético-político de Maurício Dias & Walter Riedweg. *Catálogo de exposição dedicada aos artistas no Museu de Arte Contemporânea de Barcelona*, em 2003.

SCHEFFER, Jean-Louis. *L'homme ordinaire du cinema*. Paris: Cahiers du cinéma/Gallimard, 1980.

SENRA, Stella. Como animais que morre. *Revista Devires Cinema e Humanidades*. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas (Fafich), v. 4., n.1., 2007.

SONTAG, Susan. *Diante da dor dos outros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

_____. *Sobre fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

TARKOVSKY, Andrei. *Esculpir o tempo*. São Paulo: Martins Fontes, 1998. (2ª ed)

VAZ, Paulo R. G. Corpo e Risco. *Forum Media, Viseu*, v.1, n.1, p.101-111, 1999. Disponível em: <http://www.eco.ufrj.br/paulovaz/textos/corpoerisc.pdf>. (Último acesso em abril de 2008).

VERRI, Pietro. *Observações sobre a tortura*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

VEIGA, Roberta. *A propósito do dispositivo cinematográfico como escritura forte: uma análise do jogo de Lars Von Trier em Dogville*. Trabalho apresentado no GT Fotografia, Cinema e vídeo, para a participação no XV Encontro da Compôs, Bauru, UNESP, 2006. (no prelo)

VIRILIO, Paul. *Guerra e cinema*. São Paulo: Editora Página Aberta, 1993.

_____. *O espaço crítico*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993b.

XAVIER, Ismail (org.). *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilmes, 2003.

XAVIER, Ismail. *O olhar e a cena - Melodrama, Hollywood, Cinema Novo, Nelson Rodrigues*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

_____. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: EDUC, 2000

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Investigações Filosóficas*. São Paulo: Nova Cultural, 1999.

WOLFF, Francis. Por trás do espetáculo: o poder das imagens. IN: NOVAES, Adauto (org.) *Muito além do espetáculo*. São Paulo: Editora Senac, 2005.