

PUCRS

ESCOLA DE COMUNICAÇÃO, ARTES E DESIGN - FAMECOS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO SOCIAL
MESTRADO EM COMUNICAÇÃO SOCIAL

BRUNO CARBONI GÖDECKE

O OLHAR FANTASMAGÓRICO:
O REAPARECIMENTO DE UMA IMAGEM DO ROSTO E A EXPERIÊNCIA DE
ALTERIDADE NO CINEMA

Porto Alegre
2020

PÓS-GRADUAÇÃO - *STRICTO SENSU*



Pontifícia Universidade Católica
do Rio Grande do Sul

BRUNO CARBONI GÖDECKE

O OLHAR FANTASMAGÓRICO:
O REAPARECIMENTO DE UMA IMAGEM DO ROSTO E A EXPERIÊNCIA DE
ALTERIDADE NO CINEMA

Dissertação apresentada como requisito para a obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Escola de Comunicação, Artes e Design FAMECOS da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul - PUCRS.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Cristiane Freitas Gutfreind

Porto Alegre

2020

Ficha Catalográfica

G999o Gödecke, Bruno Carboni

O olhar fantasmagórico : o reaparecimento de uma imagem do rosto e a experiência de alteridade no cinema / Bruno Carboni Gödecke . – 2020.

146.

Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social, PUCRS.

Orientadora: Profa. Dra. Cristiane Freitas Gutfreind.

1. Olhar. 2. Alteridade. 3. Cinema. 4. Robert Bresson. 5. Emmanuel Levinas. I. Gutfreind, Cristiane Freitas. II. Título.

Elaborada pelo Sistema de Geração Automática de Ficha Catalográfica da PUCRS com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Bibliotecária responsável: Clarissa Jesinska Selbach CRB-10/2051

BRUNO CARBONI GÖDECKE

O OLHAR FANTASMAGÓRICO:
O REAPARECIMENTO DE UMA IMAGEM DO ROSTO E A EXPERIÊNCIA DE
ALTERIDADE NO CINEMA

Dissertação apresentada como requisito para a obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Escola de Comunicação, Artes e Design FAMECOS da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul - PUCRS.

Aprovado em: 27 de março de 2020

BANCA EXAMINADORA:

Prof^ª. Dr^ª. Cristiane Freitas Gutfreind – PUCRS

Prof. Dr. Roberto Tietzmann – PUCRS

Prof. Dr. Ricardo Timm de Souza- PUCRS

Porto Alegre

2020

Dedico ao pai, Marcos Vinicius Gödecke, que esteve tão presente comigo durante estas páginas.

AGRADECIMENTOS

Ao longo da trajetória desta pesquisa, pude compreender a real grandeza que existe no gesto de gratidão pois, sem dúvida, as reflexões a seguir não existiriam sem a presença de tantos “outros” ao meu redor que me constituíram e me expuseram a estas ideias.

Agradeço, então, à CAPES e ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da PUCRS, que possibilitaram a realização desta pesquisa.

Ao acolhimento de minha orientadora, Dra. Cristiane Freitas Gutfreind, que, com generosidade, me ensinou sobre os caminhos e as responsabilidades do pesquisador. Mas, para além disso, também compartilhou comigo reflexões sobre as imagens e sobre a vida.

Aos diversos professores nos quais tive a oportunidade de assistir as aulas e, em especial, aos professores Dr. Ricardo Timm de Souza e Dr. Roberto Tietzmann, pelas contribuições trazidas no momento da qualificação e pelas aulas entusiasmantes e inspiradoras.

Aos colegas dos grupos de pesquisa Kinopolitcom, Cinesofia e GPPImg, pelo compartilhamento de experiências e reflexões que geraram ideias para esta pesquisa.

Aos inúmeros amigos, pelo incentivo e carinho, essenciais para que eu pudesse percorrer este trajeto.

Aos meus companheiros de cinefilia e de realizações cinematográficas, por me desafiarem constantemente com imagens desconhecidas. Em especial, Germano, pelas reflexões sobre montagem e olhar, e meus queridos companheiros de produtora, Davi, Paola e Richard, por compartilharem comigo esta aventura de pensar e criar imagens.

À Marcela Bordin, pela sua imensa ajuda neste trabalho e por ter me despertado para o interesse da pesquisa, me apresentando inúmeras ideias que enriqueceram este trabalho.

À minha mãe, Marli, e minha irmã, Paula, pelo porto seguro de afeto em meio a tantas turbulências que passamos juntos.

Por fim, agradeço àqueles que partiram fisicamente, mas que seguem junto a mim. Meu pai, Marcos, meu avô, Rodolfo e minha tia Mara, por todo o amor, inspiração e incentivo incondicional a tudo que realizei.

Ver é, em primeiro lugar, uma *recepção de segurança*. Vejo porque quero estar seguro, porque quero detectar perigos: muito antes de ver para criar, ver para imaginar, eu *vejo para não sofrer*, para não ter um acidente, para não morrer. Eis a primeira função da visão: uma função de sobrevivência, uma função que surge no meio de um *organismo que tem medo*, organismo que sabe que os outros, as outras coisas podem ser perigosas, podem ser *a causa de*.

Gonçalo M. Tavares

RESUMO

O presente trabalho busca compreender o reaparecimento de uma imagem similar nas filmografias de Jean Epstein, Robert Bresson, Bruno Dumont e Pedro Costa, cineastas de períodos distintos e que cobrem praticamente um século de arte cinematográfica. A imagem em questão é nomeada pela pesquisa de olhar fantasmagórico, sendo caracterizada por um rosto com olhar fixo, que pouco deixa transparecer as emoções internas dos personagens em suas expressões faciais. O trabalho se propõe a analisar cenas que contêm tal imagem, com base em um debate teórico sobre a questão da alteridade no cinema, articulando o conceito a partir do pensamento do filósofo Emmanuel Levinas. A aproximação das imagens com o tema pretende demonstrar como, no reaparecimento do olhar fantasmagórico na obra dos cineastas trabalhados, se explicita uma busca tanto por representar e refletir tal questão, como também por produzir uma experiência de alteridade no cinema.

Palavras-chave: Olhar. Alteridade. Experiência. Cinema. Robert Bresson. Emmanuel Levinas.

ABSTRACT

The present work seeks to understand the reappearance of a similar image in the filmographies of Jean Epstein, Robert Bresson, Bruno Dumont and Pedro Costa, filmmakers from different periods that cover almost a century of cinematographic art. The image in question is characterized by a face with a fixed gaze that does not explicit the internal emotions of the characters. The work proposes to analyze scenes that contain such an image, based on a theoretical debate on the question of alterity in cinema, articulating the concept through the thought of the philosopher Emmanuel Levinas. The approximation of the images to the theme intends to demonstrate how, in the reappearance of the phantasmagoric gaze in the work of the filmmakers worked on, a search is made explicit both for representing and reflecting this question, as well as for producing an experience of alterity in cinema.

Key-words: Gaze. Alterity. Experience. Cinema. Robert Bresson. Emmanuel Levinas.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Fotogramas de <i>Le tempestaire</i>	40
Figura 2 - Montagem alternada de <i>Coeur fidèle</i>	45
Figura 3 - Montagem entre <i>Coeur fidèle</i> e <i>Le tempestaire</i>	49
Figura 4 - Montagem entre os rostos de <i>Finis terrae</i> e <i>Linha geral</i>	52
Figura 5 - Fotogramas de <i>Le tempestaire</i>	55
Figura 6 - Sequência da bola de cristal em <i>Le tempestaire</i>	56
Figura 7 - Retrato de Karl Dauthendey e Mlle Friedrich	63
Figura 8 - Fotogramas de <i>A paixão de Joana d'Arc</i>	70
Figura 9 - Expressão facial em <i>A paixão de Joana d'Arc</i>	71
Figura 10 - Ilustração do livro <i>Psiconomia (Caraterologia)</i>	72
Figura 11 - Fotogramas de <i>O processo de Joana d'Arc</i>	75
Figura 12 - O cão de <i>O processo de Joana d'Arc</i>	76
Figura 13 - Fotogramas de <i>Au hasard, Balthazar</i>	77
Figura 14 - Fotogramas de <i>Um condenado à morte escapou</i>	81
Figura 15 - Fotogramas de <i>Um condenado à morte escapou</i>	83
Figura 16 - Pintura de Rembrandt, <i>Moisés e os dez mandamentos</i>	84
Figura 17 - Fotogramas de <i>Um condenado à morte escapou</i>	86
Figura 18 - Fotogramas de <i>Pickpocket</i>	88
Figura 19 - Montagem entre <i>Diário de um páraquedista de aldeia</i> (1951) e <i>A humanidade</i> (1999)	93
Figura 20 - Fotogramas de <i>A humanidade</i>	96
Figura 21 - Fotogramas de <i>A humanidade</i>	99
Figura 22 - Fotogramas de <i>A humanidade</i>	102
Figura 23 - Fotogramas de <i>Juventude em marcha</i>	105
Figura 24 - Fotogramas de <i>Juventude em marcha</i>	108
Figura 25 - Fotogramas de <i>Ossos</i>	109
Figura 26 - Fotograma de <i>Juventude em marcha</i>	117
Figura 27 - Fotograma de <i>Juventude em marcha</i>	123
Figura 28 - Fotogramas de <i>Coincoin et les Z'inhumains</i>	130

SUMÁRIO

1	<i>Introdução: entre o rosto presencial e o rosto filmado</i>	12
1.1	O reaparecimento de uma imagem	15
1.2	Arquivo de imagens	16
1.3	A experiência de alteridade no cinema	18
1.4	O método da montagem	22
2	<i>O pensamento da alteridade em Emmanuel Levinas</i>	26
2.1	A percepção do outro na imagem cinematográfica	30
2.2	Banalização da imagem do rosto e seus sintomas	34
2.3	Entre o visível e o invisível: o trabalho da arte	37
3	<i>Jean Epstein: a busca por uma nova experiência estética</i>	40
3.1	Significação do olhar no efeito Kuleshov	43
3.2	A verdade no rosto	49
3.3	Olhar a imagem da tempestade	54
3.4	Alteridade, narrativa e experiência estética	58
4	<i>Robert Bresson: a comunicação pelo olhar</i>	67
4.1	Diferentes olhares para Joana d'Arc	69
4.2	O olhar animal	76
4.3	Do aprisionamento à fuga	80
4.4	A epifania do rosto	87
5	<i>Pontos de vista sobre o fantasmagórico no contemporâneo</i>	92
5.1	<i>Bruno Dumont: olhar o mundo como se fosse a primeira vez</i>	95
5.1.2	Fechar os olhos para ver	99
5.1.3	O enigma do outro	101
5.2	<i>Pedro Costa: a política do olhar</i>	104
5.2.1	Negação do ponto de vista	107
5.2.3	A criação da terceira figura	112
5.2.4	Alteridade do fantasma	116
6	<i>Considerações finais</i>	125
7	Referências bibliográficas	131
9	Filmes analisados	139
10	Anexo: arquivo de imagens	144

1 Introdução: entre o rosto presencial e o rosto filmado

Modelo. Enclausurado na sua misteriosa aparência. Ele recolheu nele mesmo tudo que, dele, estava fora. Ele está aqui, atrás dessa frente, dessas faces.¹

Robert Bresson

O aforismo acima foi escrito pelo cineasta francês Robert Bresson no seu livro *Notas sobre o cinematógrafo*, onde reúne um conjunto de pensamentos, datados entre 1950 e 1974, e expõe uma diferença do seu método de trabalhar em relação ao restante das produções cinematográficas. Tal divisão fica explícita quando o cineasta afirma que seus filmes fazem parte da arte do “cinematógrafo” e não do cinema, prática da qual Bresson se distancia por considerar ser uma espécie de “teatro fotografado”, que se utiliza de procedimentos dramáticos refutados por ele. A busca por esta separação também faz com que Bresson se refira aos seus intérpretes – que, predominantemente, não possuem experiência profissional na área cinematográfica – como “modelos”, e não como atores. É com estes “modelos”, então, que Bresson descreve estabelecer uma relação de alteridade², enxergando em sua aparência uma qualidade “misteriosa”, que estaria para além do visível. Porém, Robert Bresson encontrou-se frente a estes intérpretes em dois momentos: primeiro durante as filmagens e, posteriormente, nas projeções do material filmado, onde sua aparência já foi transformada em imagem. Assim, ao escrever o aforismo e referir-se ao seu encontro com este “modelo”, estaria Bresson relatando o contato presencial ou sua visualização na imagem? E, afinal, que mistério é este que haveria por detrás de sua face?

Tais dúvidas são pertinentes para mim, uma vez que eu próprio já me vi diante delas durante as produções cinematográficas nas quais participei como diretor ou montador, pois, em função dessa atuação polivalente, acabei por ter este duplo contato com os sujeitos registrados pela câmera. No entanto, foi em produções com características *híbridas*, onde elementos documentais foram misturados a outros, ficcionais, que a questão da alteridade dentro do cinema virou objeto de reflexão para mim. Tal foi o caso do longa-metragem *Castanha* (2014), dirigido por Davi Pretto, e no qual trabalhei como montador, em que o protagonista João Carlos Castanha reencena sua própria vida, expondo seu trabalho em casas noturnas LGBT, em paralelo à narrativa sobre suas relações familiares; assim também ocorreu em meu curta-metragem como diretor, *O Teto Sobre Nós* (2015), onde o roteiro se constrói

¹ BRESSON, 2005, p. 25.

² Ricardo Timm de Souza apresenta a seguinte definição para o termo, que facilita na sua compreensão nesta pesquisa: “Alteridade’: do latim “alter”: outro. Alteridade é a condição de *outro* em relação a mim” (SOUZA, 2004, p. 58).

dentro do contexto de uma ocupação habitacional real, sob risco de despejo, utilizando na encenação alguns moradores do local que conviviam constantemente com tal ameaça. Foram nestes exemplos que me vi, dentro da realização artística, sensível às questões éticas relacionadas à representação daquele outro que emprestava ao filme não só sua aparência, mas também a sua própria identidade e sua vivência, a serviço de uma narrativa ficcional. Mas a questão veio acompanhada de um pensamento: *senti que havia uma distinção na minha percepção do encontro presencial com os atores e a posterior visualização deles nos filmes*. Na imagem, parecia estar ausente um certo enigma, uma imprevisibilidade que se estabelecia na relação presencial com eles, e que evidenciava sua alteridade. No que concerne à relação com o outro, me apareceu como dado concreto que havia uma diferença instalada entre estas duas experiências.

No entanto, foi o contato com a filmografia de Robert Bresson e com os seus aforismos o que me motivou a dar início a esta pesquisa. Me pareceu instigante o contraste entre as citações do diretor, tal como: “Modelo. A faísca captada em sua pupila dá *sentido* a toda sua pessoa” (BRESSION, 2005, p. 73, grifo nosso), e as imagens de seus filmes, onde vê-se uma dramaturgia radicalmente rígida. Nos filmes, os gestos destes “modelos” bressonianos são precisos, as suas vozes pouco variam de entonação e seus rostos são “congelados”, não transparecendo a subjetividade dos personagens. Procedimentos dramaturgicos que o afastam de grande parte dos realizadores do cinema que, geralmente, utilizam as expressões transmitidas pelo rosto dos atores para comover e provocar a empatia do espectador para com os personagens. Mas, como Bresson descreve no aforismo, como enxergar nos rostos quase sem expressões de seus “modelos” um “sentido” escondido por detrás de seu olhar? Tarefa que parece improvável, mas que, de alguma maneira, senti emergir como epifania durante a visualização de alguns de seus filmes.

Tal experiência fez com que eu refletisse que Bresson, através da forma com que filmava o rosto dos seus “modelos”, estava respondendo à questão ética que eu havia me colocado, e que era, sim, possível estabelecer uma relação de alteridade com o outro no cinema. Todavia, eu não encontrava meios para interpretar esta sensação que me ocorreu, o que despertou ainda mais o meu interesse de me aprofundar na complexidade das questões referentes a esta troca intensa entre observador e a imagem cinematográfica, e em como os procedimentos formais³ influenciam nisso.

³ Me refiro aqui a “procedimentos formais” como o conjunto de escolhas visuais e sonoras, normalmente atribuídos à direção, utilizadas tanto na composição de uma imagem, como na relação desta com as outras, e que

Se Robert Bresson foi um ponto de partida para a reflexão, o meu objetivo, no entanto, não se bastou na realização de mais uma análise de sua filmografia e de seu estilo de direção, pois enxerguei que já havia uma ampla bibliografia que aborda estes aspectos⁴. O que me interessou, e que compreendi que estava no cerne da questão, foi uma imagem particular do rosto, trabalhada de forma recorrente na filmografia do diretor, e que invoca a inquietação de que me vi diante quando refleti sobre a diferença da relação de alteridade entre o rosto presencial e o filmado. A imagem em questão é um rosto “imóvel”, que pouco revela as emoções do personagem, mas que enfatiza um gesto: o olhar que se relaciona com o mundo externo. A fim de destacar esta imagem, com suas qualidades próprias, das demais representações do rosto no cinema, opto por referir-me a ela nesta pesquisa como *olhar fantasmagórico*.

A escolha por esta nomenclatura se dá pelo fato de eu acreditar que, além da contemplação do personagem já destacada na imagem, é justamente o “olhar” que está em questão, quando tratamos de pensar a possibilidade de uma relação de alteridade entre o espectador que olha o filme e estas imagens que fazem um gesto análogo. Mas, para isto, temos que expandir a compreensão do termo olhar para além de um gesto ativo, onde simplesmente olhamos e apreendemos a aparência, forma e cor de tudo que está ao nosso redor. Temos que compreender a passividade que está em jogo, pois, se olhamos, nós também podemos ser alvo de outras visadas ou, como formula Georges Didi-Huberman, “o que vemos só vale – só vive – em nossos olhos pelo que nos olha” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 29). Portanto, sugiro que uma primeira definição para o que compreendo como relação de alteridade com a imagem cinematográfica aqui, e que pretendo retomar ao longo da pesquisa, é a ideia de que, para ocorrer tal relação, esta imagem deve, ela também, conter a potência de retornar o nosso olhar, de nos afetar.

Já com o “fantasmagórico”, refiro-me, primeiramente, à impressão ambígua que esta ausência de expressões faciais dos “modelos” bressonianos causa, fazendo com que não pareçam totalmente vivos, mas tampouco mortos. Sendo assim, a junção dos termos *olhar fantasmagórico* pretende descrever esta imediata aparência da imagem, resultante do gesto do olhar e do procedimento formal dramaturgico, que aparenta “sugar” a vida destes personagens. O nome aqui sugerido procura fazer referência a esta troca de olhares necessária

terminam por produzir a “forma” do filme. As escolhas destes procedimentos podem ser a nível de dramaturgia, de iluminação, de enquadramento, de movimento de câmera, de duração temporal, etc.

⁴ Publicados no Brasil, destaque: SÉMOULÉ (2011), CALVET DA SILVEIRA, PEREIRA DA ROSA, (2011). Entre as publicações de língua inglesa, destaque: PIPELO (2010), QUANT (1998), BURNETT (2017), PRICE (2011) e SCHRADER (2018).

para uma relação de alteridade, ao mesmo tempo que também enfatiza que a alteridade deste outro “olhar” em questão não carrega a materialidade do encontro presencial.

Mas a análise deste olhar fantasmagórico já traz uma complicação contida na própria composição da imagem, pois nos deparamos justamente com um rosto que, por conta da ausência de expressões faciais, não permite ser interpretado por “leituras” fisionômicas. Essa dificuldade encontrada parece justamente ser o desejo de Bresson, que ambicionava enfatizar o mistério dos “modelos”. Porém, em mais de um aforismo, o diretor também elucida uma outra maneira de olhar para estas imagens: “Modelo. Nos seus traços, pensamentos ou sentimentos não expressos materialmente, tornados *visíveis* por intercomunicação e interação de duas ou várias outras imagens” (BRESSION, 2005, p. 44, grifo do autor). O aforismo do diretor aponta um caminho para esta pesquisa, pois indica um método para analisar estas imagens: colocá-las *em relação* a outras. Sendo assim, a pesquisa propõe que não é possível analisar este olhar fantasmagórico de maneira estática, tentando encontrar na imagem fixa alguma resposta, mas que é mais produtiva uma análise que leve em consideração as imagens que se relacionam com este olhar e que acabam sendo *transformadas* por ele.

1.1 O reaparecimento de uma imagem

Mesmo que Bresson se coloque em uma cruzada solitária, literalmente se isolando do restante do cinema, este trabalho tem como pressuposto inicial a perspectiva de que ele não foi o único cineasta a trabalhar com esta imagem – a de um olhar fantasmagórico – e, portanto, de que não se trata do surgimento de uma imagem completamente nova, mas sim, da *sobrevivência* desta imagem devido ao seu *reaparecimento*. O pressuposto vem a partir dos estudos de Georges Didi-Huberman a respeito do pensamento de Aby Warburg, teórico que propôs uma reflexão crítica sobre uma visão progressiva e linear no campo da história da arte.

Neste pensamento de Warburg, há uma espécie de inconsciente coletivo na criação artística, que faz com que, de tempos em tempos, surjam imagens que façam retornar os “fantasmas” de gestos ancestrais e formas já contidas em outras imagens, garantindo assim a sua sobrevivência:

A forma sobrevivente, no sentido de Warburg, não sobrevive triunfalmente à morte de suas concorrentes. Ao contrário, ela sobrevive, em termos sintomais e fantasmais, *à sua própria morte*: desaparece num ponto da história, reaparece muito mais tarde, num momento em que talvez não fosse esperada, tendo sobrevivido, por conseguinte, no limbo ainda mal definido de uma “memória coletiva” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 55, grifo do autor).

A questão levantada por Didi-Huberman, a partir de Warburg, é inspiradora para esta pesquisa por trazer a relevância de analisar a imagem levando em consideração estas

diferentes temporalidades que atuam sobre ela. Sendo assim, tal pressuposto leva esta pesquisa a não colocar os rostos de Bresson somente em relação às imagens que o circundam na narrativa de seus filmes, mas também em relação a imagens semelhantes em outras filmografias, que acrescentem na compreensão da sobrevivência desta forma.

Para tal tarefa, proponho que é possível encontrar a imagem do olhar fantasmagórico também na filmografia do cineasta franco-polaco *Jean Epstein*, em um período que antecedeu o reaparecimento desta no cinema de Bresson. Essa incidência anterior pretende confirmar o pressuposto de que Bresson não foi o primeiro, nem o único, a produzir tal tipo de imagem. Mas a ideia de sobrevivência me leva também a dois cineastas que começaram a produzir no final do século XX, que seguem em atividade, e que vêm obtendo prestígio entre os festivais de cinema e crítica especializada: o francês *Bruno Dumont* e o português *Pedro Costa*. A escolha por adicionar estes diretores na pesquisa, ao lado de Epstein e Bresson – que já possuem ampla bibliografia a seu respeito – , vem de enxergar, na filmografia de Dumont e Costa, um retorno deste olhar fantasmagórico aliado a narrativas que também trabalham a questão da alteridade. Mas, além disso, procurarei expor que cada um adiciona à imagem diferentes procedimentos formais, trazendo a ela aspectos relevantes dentro de um novo momento político, econômico e estético do contemporâneo.

O recorte de trabalhar com imagens destes diretores tem como objetivo demonstrar que, por trás do reaparecimento da imagem do olhar fantasmagórico, há uma mesma questão sendo representada e refletida. Com isso, o “fantasmagórico” atribuído aos rostos e olhares selecionados, ganha mais um sentido, pois trata-se não apenas da aparência de quase-morte, de fadiga, destes rostos selecionados, mas também de uma imagem que tende a *retornar*, como um fantasma, para nos assombrar com a questão: *será possível haver uma reconhecimento da alteridade do outro na imagem?* Tal questão não é nova e sempre esteve presente nos debates em torno da representação nas artes. Mas, com o advento da fotografia e das imagens em movimento do cinema, houve um aumento na impressão de realidade causada por estes meios, ocasionando uma maior tensão entre a representação e o real. A pesquisa é motivada, portanto, por acreditar que as imagens aqui selecionadas possuem a potência de trazer a luz esta tensão.

1.2 Arquivo de imagens

Ao escolher estes cineastas para tratar do olhar fantasmagórico, faz-se necessário empregar uma busca por imagens semelhantes em suas filmografias que evocaram esta experiência de alteridade em mim, fazendo-as “sobreviver” também em minha memória. No

entanto, como método, pretendo reunir fragmentos dos filmes destes cineastas em um *arquivo de imagens*, que será utilizado como objeto de análise desta pesquisa.

O uso do termo leva em consideração o “gesto de poder”, exposto por Jacques Derrida, inerente à seleção de um *arquivo* (DERRIDA, 2012). Segundo o filósofo, um arquivo é composto por rastros e estes são sempre constituídos a partir de uma experiência. Mas, apesar do acontecimento de uma experiência sempre deixar um rastro, este se separa e se torna independente. A construção de um arquivo é, então, um gesto de selecionar os rastros que vão compô-lo, bem como os que devem ser deixados de fora:

O que chamamos de arquivo, se a palavra deve ter um sentido delimitável, estrito, supõe naturalmente rastro, não há arquivo sem rastro, mas nem todo rastro é um arquivo, na medida em que o arquivo supõe não apenas um rastro, mas que o rastro seja apropriado, controlado, organizado, politicamente sob controle (DERRIDA, 2012, p. 130).

A partir desta construção do arquivo, o “arquivista” se apropria destes rastros, sentindo-se, então, apto a classificá-los, interpretá-los e hierarquizá-los.

Entretanto, o poder envolvido na criação do arquivo apresenta também uma problemática, exposta por Derrida: “O arquivo começa pela seleção, e essa seleção é uma violência. Não há arquivo sem violência” (*ibid.*, p. 130). A violência em questão é referente à exclusão dos rastros que ficaram de fora do arquivo, tendo em vista que isto amplia sua possibilidade de destruição: “Um rastro que não se apagasse, que pudesse nunca se apagar não seria um rastro” (*ibid.*, p.131). Mas é exatamente a tensão envolvida neste gesto, entre o que é incluído e o que fica de fora, que interessa a Derrida, pois é, também, o espectro desta possibilidade iminente de destruição dos rastros que desperta no “arquivista” o desejo de construir um arquivo que garanta a sobrevivência, pelo maior tempo possível, dos rastros que lhe são relevantes. Levando em consideração esta “pulsão arquivista” inerente ao gesto, a construção de um arquivo também passa a ser uma maneira de interpretar a “sedução” que alguns rastros exerceram sobre quem os selecionou, em detrimento de outros:

A pulsão de arquivo é um momento irresistível não apenas para guardar os rastros, mas também para dominar os rastros, para interpretá-los. Logo que tenho uma experiência, tenho uma experiência de rastro. Logo que tenho uma experiência de rastro, não posso reprimir o movimento de interpretar os rastros, de selecioná-los ou não, de guardá-los ou não e, portanto, de constituir os rastros em arquivos e de escolher o que quero escolher. [...] Quando interpretamos, não encontramos um sentido que está ali, dado, e que teríamos apenas que elucidar ou desvelar, mas impomos sentido, constituímos sentido. A pulsão de arquivo é uma pulsão irresistível para interpretar os rastros, para dar-lhes sentido e para preferir este rastro àquele outro (*ibid.*, p. 132).

Aproximando o conceito de arquivo à pesquisa, podemos considerar os próprios filmes como rastros de uma produção em um determinado período. Ao mesmo tempo, sua

composição imagética também contém inúmeros rastros, como as escolhas formais de direção, o registro das locações filmadas e a aparência daqueles que foram registrados pela câmera. A criação de um *arquivo de imagens*, por parte desta pesquisa, não é mais que o gesto de juntar estes rastros de cenas que contêm a imagem do olhar fantasmagórico. Mas, a discussão em torno da criação de um arquivo, trazida por Derrida, também enfatiza o poder, inerente à exclusão dos rastros que ficam de fora. Portanto, a seleção deste arquivo já *assume a impossibilidade de catalogar todo o reaparecimento desta imagem no cinema*, pois sempre haverá algum rastro não selecionado. Isto faz com que esta pesquisa não pretenda mapear todos os realizadores que tenham trabalhado com uma imagem semelhante⁵, sugerindo que possa haver um estilo em comum, passível de ser nomeado como uma tendência estética. Tampouco, pretende comprovar que os cineastas aqui apresentados necessariamente foram influenciados uns pelos filmes dos outros. Ao selecionar as imagens, proponho que elas primeiro foram “arquivadas” em minha lembrança, gerando um impacto sobre mim, fazendo-as retornar na composição deste arquivo. Sendo assim, também é parte desta pesquisa a busca por compreender como estas imagens causaram as experiências que trouxeram esta reflexão sobre a alteridade à tona.

Proponho, então, que os filmes desses quatro diretores, cujos fragmentos vão compor este arquivo de imagens, serão: *Coeur fidèle* (1923), *Finis terrae* (1929) e *Le tempestaire* (1947) de Jean Epstein, *O diário de um páraquedista de aldeia* (1951), *Um condenado à morte escapou* (1956), *Pickpocket* (1959), *O processo de Joana d’Arc* (1962) e *Au hasard, Balthazar* (1966), de Robert Bresson, *A humanidade* (1999) e *Coin Coin et les Z’inhumains* (2018), de Bruno Dumont e, por fim, *Ossos* (1997) e *Juventude em marcha* (2006), de Pedro Costa.

1.3 A experiência de alteridade no cinema

A análise da imagem do rosto no cinema é uma verdadeira batalha no campo teórico: o rosto é muitas vezes relacionado ao lugar de identificação, mas, também, de projeção do espectador. Como imagem icônica, sedutora, que movimenta os afetos, mas que também pode

⁵ Outros cineastas na obra dos quais encontro imagens semelhantes, mas que me parecem trabalhá-la de maneira distinta, são: Aki Kaurismaki, Eugène Green, Jean Marie-Straub e Danielle Huillet, Mani Kaul, Martin Rejtman e Tsai Ming-Liang. Levando a imagem para relações mais inusitadas, mencionaria que o rosto trabalhado por Buster Keaton também faz eco com a questão – Keaton “inaugura” uma corrente na comédia chamada de expressão *deadpan*, que consiste no humorista não reagir perante situações cômicas. No Brasil, é difícil citar cineastas que usaram tal imagem de maneira sistêmica, mas é possível encontrar alguns exemplos, tanto em um filme como *A margem* (1967), de Ozualdo Candeias, quanto em *Arábia* (2017), de Affonso Uchoa e João Dumans.

ser esvaziada, saturada, hiper-explorada ou objetificada. Estas diversas interpretações da imagem têm eco na ambiguidade do contato presencial com o rosto: se, em um momento, se acredita poder ler o que ali está “escrito”, criando a ilusão de conhecer o outro em sua totalidade, em um momento seguinte, este rosto surpreende e o outro passa a ser um enigma. Quebrada a ilusão, a alteridade surge como uma *experiência* que, por mais violenta que seja, rompe com as certezas e ideias pré-concebidas pelo sujeito.

Utilizo aqui esta “experiência”, vinculada ao encontro com o outro, também influenciado por uma reflexão de Jacques Derrida, que enfatiza que há uma equivocidade costumeira no uso do conceito. O filósofo argumenta que há, pelo menos, dois sentidos para “experiência”, sendo o primeiro voltado para a presença, algo que se apresenta e é vivenciado em um momento (DERRIDA, 2012a). Entretanto, Derrida elucida um segundo sentido, relacionando o conceito a experiência de um *acontecimento* que não pode ser sido previamente antecipado:

Mas há outro conceito de experiência, *Erfahrung*. E que nos dois casos, na *Erfahrung* ou na experiência em francês, a experiência é justamente não a relação presente com o que está presente, mas a viagem ou a travessia, o que quer dizer *experimental* rumo a, através da ou desde a vinda do outro na sua heterogeneidade mais imprevisível; trata-se da viagem não programável [...] Se a experiência fosse apenas a relação-com, ou o encontro do que é previsível e antecipável sobre o fundo de um horizonte presente, não haveria experiência nesse segundo sentido; [...] A viagem da qual sabemos de onde ela parte e para onde nos leva não é uma viagem, está previamente encerrada. Já chegamos, e nada mais acontece. [...] Uma viagem que não fosse ameaçadora, uma viagem que não fosse uma viagem em vista do impossível, em vista do que não está em vista, seria ainda uma viagem? Ou apenas turismo? (*ibid.*, p. 80, grifos do autor)

Derrida, então, relaciona este segundo sentido do conceito de experiência com o encontro com a alteridade do outro que, da mesma forma, não pode ser previamente conhecida e compreendida na sua totalidade:

Quando se está em relação com outro, quer se trate de um *quem* ou de um *quê*, quando se está em relação com outro cuja própria prova consiste em fazer a experiência do fato de que o outro não é apropriável, há aí experiência: não posso assimilar o outro a mim, não posso fazer do outro parte de mim mesmo, não posso capturar, tomar, apreender, não há antecipação. O outro é o inantecipável (*ibid.*, p. 80, grifos do autor)

Porém, se levarmos em consideração esta imprevisibilidade de que fala Derrida, e que relacionamos com a nossa experiência com o rosto do outro no dia-a-dia, é possível nos perguntarmos: *será que esta representação do rosto no cinema também pode provocar esta viagem sem rumo definido, esta experiência de alteridade onde o outro é inantecipável ?*

A questão não é simples e de, alguma maneira, como já exposto, parece dividir parte do campo teórico que trata da imagem. É possível encontrar autores, embora cada vez mais raros na contemporaneidade, que exaltam a imagem do rosto como potencializadora para a

afirmação da alteridade do outro. Mas, muito mais frequente, encontra-se teóricos que dissertam sobre um certo cenário de *banalização do rosto*, devido à intensa proliferação de sua imagem. Entre os autores que serão citados nesta pesquisa, de Walter Benjamin a Jean Baudrillard, é possível esboçar uma tese de que não haveria, a nível de percepção, o reconhecimento da alteridade do outro na imagem do rosto, e, ainda, de que o contato massivo com a proliferação destas imagens estaria modificando as relações sociais e favorecendo cenários onde a violência prevalece. Explicação que parece convergir com o atual crescimento de movimentos políticos em várias regiões do mundo que “resgatam” ideais fascistas e totalitaristas - como nas eleições de 2018 no Brasil - , onde coincidem uma massiva produção e difusão de imagens de si, como os *selfies*, com um crescente discurso contra os direitos humanos, contra os movimentos de imigração e um descaso com questões relacionadas à ecologia. Tal postulado grave – de que a percepção de imagens, onde não se reconhece a dimensão da alteridade, influencia as relações sociais e, até mesmo, o cenário político contemporâneo – motiva esta pesquisa a se aprofundar na questão.

A exposição destes dois pontos de vista é relevante para o projeto, uma vez que ambos trazem considerações importantes para as imagens trabalhadas aqui. A pesquisa, no entanto, tomará um caminho intermediário, que aborda as imagens do arquivo de maneira *dialética*, por acreditar que a imagem do olhar fantasmagórico já aponta para esta direção. Posicionamento que encontro em Georges Didi-Huberman, no seu livro *O que vemos, o que nos olha* (2010), que, primeiro, descreve um dualismo recorrente ao se olhar para as imagens: o da crença e o da tautologia. A crença estaria ligada ao desejo de atribuir um significado maior às imagens, praticamente ao ponto de abstrair o visível, prática que pode levar à idolatria da imagem. Já a tautologia é o caminho inverso, pois diz respeito àquele que não enxerga na imagem nada além do que ela apresenta ao visível. O que Didi-Huberman propõe é a possibilidade de ver na imagem algo que está contido em seu visível, mas que, também, em determinado momento, escapa a ele, pois está em uma dimensão invisível, mas que ainda assim pode ser sentida. Para executar tal tarefa, Didi-Huberman se abre para uma constelação de autores e conceitos que o auxiliam a responder as questões levantadas pela relação do observador com a imagem, caminho que, similarmente, a pesquisa pretende tomar ao fazer a análise do arquivo proposto.

A fim de trazer um referencial teórico para a questão da alteridade, o projeto opta por abordá-la a partir do filósofo Emmanuel Levinas, que coloca a ética no encontro com o outro – a relação de alteridade – como tema central de sua filosofia. Em seu pensamento, o sujeito não se constitui de forma autônoma, olhando o mundo e definindo como ele é a partir do

desenvolvimento de sua percepção, pois, para Levinas, é o “outro”, que o constitui como sujeito. Sendo assim, este sujeito em constituição está aqui às voltas com um “outro” que lhe é anterior, formador e portanto, *excedente*. Em outras palavras, esta relação com o “outro” é assimétrica, fazendo com que o sujeito se sinta olhado, sem nunca poder encontrar o olhar na mesma altura de quem o olha. A partir desta elaboração de uma alteridade constitutiva, Levinas desenvolve uma reflexão própria acerca do *mesmo*, do *outro* e do *rosto*⁶, conceitos que pretendo retomar e articular junto da análise das imagens.

Porém, ao tratar da alteridade, Levinas não tem o cinema como objeto de reflexão, mas sim, as relações presenciais, *face-a-face*, o que torna a proposta de relacionar as imagens cinematográficas ao pensamento de Emmanuel Levinas de difícil execução. Apesar disso, é possível encontrar um crescente número de publicações de cinema que trazem Levinas, e sua ética, como “guia” para a escrita teórica sobre cinema⁷. Ao analisar o conjunto destes autores que aproximam o cinema da ética levinasiana, Brian Bergan-Aurand destaca que “todos estes escritores preocupados com a ética também estão preocupados com o excesso, com o afeto do excesso. A experiência fílmica excede nossos desejos”⁸ (BERGEN-AURAND, 2014, p. 60). É justamente por acreditar que as imagens selecionadas no arquivo possuem uma potência para este *excedente*, para causar uma experiência que confronte o espectador com uma alteridade que o tire de sua zona de conforto e o faça repensar a maneira como vê o mundo, que proponho articulá-las em conjunto com o pensamento de Emmanuel Levinas.

A partir deste panorama, os objetivos desta pesquisa são:

1. Compreender, dentro de uma perspectiva histórica, o reaparecimento da imagem do *olhar fantasmagórico* pelos cineastas selecionados.
2. Analisar, a partir do *arquivo de imagens*, os distintos procedimentos formais utilizados pelos cineastas no ato de filmar a interação do rosto dos personagens com o mundo, através do seu olhar, e dos diferentes efeitos que estes procedimentos produzem.
3. Compreender como a alteridade é representada e refletida no *arquivo de imagens* proposto.

⁶ Emmanuel Levinas frequentemente usa estes conceitos de “Outro”, “Mesmo” e “Rosto” com a inicial em maiúscula, para diferenciá-los do uso normal do termo e realçar seu sentido metafísico. No presente trabalho, opto por me referir a estes conceitos em itálico, a fim de destacá-los e referenciá-los ao seu uso por Levinas.

⁷ Destaco aqui os trabalhos de COOPER (2007), GIRGUS (2010) BERGEN-AURAND (2014), DOWING, SAXTON (2010), SINNERBRICK (2010).

⁸ Tradução própria. No original: Ethics is not about accepting the other but about being challenged by the other, as when someone or something interrupts your train of thought, disrupts your self assuredness. In this, way, all these writers concerned with ethics are also concerned with excess, with the affect of excess. The filmic experience exceeds our desires.

1.4 O método da montagem

Por tratar-se de um projeto cujo tema geral gira em torno do cinema e, especificamente, dos procedimentos formais realizados pelo grupo de cineastas apresentados – Jean Epstein, Robert Bresson, Bruno Dumont e Pedro Costa –, é natural que a pesquisa busque em suas filmografias as imagens que guiarão as análises desta dissertação. Porém, devido ao desejo de delimitar o tema para questões referentes ao uso do rosto e do olhar, opto por trabalhar apenas com pequenos fragmentos de seus filmes que contenham a imagem em questão: *um certo momento em que o rosto de um personagem olha fixamente para algo no extra-campo (fora do quadro)*. Estes fragmentos de cenas, escolhidos e extraídos dos filmes, também levam em consideração o momento anterior e posterior ao plano do olhar, caso estes estejam ligados ao *ponto de vista* do personagem.

O termo usado aqui como “ponto de vista” contém diversos sentidos, dentro e fora da teoria de cinema. Segundo Jacques Aumont e Michel Marie, este ponto de vista pode fazer menção tanto (1) à maneira particular como algo é considerado, (2) a uma opinião ou sentimento a respeito de um objeto e (3) a um lugar real ou imaginário, onde uma representação é construída, podendo variar entre o ponto de vista da câmera, do autor do filme ou do personagem (AUMONT, MARIE, 2006). Esta pesquisa opta por usar o termo, dentro desta linguagem cinematográfica, para se referir à última concepção dele apresentada por Aumont e Marie, se referindo apenas ao procedimento formal, por onde, após vermos uma tomada que enfatiza o olhar do personagem para alguma direção, a tomada seguinte, seu *ponto de vista*, mostra o objeto ou sujeito que este personagem estaria olhando, estabelecendo uma linha do olhar entre os dois. Tal recurso causa a impressão de que o espectador compartilha da visão do personagem. Encontro, em um texto de Akira Lippit Mizuna, uma definição que auxilia a elucidar o uso que farei aqui do termo:

A linha do olhar (eye-line match) é uma técnica de edição que mantém a continuidade visual entre sujeito e objeto, e entre sujeitos. Ela cria linhas imaginárias no espaço – linhas de visão –, que combinam sujeitos com os objetos que eles veem e o olhar dos sujeitos uns para os outros. Esta linha dos olhos é a trajetória de um olhar mapeado no espaço. Se um indivíduo olha em uma direção em particular, e a tomada seguinte mostra um objeto no mesmo eixo de visão, ou na mesma linha dos olhos, então o objeto parece ser visto pelo ponto de vista deste indivíduo. É uma maneira de mostrar o que é visto, de marcar um objeto ou cena como visto. Isto inscreve a visibilidade de um objeto visual. A linha do olhar também é uma maneira de estender o espaço para além do enquadramento – de alinhar fragmentos não-contíguos de espaço na aparência de um todo. Ao traçar uma linha entre dois olhos ou conjuntos de olhos, alinhando os ângulos desses olhos, as

coordenadas de dois ou mais seres podem ser definidas no espaço e em relação umas às outras⁹ (LIPPIT, p. 9, 2016, grifo nosso).

O método apresentado nesta etapa inicial, e que conduzirá o restante do trabalho, tem, novamente, inspiração em Georges Didi-Huberman e na ideia de olhar a imagem por diversos ângulos e levando em conta as diferentes temporalidades que atuam sobre ela. Do autor, pretendo utilizar o método que ele intitula como *montagem*, e que é desenvolvido sempre com referência aos teóricos Aby Warburg, Walter Benjamin e Serguei Eisenstein (DIDI-HUBERMAN, 2018). A *montagem*, para Didi-Huberman, não se trata de um recurso técnico necessário para se construir uma linha cronológica, mas, sim, de um procedimento de pesquisa, que possibilita pensar as imagens umas em relação às outras, podendo, com isso, gerar conhecimento.

Como exemplo, o autor cita Aby Warburg e seu *Atlas Mnémossyne*, que consiste em diversos painéis, onde Warburg montava fotografias de obras de arte ao lado de páginas de livros, recortes de jornais e fotografias de situações políticas (*ibid.*). Todos estes diversos elementos não eram, necessariamente, ordenados de maneira linear ou cronológica e, para Didi-Huberman, este é o aspecto mais interessante da *montagem*, pois coloca em questão o problema da *construção da historicidade*:

Porque não é orientada, a montagem simplesmente escapa às teleologias, torna visíveis as sobrevivências, os anacronismos, os reencontros com as temporalidades contraditórias que afetam cada objeto, cada acontecimento, cada pessoa, cada gesto. Então, o historiador renuncia a contar uma “história”, mas, ao fazê-lo, consegue mostrar que a história envolve todas as complexidades de tempo, todos os estratos da arqueologia, todas as linhas pontilhadas do destino (*ibid.*, p. 40).

Sendo assim, o método da *montagem*, ao mesmo tempo que problematiza as construções históricas, também evidencia a influência destas no reaparecimento da imagem, fazendo com que seja necessário à pesquisa levar em consideração as diferentes temporalidades que se encontram refletidas na imagem, ao mesmo tempo que explicita, na junção de algumas imagens, a impossibilidade de abranger toda essa amplitude histórica.

⁹ Tradução própria. Do original: The eye-line match is editing technique that maintains visual continuity between subject and object and between subjects. It creates imaginary lines in space—sight lines—that match subjects to the objects they see and the look of subjects to one another. An eye-line is the trajectory of a look charted in space. If an individual looks in a particular direction, and the following shot shows an object along the same axis of sight or eye-line, then the object appears to be seen from the point of view of that individual. It is a way of showing what is seen, of marking an object or scene as seen. It inscribes the visibility of a visual object. The eye-line is also a means of extending space beyond the frame - of aligning non-contiguous fragments of space into the semblance of a whole. By drawing a line between two eyes or sets of eyes, by aligning the angles of those eyes, the coordinates of two or more beings can be set in space and in relation to one another.

A partir deste método, por onde seleciono as imagens que sobreviveram em minha lembrança, *proponho anexar a esta pesquisa a edição de um vídeo*¹⁰, que posicione estas cenas na ordem em que vão ser analisadas ao longo do trabalho. Este vídeo articulará as duas ideias propostas aqui, pois ele será o resultado deste *arquivo de imagens* e, também, a sua ordenação. Será, em outras palavras, o resultado da *montagem* destas imagens do arquivo. O objetivo da anexação do vídeo é o de *dar a ver*, de possibilitar ao leitor também ter uma experiência com estas imagens em movimento, e não apenas com suas descrições ou com fotogramas estáticos. Além disso, é a edição do vídeo que vai, efetivamente, produzir esta montagem sobre a qual teoriza Didi-Huberman, através da relação destas imagens uma com as outras, e ocasionando novas reflexões, a partir dos “choques” entre elas.

A seleção deste arquivo possibilitará uma análise que leve em consideração a composição e a dramaturgia do olhar fantasmagórico, bem como a relação estabelecida entre a imagem e os planos que a circundam, por onde se estabelece uma relação campo/extra-campo, através do ponto de vista do personagem e o que ele vê. Tal proposta se assemelha ao que Jacques Aumont e Michel Marie descrevem como *análise da imagem fílmica*, que, para os autores, não possui um método universal para proceder, fazendo com que o “analista” estabeleça “até que ponto quer autonomizar a imagem na sua análise (em especial, mas não unicamente, quanto à narrativa)” (AUMONT, MARIE, 1988, p. 154). Como já foi ressaltado, a proposta aqui é “amputar” estes fragmentos dos filmes, e não se prender a uma análise da narrativa do filme como um todo. Entretanto, a pesquisa não pretende autonomizar por completo estes fragmentos, e propõe contextualizar o enredo do filme, a fim de entender o impacto que a narrativa cria dentro do fragmento. A análise da montagem interna da cena, utilizando o ponto de vista do personagem, levará em consideração a quantidade de planos usados e a duração deles, somando-se aos pontos anteriores e ajudando a compreender como estes atuam em uma “produção de sentido” (*ibid.*, p. 170).

Após a análise dos procedimentos formais dos trechos selecionados, e de uma descrição dos possíveis sentidos extraídos dali, a pesquisa vai buscar estabelecer, em um campo teórico, como cada fragmento articula a questão da alteridade, a partir de Emmanuel Levinas, mas trazendo ainda outros autores e conceitos que tratem desta mesma questão e se relacionem com as imagens analisadas. Ao propor uma aproximação com a filosofia de Emmanuel Levinas, o projeto também opta por um caminho de inspiração fenomenológica,

¹⁰ O endereço eletrônico de acesso ao vídeo se encontra na página 143. Sugiro que ele seja visualizado antes das análises feitas a partir do capítulo 3, embora sua visualização no início ou fim da pesquisa também possa produzir efeitos distintos para a leitura.

por entender que esta corrente filosófica auxilia a compreender como as imagens são percebidas e apreendidas, tanto no que se mostra no visível, quanto no que está invisível.

Sendo assim, a proposta de método para esta pesquisa foi estruturada da seguinte forma:

1. A *montagem* de um *arquivo de imagens*, com fragmentos de filmes de Jean Epstein, Robert Bresson, Bruno Dumont e Pedro Costa.
2. Análise dos fragmentos escolhidos, levando em consideração (a) uma perspectiva histórica que elucide uma genealogia da imagem, e (b) os procedimentos formais das imagens referentes ao uso do *ponto de vista* dos personagens dentro da montagem interna da cena, destacando como os procedimentos articulam a questão da alteridade.

A organização dos capítulos será feita da seguinte maneira: no segundo capítulo farei um levantamento teórico sobre a questão da alteridade, a partir de Emmanuel Levinas, mas trarei a questão para o campo das relações do espectador com a imagem do rosto, e, em específico, com o uso dele na imagem cinematográfica. Com isto, abordarei a discussão teórica, que assinala uma ausência desta dimensão da alteridade nesta relação, ocasionando uma banalização da imagem do rosto e reflexos disto nas interações sociais. A existência deste capítulo se justifica na crença de que a discussão apresentada nele será refletida posteriormente no *arquivo de imagens*, pois as cenas escolhidas levam em consideração esta percepção.

No terceiro capítulo, analisarei os fragmentos de Jean Epstein, fazendo uma genealogia de como o diretor chegou à sua imagem do olhar fantasmagórico, ao mesmo tempo que teorizou a possibilidade de uma experiência estética com as imagens do cinema que contivesse este horizonte de alteridade. No quarto capítulo, abordarei os fragmentos de Robert Bresson, que trabalhou sistematicamente o olhar fantasmagórico, mas que também abordou a questão da alteridade em suas narrativas, fazendo uma união entre forma e conteúdo relevante para esta pesquisa. Já no quinto capítulo, tratarei do reaparecimento da imagem no contemporâneo, analisando os diferentes procedimentos formais usados por Bruno Dumont e por Pedro Costa, que os diferencia. no que diz respeito ao uso da imagem, da maneira como ela fora trabalhada por Epstein e Bresson. Além disso, buscarei demonstrar como, também no contemporâneo, a questão fantasmagórica, já sugerida pela imagem, vem à tona de maneira evidente nas narrativas de Pedro Costa.

2 O pensamento da alteridade em Emmanuel Levinas

Emmanuel Levinas nasceu em Kaunas, na Lituânia, no ano de 1906. De família judaica, conheceu a barbárie da guerra desde a infância, quando, por conta da tomada de sua cidade pelos alemães, durante a Primeira Guerra Mundial, teve de partir com sua família para um campo de refugiados judeus na Ucrânia. Em 1924, se tornou estudante de filosofia em Estrasburgo e, posteriormente, se transferiu para a Universidade de Friburgo, onde passou a ter aulas com Edmund Husserl e se interessar pelo método fenomenológico. Já residindo na França, Levinas traduziu parte do trabalho de Husserl para o francês e ajudou a introduzir a fenomenologia no país, o que acabou por influenciar outros filósofos, como Jean Paul Sartre e Maurice Merleau-Ponty (VIERA DE MELO, 2003).

Com a eclosão da Segunda Guerra Mundial, Levinas é mobilizado pelas forças armadas a servir, trabalhando como sub-oficial-intérprete de língua russa. Em 1940, foi capturado e tornou-se prisioneiro do regime nazista, onde acompanhou a segregação antissemita e a tortura e morte de seus correligionários. Sua posição de soldado e seu status de cidadão francês, no entanto, salvaram-no da morte. Enquanto amigos franceses esconderam sua mulher e filha, a maior parte da sua família na Lituânia foi vítima do Holocausto (*ibid.*). Experiência brutal, que Levinas reflete ao longo de toda sua filosofia, como é possível observar no seu livro publicado em 1947 – e parcialmente escrito enquanto o filósofo era prisioneiro de guerra (GIRGUS, 2010) –, intitulado *De l'existence à l'existant*:

Quando você precisa comer, beber e se esquentar para não morrer, quando o alimento se torna combustível, como em certos trabalhos duros – o mundo também parece haver chegado ao seu fim, invertido, absurdo, devendo ser renovado. O tempo sai de suas dobradiças¹¹ (LEVINAS, 1990, p. 68).

Levinas reflete que, em momentos de guerra, há uma suspensão da moral, pois esta se dobra às exigências da estratégia e da política, articuladas pelos que desejam sair vitoriosos. O filósofo desenvolve, assim, um pensamento que posiciona a *ética como a filosofia primeira*, proposta que ele desenvolve amplamente em seu livro seminal, *Totalidade e Infinito*:

O estabelecimento do primado da ética, isto é, da relação de homem a homem — significação, ensino e justiça —, primado de uma estrutura irreduzível na qual se apoiam todas as outras (e, em particular, todas as que, de uma maneira original, nos parecem pôr em contacto com um sublime impessoal, estético ou ontológico), é um dos objectivos da presente obra (LEVINAS, 2019, p. 68-69).

¹¹ Tradução própria. No original: Quand il faut manger, boire et se chauffer pour ne pas mourir, quand la nourriture devient du carburant, comme dans certains travaux durs — le monde aussi semble à sa fin, renversé, absurde, devant être rénové. Le temps sort de ses gonds.

No seu desejo de colocar o “tempo” novamente em suas “dobradiças”, Levinas se lança em um projeto filosófico de crítica a um pensamento totalizante, tanto político, quanto filosófico, que dá primazia para o “Eu” e que possibilitara os horrores que ele viu e vivenciou nos campos nazistas.

Tal projeto filosófico de Levinas foi influenciado pelo método fenomenológico de Edmund Husserl, e penso que, para melhor compreender o método, se faz necessária uma breve incursão por uma tradição filosófica ocidental, que expôs o problema antigo que Husserl tentou superar. Tal problema, arrisco sintetizar aqui, pode ser descrito a partir de uma questão aparentemente simples: como definir o que realmente “existe”? Logo que nos perguntamos isto, a questão que era “simples” passa a não encontrar nenhuma resposta satisfatória.

Foi às voltas desse problema que o filósofo René Descartes, no século XVII, questionou a possibilidade de ser “enganado” pelos seus sentidos, pois nem tudo que apreendia podia ser, de fato, “real”, ao mesmo tempo que podia também haver outras dimensões no mundo, que não apareciam para estes seus sentidos. Com isto, o filósofo colocou as coisas ao redor sob desconfiança, chegando a sua famosa fórmula do “penso, logo existo”, ou, em latim, “*cogito, ergo sum*”, pela qual estabeleceu que a primeira certeza que poderia ter é a de que a autoconsciência de racionar comprovava sua existência. Tal linha de pensamento levou Descartes a escrever o seguinte postulado, na meditação segunda de seu *Meditações Metafísicas*:

Se por acaso eu não olhasse de uma janela homens que passam na rua, à vista dos quais não deixo de dizer que vejo homens [...]; e, no entanto, o que vejo desta janela senão chapéus e capotes, que podem cobrir espectros ou homens fictícios que só se mexem mediante molas? *Mas julgo que são homens verdadeiros e, assim, compreendo, pela só potência de julgar que reside em meu espírito, o que acreditava ver com meus olhos* (DESCARTES, 2011, p. 52, grifo nosso).

A citação demonstra que, diante do que se mostrava à sua visão, Descartes concluiu que era seu *juízo*, da ordem da razão, que lhe indicava que o que via na rua eram pessoas e não autômatos. Sendo assim, a tentativa de resolução do problema levou o filósofo a criar uma espécie de hierarquia, onde o outro só existe por conta de uma operação racional de quem vê.

A partir do pensamento cartesiano, estas relações de apreensão do “real”, do mundo que se apresenta ao sujeito, vão ser alvo de inúmeras reflexões na tradição filosófica ocidental – e que, evidentemente, já vinham desde muito antes de Descartes. Nisto, Husserl, vai considerar problemático tanto um pensamento metafísico idealista, onde assume-se a impossibilidade de apreensão do real, fazendo com que o sujeito já não esteja mais em contato com as coisas, quanto um pensamento que estabelece uma “fé perceptiva”, onde já há, de

antemão, ideias pré-concebidas do mundo. Entre suas muitas contribuições, Husserl vai desenvolver uma filosofia que, na impossibilidade de definir o que “existe” do que é “ilusão”, vai defender que o “real” são os fenômenos que aparecem para nossa consciência e que esta operação não se dá somente pela razão, pois há dimensões anteriores ao intelectualismo, que fazem com que percebamos as coisas do mundo. Sendo assim, Husserl defende, em sua fenomenologia, que, para resolver a questão, o filósofo deve colocar-se de maneira passiva diante dos fenômenos, buscando descrever a maneira com que eles aparecem à sua consciência. O esforço racional aqui é, então, o da busca por compreender como se dá o funcionamento destes sentidos e da consciência diante dos fenômenos que se mostram para o sujeito. Tais descrições, a partir de um método fenomenológico, portanto, consistiria em uma maneira de estabelecer um solo partilhado das experiências primordiais do homem e das relações dele com as coisas do mundo. Uma maneira de *ir às próprias coisas* (DARTIGUES, 1992).

Partindo da fenomenologia de Edmund Husserl, Levinas propõe uma espécie de fenomenologia da relação com o outro e, ao fazer isto, reflete que há também um certo gesto de *poder* neste método – como havia no julgamento de Descartes sobre os homens que via na janela - , por conta da ideia de uma tentativa de apreensão deste outro. Refletindo sobre como seria a descrição desta relação, o filósofo percebe que o método não é aplicável, pois fazer isto seria um gesto que acabaria por totalizar esta experiência:

A relação com Outrem não se transmuda, como o conhecimento, em fruição e posse, em liberdade. Outrem impõe-se como uma exigência que domina essa liberdade e, portanto, como mais original do que tudo o que se passa em mim. Outrem, cuja presença excepcional se inscreve na impossibilidade ética em que estou de o matar, indica o fim dos poderes. *Se já não posso ter poder sobre ele é porque ele ultrapassa absolutamente toda a ideia que dele posso ter* (LEVINAS, 2019, p. 77, grifo nosso).

Levinas se opõe à ideia de uma filosofia que, para dar conta da relação do sujeito com o real, tenta descrever e apreender o outro e, portanto, reduzi-lo. O posicionamento vem da reflexão do filósofo de que, tal caminho, acaba levando a filosofia para a mesma direção de uma política que, em situação de guerra, procurou exterminar o outro que lhe era considerado inferior ou indesejado. Para Levinas, a relação com este outro deve manter uma abertura metafísica, transcendente, que se recusa a ser totalizada.

Sendo assim, o filósofo desenvolve um pensamento onde o sujeito é “invertido”, não se formando no mundo de forma independente e autônoma, *mas sendo formado pelo outro*, e só assim que ele se torna sujeito. Tal relação passa, então, a ser *assimétrica*, pois o sujeito adquire uma “dívida” com este *outro*, que é formador, anterior a ele e que se faz presente

“não a partir de fora, mas de cima” (*ibid.*, p. 164). Em outras palavras, *o sujeito se sente olhado, sem nunca poder encontrar o olhar na mesma altura de quem o olha*. Tal reflexão, faz com que a alteridade apareça de maneira radical na filosofia de Emmanuel Levinas e é a partir dela que o filósofo desenvolve seu pensamento acerca do *mesmo* e do *outro*.

Mas o que é este *outro* que Levinas evoca? O conceito aparece como parte fundamental da filosofia do autor e se faz necessário esclarecê-lo, para melhor compreensão do trabalho. Ao escrever sobre ética, tendo Levinas como fonte de inspiração, Ricardo Timm de Souza auxilia nesta tarefa:

O “Outro” é por nós compreendido como aquele que chega de *fora*, fora do âmbito do meu poder intelectual, de minha inteligência que vê e avalia o mundo. O Outro rompe com a segurança de meu mundo, ele chega sempre inesperadamente, dá-se em sua presença não prevista, sem que eu possa, sem mais, anular essa *sua* presença e esse *seu* sentido (SOUZA, 2004, p. 56).

Em outras palavras, o projeto de uma ética da alteridade em Levinas, procura descrever este “choque”, onde o *outro* surge e acaba por colocar em questão as certezas do *mesmo*. Tal choque rompe com uma lógica onde o *mesmo*, por um processo racional de síntese, tentaria compreender e classificar o *outro*, pois aqui isto não é mais possível: “O Eu que pensa, encontrou *alguém*, alguém que pode dizer “não” ao meu “sim”: alguém que se nega a algum tipo de explicação de sua existência, de sua presença, por alguma via lógica ou classificatória” (*ibid.*, p. 57). O choque com o *outro* passa a ser “um acontecimento novo, inusitado, traumático” (*ibid.*, p. 58) e é somente neste constante movimento formado a partir disso, neste terreno de *instabilidade*, que se tornam possíveis as modificações das relações do humano com o próximo e, conseqüentemente, as transformações na política.

Emmanuel Levinas também destaca o *rosto* como um elemento essencial, através do qual o choque da alteridade se produz. Mas o termo, como é trabalhado pelo filósofo, não consiste apenas no significado objetivo, que é geralmente atribuído à região privilegiada do corpo, capaz de comunicar, expressar emoções e dar identidade ao sujeito. Para o autor, a soma destas características não dá conta da experiência com o *rosto*:

O rosto está presente na sua recusa de ser conteúdo. Neste sentido, não poderá ser compreendido, isto é, englobado. Nem visto, nem tocado — porque na sensação visual ou tátil, a identidade do eu implica a alteridade do objecto que precisamente se torna conteúdo (LEVINAS, 2019, p. 188).

O *rosto* levinasiano, contudo, não deixa de carregar os já citados atributos, que se mostram no visível, mas, para além deles, também carrega uma dimensão metafísica: “A dimensão do divino abre-se a partir do rosto humano. Uma relação com o Transcendente — livre, no entanto, de toda a dominação do Transcendente é uma relação social” (*ibid.*, p. 64). Portanto,

o *rostro* é, aqui, um limiar, onde o *transcendente* se faz parcialmente visível, mas mantém algo de invisível na sua exterioridade, que não pode ser explicado ou apreendido na sua totalidade, pois nele está contido um *infinito* que não pode ser reduzido.

É pelo *rostro* que o *outro* fala e solicita, e, ao mesmo tempo, nega as certezas do sujeito, e o tira da zona de conforto: “Outro que pode dizer “não” ao meu “sim”, ao qual não atribuímos uma classificação, mas *perguntamos* seu nome; a isto se chama ‘encontro’” (SOUZA, 2004, p. 57). É pelo *rostro* que se dá o *encontro* e, a partir dele, o sujeito não pode mais ser o mesmo, algo nele se transformou: “A necessidade positiva de um novo começo. Pois eu preciso reiniciar o processo de compreensão do mundo no qual o encontro se deu” (*ibid.*, p. 58).

2.1 A percepção do outro na imagem cinematográfica

De volta ao cinema, podemos pensar, a partir de Levinas, neste encontro do diretor com o ator, que está na frente da câmera, com sua visibilidade, sua corporeidade e sua presença, a representar um personagem, mas que carrega um *rostro* que também é *transcendente*, que demanda a responsabilidade do diretor, frente a sua face, a sua alteridade, e que tem a potência para mudar os rumos do filme, pré-concebidos no roteiro. Mas a questão que se coloca é a seguinte: é possível para o espectador encontrar este mesmo *rostro* levinasiano na imagem do ator representada no filme e, com isso, estabelecer uma relação de alteridade com ele?

Sugiro que a resposta para esta questão pode ser refletida através do método fenomenológico proposto por Edmund Husserl. Mas, antes de fazer isto, proponho uma aproximação com o filósofo Maurice Merleau-Ponty, que, assim como Levinas, foi também influenciado pela fenomenologia de Husserl, mas que traz acréscimos relevantes a esta tentativa de descrição do fenômeno da *imagem do outro*.

Em seu livro, *Fenomenologia da Percepção*, Merleau-Ponty vai propor uma “expansão” do projeto de Husserl para a necessidade de uma descrição, que leve em consideração não apenas como os fenômenos aparecem à consciência, mas também, como eles são percebidos pelo corpo. O postulado propõe o fim de um dualismo que separa a mente do corpo, pois, para o Merleau-Ponty, estes elementos estão sempre interligadas através da *percepção*, dimensão que relaciona a consciência e os sentidos em uma rede que integra o corpo inteiro. Tal rede não se esgotaria no próprio ser, pois o homem também é integrado ao mundo e compartilha de uma mesma “carne”. Portanto, para o filósofo é tanto impossível separar a consciência do restante do corpo, assim como é impossível separar o homem dos

objetos e dos outros seres. Tal pensamento difere da visão de Descartes, que não levou em consideração a consciência do outro em sua meditação sobre aquele que via pela janela:

Até hoje, o Cogito desvalorizava a percepção de um outro, ele me ensinava que o Eu só é acessível a si mesmo já que ele *me* definia pelo pensamento que tenho de mim mesmo e que sou evidentemente o único a ter, pelo menos nesse sentido último. *Para que o outro não seja uma palavra vã*, é preciso que minha existência nunca se reduza à consciência que tenho de existir, que ela envolva também a consciência que dele se possa ter e, portanto, minha encarnação em uma natureza e pelo menos a possibilidade de uma situação histórica (MERLEAU-PONTY, 2015, p. 9, grifo nosso).

Merleau-Ponty defende uma filosofia que não separa os elementos, mas sim, coloca-os todos em *relação* uns com os outros para refletir sobre as interações do homem com o mundo.

Ao longo do livro, o filósofo dá diversos exemplos que expõem como a percepção humana se amplifica, ou se transforma, quando está em relação com outros objetos. Como exemplo, Merleau-Ponty descreve uma mulher que veste um chapéu que contém um pluma no topo e, a medida que ela se acostuma com objeto, sua percepção passa a se adaptar a ponto da mulher se distanciar de obstáculos que possam estragar a pluma. Da mesma maneira, um sujeito acostumado a dirigir um veículo, passa a naturalmente dimensionar os espaços por onde pode trafegar com o seu carro sem danificá-lo (MERLEAU-PONTY, 2015). Tais exemplos nos auxiliam a compreender nossa própria relação com os objetos do mundo e, mais precisamente, no que se refere a esta pesquisa, com os artefatos de comunicação, pelos quais nos “integramos”, numa espécie de simbiose entre corpo e máquina.

Embora o pensamento de Merleau-Ponty gere a reflexão de que o cinema também transforma nossa percepção, o autor, que chegou a ministrar uma conferência sobre a arte cinematográfica (MERLEAU-PONTY, 2008), não chega a descrever de que maneira isso ocorre. Entretanto, a partir de Husserl e Merleau-Ponty, diversos teóricos desenvolveram os desdobramentos da relação entre fenomenologia e cinema. Entre eles, destaco o texto *A tela do cinema como prótese da percepção*, onde Susan Buck-Morss afirma que o cinema é justamente uma ferramenta para compreender estas reflexões filosóficas:

Pois é a experiência cotidiana do cinema que nos deixa “ver”, sem pretensão, o objeto fenomenológico de cognição apoditicamente reduzido de que fala Husserl. Se ouvimos as palavras de Husserl, mas pensamos a imagem cinematográfica, a obscuridade da fenomenologia começa a se dissipar diante de nossos olhos (BUCK-MORSS, 2009, p.8).

De fato, é possível entender a afirmação da autora se relacionarmos o postulado com a nossa experiência cinematográfica: mesmo que, tecnicamente, saibamos que a imagem em movimento se produz pela rápida sucessão de imagens estáticas, o que notamos, na prática, é que o efeito não se constrói em nossa consciência por um esforço intelectual, pois *o*

movimento das imagens é percebido pelo nosso campo sensível como dado imediato, anterior a qualquer racionalização. Mas aqui surge a dúvida que causa confusão nos debates sobre cinema – principalmente nas discussões que tendem a categorizar as produções entre ficção e documentário –, e que retorna de tempos em tempos: *as imagens do cinema podem ser tomadas como o mundo em si?*

Embora o movimento das imagens deste meio seja percebido de maneira similar com o que se dá no presencial, Susan Buck-Morss localiza uma diferença entre estas duas experiências, que estaria também instalada *a nível da percepção*: “A superfície da tela do cinema funciona como um órgão artificial de cognição. O órgão protético da tela do cinema não só duplica a percepção cognitiva humana, *mas também transforma sua natureza*” (BUCK-MORSS, 2009, p.12, grifo nosso). A autora, então, confirma a ideia, vinda do pensamento de Merleau-Ponty, de que há uma transformação na percepção humana no contato com o cinema. Mas, além disso, Buck-Morss também destaca que esta diferença faz com haja uma *reação* distinta às situações representadas nas imagens cinematográficas, em relação às mesmas situações vivenciadas no presencial:

Os acontecimentos cinemáticos chocantes e hiper-sensórios são passivamente absorvidos, separando a conexão entre a percepção e a enervação muscular. No cinema, suportamos as mais eróticas provocações, os atos mais brutais de violência, mas não fazemos nada. Corta-se a continuidade entre cognição e ação (BUCK-MORSS, 2009, p. 32).

A citação da autora nos sugere que esta transformação na percepção, ocasionada pela experiência cinematográfica, *também modifica as relações éticas com os seres representadas nas imagens*, fazendo com que o espectador seja suscetível a ver as mais diversas violências sofridas pelo outro na tela, sem apresentar a mesma reação presencial a isto. Mas, Buck-Morss não considera que esta modificação se dá por uma via racional, no sentido de que o espectador faria uma síntese lógica de que tudo aquilo que ele vê não passa de mera ilusão ficcional. Para a autora, fenomenologicamente, há algo na experiência que transforma a percepção e que faz com que mudança nas relações éticas seja sentida diretamente no corpo, como uma espécie de *anestesia*¹², causada pelo fluxo de imagens “chocantes” e “hiper-sensórias”.

Esta diferença na relação de alteridade com o outro representado na imagem, transformada por esta diferença de percepção, também é enfatizada por Ciro Marcondes Filho

¹² Esta relação entre cinema e anestesia é muito trabalhado por Susan Buck-Morss em seu texto “Estética e anestésica”: uma reconsideração de A obra de arte de Walter Benjamin”, por onde, como mostra o título, ela expõe sua leitura do ensaio de Benjamin (BUCK-MORSS, 2012)

no seu livro *O rosto e a máquina*, que afirma não haver maneira dos meios de comunicação, como o cinema, produzirem a mesma relação que se dá no presencial:

Os efeitos do presencial não podem ser recuperados pela tela, porque existe algo que só ocorre na relação direta e os aparelhos em momento algum conseguirão captar, que é a percepção da energia pessoal, da força interna de cada um, de seu *élan* próprio, que só pode ser sentido pela percepção através da sua emanção direta (MARCONDES FILHO, 2014, p. 39).

Levando em conta o postulado, é possível afirmar que, independente da obra ser considerada documentário, ficção, ou se tratar de um vídeo postado instantaneamente em uma rede social, *há algo do referente fotografado que está ausente na imagem*, e esta ausência é percebida diretamente no corpo. Sendo assim, a relação entre fenomenologia e cinema aponta para o fato que já não se encontraria ali, na imagem cinematográfica, o *rosto* levinasiano, necessário para uma relação de alteridade, conforme proposta pelo filósofo.

Os desdobramentos psíquicos desta transformação na percepção são teorizados por Christian Metz, que se dedicou a pensar o olhar do espectador de cinema pela psicanálise Freudiana. Metz escreve que a experiência do espectador de cinema se ancora no *desejo de ver* e no *desejo de ouvir*, e que ambas se assentam na *falta*: algo que o sujeito inconscientemente busca preencher, ao mesmo tempo que sua própria incompletude garante a preservação do desejo deste sujeito (METZ, 1980). Segundo ele, o espectador de cinema é um *voyeur*, que, em seu lugar de sujeito que olha, fica diante destas forças atuantes do desejo. Neste aspecto, a distinção entre o cinema e o teatro é que, no segundo caso, o espectador se vê diante da presença do ator, fazendo com que haja uma encenação conjunta entre as duas partes. Já no cinema, o ator encenou sem a presença do espectador, e este assistiu à projeção na ausência do intérprete, sendo assim, o *voyeur* se viu em uma sala escura, “privado de sua outra metade” (*ibid.*, p. 75). O que se apresenta ao olhar do espectador seria a imagem de uma ausência:

No teatro, atores e espectadores estão presentes à mesma hora e no mesmo local, por conseguinte presentes uns com os outros, como os dois protagonistas de um casal perverso. Mas no cinema o ator estava presente quando o espectador não o estava (= filmagem), e o espectador está presente quando o ator não está (= projeção): encontro falhado do voyeurista e do exibicionista, cujas atitudes não se voltam a juntar (eles “falharam-se”) (*ibid.*, p. 75).

O pensamento de Metz indica que, na sala escura, o espectador se refugiaria do encontro com uma alteridade confrontadora e se “alimentaria” da imagem deste outro, representado na tela, apenas para satisfação de seus próprios desejos. Os rostos e os corpos dos personagens seriam somente objetos de apropriação, usados, ou para identificação, ou para a projeção de

fantasias, dando ao espectador a sensação de que, diante daquele “espetáculo visual”, ele tem o consentimento de olhar o outro da maneira como desejar (*ibid.*).

Ora, o que se apresenta aqui é uma oposição à alteridade de Levinas, pois, para o filósofo, o sujeito olha, mas, acima de tudo, se sente olhado pelo *outro*. Já em Metz, o espectador de cinema tem a sensação de olhar sem ser olhado. Se é o *outro* que interrompe com as certezas do *mesmo*, na sala escura não haveria mais este encontro e o espectador se veria imerso em seu narcisismo, diante de uma experiência que só reforçaria suas ideias já pré-concebidas.

Os apontamentos aqui apresentados se complementam em uma afirmação: a relação com a imagem cinematográfica acaba por modificar a percepção do sujeito, ao mesmo tempo que este não consegue perceber na imagem a dimensão ética descrita por Levinas, referente à relação com o presencial. Retornando ao pensamento de Merleau-Ponty, poderíamos sugerir que a percepção do espectador de cinema, transformada pela ausência do reconhecimento de alteridade nas imagens, acarretaria efeitos no seu corpo. Ao mesmo tempo, o acréscimo da discussão psicanalítica trazida por Metz sugere que o espectador também se vê “protegido” do encontro com o *outro*, alienado em si mesmo. Sendo assim, a inserção desta massiva reprodução de imagens na sociedade faria nascer uma nova maneira de estar e se relacionar no mundo, diferente da que havia antes de tais invenções técnicas. Haveria, portanto, *uma mudança na percepção coletiva, e o reconhecimento da alteridade do outro, que está representado na imagem, estaria no centro desta mudança*. Christian Metz não vê tais efeitos do cinema por acaso, pois, segundo ele, esta arte está inserida nos desejos de seu tempo:

Lembrarei apenas que o cinema nasceu em plena época capitalista, numa sociedade largamente antagonista e estilhaçada, baseada no individualismo e na família restrita (= pai-mãe-filhos), num universo burguês particularmente egotista e preocupado com a «subida» (ou com a fachada), particularmente opaco a si (METZ, 1980, p.76).

2.2 Banalização da imagem do rosto e seus sintomas

Não por acaso, os discursos críticos ao capitalismo e ao neoliberalismo costumam acompanhar as reflexões acerca da difusão das imagens reprodutíveis e as decorrentes mudanças nas relações sociais. Porém, no cenário destacado por Metz, o espectador deixaria a sala escura e, no exterior do cinema, seguiria exposto ao encontro com o *outro* e com sua alteridade desafiadora. De fato, tal cenário se modificou, e o espectador frequenta menos a sala de cinema que outrora. Por outro lado, as imagens reprodutíveis o acompanham cada vez mais, em toda parte, através do da televisão, do celular, dos anúncios publicitários e das redes sociais.

Para o filósofo Jean Baudrillard, há uma confusão irreversível com a inserção das imagens no imaginário social (BAUDRILLARD, 1987). A confusão se dá pela relação entre as imagens e o seu referente, considerado supostamente o real. Baudrillard sustenta que há algo de perverso, imoral e sedutor na ideia de que as imagens fazem referência ao mundo real, o que ele contesta: “Elas somente parecem se assemelhar com coisas, se assemelhar com a realidade, eventos e rostos. Ou melhor, elas realmente se conformam, mas a sua conformidade é diabólica”¹³ (*ibid.*, p.14). Tais imagens possuiriam apenas uma *aparência de verdade*, e a postura inocente da sociedade diante da exposição a um universo imagético, de reprodução ilimitada, faz com que a imagem “*comece a contaminar a realidade e a modelá-la*”¹⁴ (*ibid.*, p. 16, grifo nosso). A imagem passa a impor sobre o real a sua própria lógica, e a vida se torna cada vez mais cinematográfica e televisiva. Aproximando o pensamento de Baudrillard ao de Metz, a questão que fica é a de que, se a relação com o real passou a ser contaminada pela imagem, e na imagem já não há mais o *outro*, então modificam-se também as relações sociais de alteridade para fora da privacidade das “salas escuras”.

Em uma linha de pensamento similar ao de Jean Baudrillard, o pensador sul-coreano Byung-Chul Han acrescenta que esta relação com as imagens somadas a fatores econômicos tem produzido um momento de excesso de *positividade* na sociedade contemporânea. A explicação do teórico para este cenário expõe um sujeito que, ambicionando a promessa de “liberdade” do neoliberalismo, encontra a necessidade de, para isto, demonstrar alta *performatividade* em todos os setores de sua vida social: no trabalho, nas relações de amizade e até na vida sexual. Sendo assim, o sujeito passa a se tornar seu próprio chefe e se autoexplorar, no intuito de, ele próprio, regular a “taxa” de performatividade necessária para alcançar seu objetivo. Han enxerga que esta “obsessão”, condicionada pelo sistema econômico neoliberal, ocasiona um comportamento narcisista, onde o sujeito só “encontra significação ali onde consegue reconhecer de algum modo a si mesmo”¹⁵ (HAN, 2014, p. 11). Este “excesso de si” é a positividade que o autor descreve como característica da contemporaneidade, que faz com que seja evitado todo tipo *negatividade* que possa contrapor o sujeito de seus objetivos e desejos.

Evidente que, quando falamos da alteridade do *outro*, estamos falando deste negativo que vai sempre confrontar o sujeito com outra forma de ver o mundo, fundamental para abalar

¹³ Tradução própria. Do original: They only seem to resemble things, to resemble reality, events, faces. Or rather, they really do conform, but their conformity itself is diabolical.

¹⁴ Tradução própria. Do original: It begins to contaminate reality and to model it.

¹⁵ Tradução própria. Da versão em espanhol: Solo hay significaciones allí donde él se reconoce a sí mismo de algún modo.

suas certezas e tirá-lo deste estado narcísico. Porém, Byung-Chul Han acredita que esta alteridade do que é negativo, do que é diferente, não interessa a este projeto econômico, que procura exterminá-la em todos os lugares por onde ela possa se fazer presente: “Hoje, a negatividade está desaparecendo por todo lado. Tudo é nivelado e se transforma em objeto de consumo” ¹⁶ (*ibid.*, p. 10-11). A transformação do outro em imagem através dos meios de comunicação que usam as imagens técnicas, como as redes sociais e aplicativos de relacionamento, auxiliariam neste projeto, pois acabariam tornando este outro também em “mercadoria”:

Passar o dedo pela *touchscreen* é um movimento que tem uma consequência na relação ao outro. Ele elimina aquela distância que constitui o outro em sua alteridade. Pode-se passar o dedo na imagem, tocá-la diretamente, porque ela já perdeu o olhar, o rosto (HAN, 2018, p.49).

Ao se referir às imagens das mídias digitais, Byung-Chul Han acredita que estas se tornaram consumíveis e que, mesmo as mais desumanas, já não provocam nenhum espanto, pois “a totalização do consumo suprime toda forma de contração imunológica” (HAN, 2018, p. 103 e 104). Adotando um vocabulário oriundo da medicina, o pensador segue sua linha de raciocínio sugerindo que doenças com sintomas tão distintos, como *a depressão, a hiperatividade e o burnout*, estariam todas relacionadas a este excesso de positividade de um comportamento narcísico, sendo amplificadas por este cenário onde a negatividade da alteridade não tem mais lugar (HAN, 2015). O grave postulado do pensador sul-coreano une o crescimento destas psicopatologias na contemporaneidade tanto às condições políticas e econômicas, quanto às relações massivas com as imagens técnicas – onde a imagem do rosto humano é amplamente compartilhada. Sendo assim, Han nos indica que a percepção do outro nas relações sociais, alteradas pelo contato com imagens ausentes de alteridade, acarretaria o efeito de contribuir para o desenvolvimento de efeitos psicopatológicos no corpo humano.

É difícil ler o denso discurso do filósofo sul-coreano e não fazer uma ligação direta com o que é vivido no dia-a-dia: de fato, as mídias ao nosso redor causam um aparente *conforto*, onde os algoritmos de grandes empresas de compartilhamento de músicas, vídeos, filmes e seriados já indicam o que devemos ver e escutar, baseado em dados obtidos através de nossos acessos anteriores. As amizades em redes sociais também são sugeridas baseadas em contatos e gostos em comum, dando-nos ferramentas para filtrar as postagens de conteúdos que nos desagradam. Ao mesmo tempo, é notável um sentimento de indiferença

¹⁶ Tradução própria. Da versão em espanhol: Hoy la negatividade desaparece por todas partes. Todo es aplanado para convertirse en objeto de consumo.

diante de imagens de violência e horror nos noticiários, que dividem o nosso olhar junto a uma enxurrada de outras imagens, como os *selfies*, onde o narcisismo é explícito. Se, como defende Levinas, nossas relações éticas estão centradas no encontro com a alteridade do *outro*, mas, como foi exposto por estes autores, as relações com o real estão contaminadas pela disseminação de imagens, e a percepção destas não apresenta tal dimensão do *outro* – tanto no cinema, como nas fotografias ou nas redes sociais –, o sujeito contemporâneo se encontraria somente em contato com o *mesmo*, ocasionando um cenário de profunda crise ética que favorece o crescimento de psicopatologias e de discursos políticos totalitaristas, que se utilizam de diferentes formas de violência.

Entretanto, nesta linha de raciocínio, as imagens são somente tratadas como uma espécie de mediação do homem com o mundo, que se constituiriam mais como barreiras, que, através destes meios de comunicação, impediriam o choque do *mesmo* com o *outro*. Mas será que podemos generalizar a experiência com as imagens desta maneira? Será que é mesmo possível de impedir o *outro*, que nos constitui no mundo, de nos afetar?

2.3 Entre o visível e o invisível: o trabalho da arte

Apesar do cenário tenebroso, há algo de sedutor e reconfortante na conexão dos discursos apresentados. Persiste uma certa ideia de conseguimos compreender as relações contemporâneas com as imagens técnicas na sua totalidade. Mas, se retomarmos o exemplo inicial, estaria o cineasta Robert Bresson se iludindo com as relações que descreve com as imagens de seus “modelos”? E como ignorar o intenso sentimento que emergiu em mim no final de alguns de seus filmes, como *Pickpocket* (1959) ou *Au hasard, balthazar*¹⁷ (1966)? Não teria ocorrido ali algo que me confrontou e que me levou até esta pesquisa? Ou, formulando de outra maneira: é possível generalizar, e concluir que todas as imagens são percebidas da mesma maneira e produzem os mesmos efeitos? Neste momento, tais teorias não parecem de fato dar conta da complexidade das experiências de diferentes subjetividades.

Ao refletir sobre o cenário apresentado, de que as imagens passaram a contaminar a realidade e a moldá-la, Jacques Rancière escreve:

Examinando como certa ideia do destino e certa ideia da imagem se enlaçam nesses discursos apocalípticos hoje em voga, gostaria de propor a questão: seria realmente de uma realidade simples e unívoca que elas nos falam? *Não haveria, sob o mesmo nome de imagem, diversas funções cujo ajuste problemático constitui precisamente o trabalho da arte?* (RANCIÈRE, 2012, p. 9, grifo nosso).

¹⁷ No Brasil, o filme foi lançado com o título de *A grande testemunha*, mas o projeto opta por se referir a ele no seu título em francês – que poderia ser traduzido como *Ao azar, Balthazar* – por considerar que a tradução modificou demasiadamente a intenção original do título.

Ao longo do argumento, Rancière afirma que a tarefa de identificar o *outro* na imagem não é tão simples quanto a de identificar o *mesmo*. Mais complicado ainda, segundo ele, seria a tarefa de identificar em qual imagem o *outro* está presente ou ausente. Mas, ao exemplificar imagens que poderiam conter a dimensão do *outro*, Rancière cita justamente um filme de Bresson, e ressalta que tal dimensão não estaria na maneira na qual o filme é visualizado em um determinado meio técnico – contrariando uma ideia de que uma verdadeira experiência com o filme viria somente na visualização deste em uma sala de cinema, e não na tela da televisão ou do computador. Para o autor, o *outro* se faz presente graças às operações internas das imagens:

As imagens de *Au hasard, Balthazar* não são, em primeiro lugar, as manifestações das propriedades de um determinado meio técnico, elas são operações: relações entre um todo e as partes, entre uma visibilidade e uma potência de significação e de afeto que lhe é associada, entre as expectativas e aquilo que vem preenchê-las (*ibid.*, p. 11-12).

A questão levantada anteriormente por Rancière é respondida por ele próprio: “A imagem nunca é uma realidade simples” (*ibid.*, p. 14). Segundo o autor, as imagens são sempre um jogo de operações com potência para alterar a semelhança que possuem com um referente representado, e nisso reside a sua alteridade. Na teoria estética de Rancière, ao contrário dos discursos apocalípticos, esta alteridade da imagem não estaria com seus dias contados, pois ela sempre opera na brecha que separa as operações da arte das técnicas de reprodução:

Pois o regime representativo das artes não é o regime da semelhança ao qual se oporia a modernidade de uma arte não figurativa, ou mesmo de uma arte do irrepresentável. É o regime de certa alteração da semelhança, isto é, de certo sistema de relações entre o dizível e o visível, entre o visível e o invisível (*ibid.*, p. 20-21).

O filósofo constata que é no trabalho do artista, de produzir este jogo de operações na criação de suas imagens, que se gera esta possibilidade de experiência de alteridade.

Ao descrever estas relações entre o “dizível e o visível, entre o visível e o invisível”, Rancière traz uma definição muito parecida do *rostó* em Emmanuel Levinas, por onde se daria o encontro com o *outro*. Porém, a menção ao filósofo deve ser feita com cuidado, como afirma Dieter Mersch, na publicação *The Changing Face of Alterity*, onde a questão da alteridade é desenvolvida por diversos teóricos, relacionando tal tópico ao cinema, às mídias digitais e à robótica. Para o pesquisador alemão, não importa o quão similar seja a representação do humano nestas mídias, a nossa relação com eles nunca vai carregar a mesma dimensão de alteridade descrita por Emmanuel Levinas.

Dieter Mersch justifica que agimos de maneira distinta diante destes rostos imagéticos – fotografados, em movimento, ou robotizados –, pois o *rosto* do *outro*, como descrito em Levinas, tem uma infinitude que não pode ser reduzida a outra experiência, que não a das relações humanas (MERSCH, 2016). Porém, o autor acrescenta que, embora nossas relações com estas imagens não possuam a mesma dimensão da alteridade, elas seguem sendo influenciadas por este *outro*, que é anterior ao sujeito, mas que o olha e o constitui no mundo:

Robôs e avatares, [...] somente possuem “rostos” para nós, se quisermos nomear assim, porque sempre nos relacionamos com rostos – o rosto dos outros e seu enigma. Temos, portanto, uma relação preexistente com a experiência de “rostidade” que recorremos e que nos permite identificar rostos artificiais desta maneira¹⁸ (MERSCH, 2016, n.p).

Há, portanto, uma dimensão *espectral* deste *outro*, que influencia nossas interações com os outros seres, objetos e, por consequência, com as imagens técnicas.

Talvez a nossa relação de alteridade com a representação do rosto nestes meios seja outra, distinta da relação presencial descrita por Levinas. Porém, é possível que um eco deste “trauma”, produzido no sujeito pelos diversos encontros de alteridade já vivenciados por ele, e carregados em sua memória inconsciente, possa emergir no contato com as imagens através de uma *experiência*, fruto dos diversos procedimentos articulados pelo artista no interior de uma obra.

A convergência dos dois autores citados aqui traz novos pontos para a questão abordada: como identificar o aparecimento deste *excedente*, deste *outro* na experiência cinematográfica? Como identificar quando estas “operações internas” das imagens podem produzir a “potência de significação e de afeto”, à qual Rancière se refere? Ora, neste debate, o aforismo de Bresson ganha uma nova luz. Devemos voltar a estes “modelos” descritos pelo diretor, e para o *arquivo de imagens* proposto inicialmente, para entender se este *olhar fantasmagórico* possui as “operações” capazes de “alterar as semelhanças”, e como estas imagens selecionadas no arquivo acabam se inserindo neste debate sobre a ausência ou a presença de alteridade no cinema.

¹⁸ Tradução própria. Do original: Robots and avatars, I therefore claim, only have "faces" for us, if we want to call them such, because we have always related to faces—the faces of others and their enigma. We thus have a preexisting experience of "faceness" that we call upon and that allows us to identify artificial faces as such.

3. Jean Epstein: a busca por uma nova experiência estética

A cena que inicia o *arquivo de imagens* desta pesquisa faz parte do filme *Le tempestaire* (1947), um curta-metragem de 22 minutos que ocupa a posição de penúltima realização na extensa filmografia do diretor franco-polaco Jean Epstein¹⁹. Neste fragmento, a montagem, e a trilha sonora, intercalam fotogramas estáticos de um grupo de pescadores olhando o mar com a imagem de duas mulheres em uma máquina de costura. Somado a isto, vemos imagens em movimento do ambiente ao redor, onde nota-se a mobilidade da água do mar e o efeito do vento nas folhas das árvores. De súbito, a trilha sonora cessa e a imagem das duas mulheres na máquina de costura também ganha movimento, como se alguém desse corda em um relógio, que passa a colocar o tempo em um aparente curso natural²⁰.

A imagem em movimento das duas mulheres leva à primeira incidência do *olhar fantasmagórico* nesta pesquisa, que ocorre no momento em que a mulher mais velha levanta a cabeça e olha fixamente para o que está fora do enquadramento, no extra-campo, sendo acompanhada pela jovem, que repete o gesto e fixa o olhar no mesmo ponto. A imagem posterior nos dá a ver o que ambas contemplam: uma porta que se abre lentamente, ao som do vento (fig. 1). A montagem intercala mais uma vez o plano das duas, que seguem com o olhar fixo, sem nem piscarem os olhos – de maneira similar ao fotograma estático dos pescadores no início –, com o plano da porta, que se abre mais um pouco e, novamente, com o plano das duas. Entretanto, nesta última tomada, um novo gesto é acrescentado: a mulher mais velha desvia o olhar da porta e baixa a cabeça, enquanto a mais jovem segue com o olhar fixo.

Figura 1 - Fotogramas de *Le tempestaire*



As duas mulheres observam a porta abrir. Fonte: DVD/Acervo próprio – produção do autor.

¹⁹ No seu livro *Jean Epstein: Corporeal Cinema and Film Philosophy*, o pesquisador Cristophe Wall-Romana contabiliza quarenta e cinco produções, que variam desde longas-metragens de ficção, a pequenos documentários institucionais, dirigidos por Epstein entre 1923 e 1953 (WALL-ROMANA, 2013).

²⁰ LE TEMPESTAIRE, 1947. O trecho descrito localiza-se no filme entre 00:01:26 e 00:02:50.

A análise deste pequeno fragmento de *Le tempestaire* (1947) já nos leva a enxergar alguns aspectos apresentados nas imagens que circundam o olhar fantasmagórico e que o influenciam: (1) o ambiente do filme aparenta estar situado em uma locação costeira real e não em um cenário fabricado em estúdio; (2) os rostos das figuras humanas não apresentam maquiagem e aparentam se mesclar bem ao ambiente apresentado, dando a impressão imediata de que são habitantes locais. Sendo assim, o mistério do fragmento consiste em compreender que sentido pode ser extraído destes olhares que contemplam uma porta que se abre, e, também, como os procedimentos formais adotados, e como a locação natural, aliada a personagens com feições “naturais”, contribuem para este sentido. Se, em uma primeira análise, não parece possível responder às questões, proponho fazer aqui uma genealogia da trajetória de Jean Epstein, como realizador e como teórico de cinema, que aponte para uma maneira de interpretar o sentido desta troca de olhares e revele a trajetória percorrida pelo cineasta, até adotar tais procedimentos formais e chegar na criação deste olhar fantasmagórico.

A carreira cinematográfica de Jean Epstein iniciou-se na França dos anos 20, que perdera seu mercado para as produções norte-americanas e, após o fim da Primeira Guerra Mundial, tentava recuperá-lo. Junto a esta retomada, surgem alguns esforços para dar ao cinema um novo estatuto, que o faria deixar de ser uma simples forma de entretenimento e o consolidaria como uma arte, tão legítima quanto a literatura, o teatro, a pintura ou a música (WALL-ROMANA, 2013). É neste cenário que surge a “Vanguarda narrativa francesa”²¹, que, através de experimentações visuais, como composições, efeitos em câmera lenta e deformações ópticas, buscava encontrar qualidades próprias do meio cinematográfico, que o diferenciasse destas outras manifestações artísticas. Mas, para além destas experimentações vanguardistas, o grupo procurava construir seus filmes com narrativas acessíveis, na esperança de que, com isso, pudesse torná-los atraentes para o público geral. Dentre os integrantes do grupo estavam Abel Gance, Germaine Dulac, Louis Delluc, Marcel L’Herbier e o jovem poeta, filósofo, estudante de medicina e futuro cineasta, Jean Epstein (*ibid.*, p.7).

Tal cenário efervescente permitiu a Epstein realizar em torno de vinte filmes de ficção, no pequeno período de 1923 a 1929, oscilando entre obras de baixo custo e grandes produções. Em paralelo à carreira como cineasta, Epstein também publica diversos artigos e

²¹ O trabalho opta por referir-se ao grupo da mesma maneira que Cristopher Wall-Romana, porém é possível encontrar diferentes nomeações para o grupo, como “movimento impressionista francês” – fazendo alusão ao uso de manipulações de imagens por este grupo - assim como “primeira onda de vanguarda francesa”, que distingue o grupo do que seria uma “segunda onda” composta por cineastas surrealistas/dadaístas como Man Ray, Luis Buñuel e René Clair (WALL-ROMANA, 2013, p.7).

os condensa em livros, por onde expressa suas teorias de cinema em um vocabulário lírico e poético, marcado por termos que revelam a influência de seus estudos em medicina. Nos textos, o autor demonstra um verdadeiro fascínio pelas possibilidades do cinema que, segundo ele, ao filmar seres e objetos, possui o poder de revelar certas características escondidas ao olho humano. Tal efeito é fruto de uma máquina dotada de um *cérebro mecânico*, que, por sua natureza de objeto sem consciência, não apresenta os mesmos escrúpulos dos diretores e operadores de câmera, podendo ser “um artista inteiramente honesto” (EPSTEIN, 2008, p. 277). Epstein carrega tal ideia ao longo de toda sua trajetória, como se percebe posteriormente em um texto tardio como *L’Intelligence d’une machine* (1946), onde o autor escreve: “O cinema é um desses robôs intelectuais, ainda parciais, que exhibe representações – ou seja, um pensamento – através da mecânica fotoelétrica e uma inscrição fotoquímica²²” (EPSTEIN, 2012, p. 311, grifo nosso). A crença do autor é a de que, da mesma maneira que o pensamento pode destacar algo do mundo e refletir sobre ele, de forma análoga, o cinema, ao amplificar seres e objetos na tela, também os “pensa”.

Nos múltiplos textos de Epstein, é possível encontrar uma teoria de caráter sociológico, sobre como a inserção do cinema na sociedade moderna, pós revolução industrial, afetou os espectadores a partir da sua percepção das imagens em movimento:

De fato, o movimento e a pressa, o amontoamento e a acumulação, características da vida moderna, adicionam ao cérebro uma fadiga, e, de maneira igualmente direta, as repercussões desta fadiga: preguiça quando se trata de ler e aversão ao raciocínio, enquanto se está lendo. Pouco a pouco, o homem instruído e lógico, mas cansado de ser assim, desenvolve atributos de uma nova variação mental que pode ser chamada de *Homo spectatoris*. Por acaso, esse espectador, um espectador sempre em movimento, descobre o cinema – um espetáculo universal, um espetáculo sempre em movimento²³ (EPSTEIN, 2012, p. 336, grifo do autor).

Sendo assim, Epstein enxerga no advento do cinema uma poderosa ferramenta para trabalhar esta *fadiga mental* resultante dos hábitos do início do século XX. Segundo o autor, as imagens cinematográficas teriam o poder de entrar diretamente no *subconsciente*²⁴ deste homem

²² Tradução própria. Do original: Cinema is one of these intellectual robots, still partial, that fleshes out representations – that is to say, a thought – through photo-electrical mechanics and a photo-chemical inscription.

²³ Tradução própria. Do original: Indeed, the movement and the haste, the cramming and the cumulation characteristic of modern life add to cerebral fatigue and, just as directly, to the repercussions of this fatigue: laziness when it comes to reading, aversion to reasoning more still while reading. Little by little, the learned man and logician, but weary of being so, develop the attributes of a new mental variety which could be named *Homo spectatoris*. As it happens, this spectator, a spectator always in movement, discovers cinema – a universal spectacle, a spectacle always in movement.

²⁴ Segundo Christopher Wall-Romana, Jean Epstein fora um dos primeiros leitores de Sigmund Freud na França e demonstrou uma desconfiança com a psicanálise. Dentro de suas próprias teorias, o autor fazia uma distinção entre o inconsciente e o subconsciente, sendo o último ainda mais profundo e impassível de ser externado em palavras e pensamentos. (WALL-ROMANA, 2013).

moderno, atuando nele em uma dimensão anterior ao intelectualismo utilizado no processo de leitura:

Embora a visão, como é do conhecimento de todos, seja o sentido mais desenvolvido, e considerado o ponto de vista, segundo o qual nossa inteligência e nossos costumes são visuais, nunca houve, no entanto, um processo emotivo tão homogêneo, tão exclusivamente ótico quanto o cinema [...] Fome de hipnose muito mais violenta do que o hábito da leitura, pois esta modifica bem menos o funcionamento do sistema nervoso (EPSTEIN, 2008, p. 279).

O otimismo do autor chega a sugerir que esta “modificação do funcionamento nervoso”, inerente à experiência com as imagens cinematográficas, causaria efeitos corpóreos no espectador, e que tais efeitos, quando trabalhados conscientemente pelo cineasta, poderiam funcionar como uma espécie de “remédio”, capaz de “curar” novas patologias geradas pela massificação e aceleração do século XX.

As teorias de Jean Epstein sobre o cinema apareceram muito cedo e quando o autor ainda era muito jovem. Suas primeiras publicações na área foram *Bonjour cinéma*, em 1921, e *La Lyrosophie*, em 1922, que já lhe renderam reconhecimento dentro do círculo interessado em discutir a nova arte que se desenvolvia (WALL-ROMANA, 2013). O pesquisador Stuart Liebman ressalta o pioneirismo das ideias de Epstein pois, no período em que foram lançadas suas primeiras publicações, não havia teorias de cinema comparáveis em ousadia no restante da Europa: “Naquele ano, por exemplo, Kuleshov havia escrito apenas alguns ensaios curtos sobre montagem, que logo fariam a sua reputação, enquanto seus antigos pupilos, Vertov e Eisenstein, mal haviam publicado uma palavra”²⁵ (LIEBMAN, 2012, p. 74). As teorias de Epstein vão nos auxiliar posteriormente na análise, mas é justamente a menção a Lev Kuleshov, e suas teorias de montagem, que nos indicam uma primeira maneira de buscar um sentido na relação da imagem do olhar fantasmagórico com a porta se abrindo (fig. 1).

3.1 A significação do olhar no efeito Kuleshov

A cena de Epstein em questão, das duas mulheres contemplando a porta que abre, faz direta referência a uma outra imagem – no caso, uma apenas descrita, já que sua materialidade foi perdida – que é a do clássico experimento, realizado em meio às teorias sobre montagem do cinema soviético dos anos 20, que fora relatado por Vsevolod Pudovkin e coordenado por Lev Kuleshov, posteriormente recebendo o nome de *efeito Kuleshov* (PUDOVKIN, 1960). Segundo o relato de Pudovkin, o experimento consistia em um mesmo plano do ator russo

²⁵ Tradução própria. No original: By that year, for example, Kuleshov had written but a few of the short essays on montage that would soon make his reputation, while his erstwhile pupils Vertov and Eisenstein had barely published a word.

Ivan Mousjoukine²⁶, “estático e que não expressasse nenhuma emoção” (*ibid.*, p.168), alternado com outros três planos diferentes: (1) o de um prato de sopa, (2) o de um caixão com uma mulher deitada, e (3) o de uma menina brincando com um ursinho. Pudovkin relata com entusiasmo o resultado desta montagem do rosto do ator com cada um dos três planos:

O público vibrou com a atuação do artista. Eles destacaram seu pesado estado pensativo diante da sopa esquecida, foram tocados e movidos pela profunda tristeza com a qual ele olhava a mulher morta, e admiraram a leveza, o sorriso alegre com o qual ele cuidava a criança brincando. Mas nós sabíamos que, nos três casos, o rosto era exatamente o mesmo²⁷ (*ibid.*, p. 166).

Embora as imagens originais utilizadas tenham desaparecido, o experimento de Kuleshov e Pudovkin gerou, ao longo dos anos, tanto prestígio, quanto desconfiança, tornando-se uma técnica amplamente utilizada por diversos cineastas, mas constantemente questionada no campo teórico, por não haver de fato uma comprovação empírica da reação da plateia (PRINCE e HENSLEY, 1992). De qualquer maneira, o experimento é tomado como base para exemplificar o poder da montagem no cinema, onde o sentido seria obtido não apenas pelo conteúdo de um plano individual, mas pela interpretação do espectador a partir da junção de duas ou mais tomadas. Entre as diversas teorias sobre este efeito da montagem, alega-se que é uma reação cultural transposta para o cinema, onde o espectador, ao ver o homem e o prato de sopa, já vincula a ele o apetite, por esta ser sua maneira de interagir com o mundo (*ibid.*). O experimento de Kuleshov teoriza um procedimento formal que se tornou amplamente utilizado na linguagem cinematográfica e que parece ter o rosto humano, e o seu olhar, como elemento fundamental para a obtenção de um sentido na relação com a imagem observada.

A trajetória dupla de Jean Epstein, entre a teoria e a prática, fez com que ele desenvolvesse “experimentos” similares aos soviéticos e, portanto, fosse também consciente destes efeitos obtidos na relação das imagens. Em *Couer fidèle* (1923), um de seus primeiros filmes, há uma cena que, de alguma maneira, “materializa” o experimento com montagem de Lev Kuleshov e auxilia no aprofundamento da questão. Logo nas primeiras imagens do filme, vemos tomadas do rosto de uma jovem, alternadas com três imagens de mãos femininas: limpando uma mesa, pegando uma garrafa de bebida e servindo um copo com a bebida da

²⁶ No caso, o plano teria sido retirado de algum material de arquivo, ou de algum longa-metragem, tendo em vista que o ator já estava exilado da União Soviética por conta da revolução de 17, destino similar à maioria das grandes estrelas de cinema soviético pré-revolução. É curioso que, posteriormente, o ator Ivan Mousjoukine vai roteirizar e interpretar na França um filme dirigido por Jean Epstein, chamado *Le lion des Mogols* (1924).

²⁷ Tradução própria. Na publicação em língua inglesa: The public raved about the acting of the artist. They pointed out the heavy pensiveness of his mood over the forgotten soup, were touched and moved by the deep sorrow with which he looked on the dead woman, and admired the light, happy smile with which he surveyed the girl at play. But we knew that in all three cases the face was exactly the same.

garrafa (fig. 2)²⁸. Apesar da semelhança com o relato do efeito Kuleshov, a cena também apresenta algumas distinções, pois as três tomadas do rosto da jovem são diferentes, embora muito parecidas, e, também, as imagens que se relacionam com o rosto não aparentam ser o ponto de vista da personagem, mas sim atitudes paralelas que esta faz enquanto algo lhe atormenta o pensamento.

Figura 2 – Montagem alternada de *Coeur fidèle*



Montagem alternada entre a garçonete e suas ações. Fonte: Blu-Ray/Acervo próprio – produção do autor.

A partir do relato do experimento de Kuleshov, facilmente intui-se nesta cena de *Coeur fidèle* que os gestos apresentados representam o cotidiano de uma garçonete, que deve servir os clientes em algum bar ou restaurante. Mas a alternância com a imagem de seu rosto “estático e sem expressar nenhuma emoção”, como relatara Pudovkin, traz um novo fator para a cena: algo na repetição daqueles gestos parece consumir o pensamento da jovem. A montagem entre o rosto da mulher e as suas ações faz com que recaia sobre os *close-ups*²⁹ da

²⁸ COEUR..., 1923. O trecho descrito localiza-se no filme entre 00:01:00 e 00:01:27.

²⁹ A utilização do *close-up* é descrita com entusiasmo por Epstein para a obtenção de uma experiência estética no cinema, como quando ele elogia o uso desta “ferramenta” no cinema norte-americano, por cineastas como D.W.

mesa suja e da garrafa de bebida uma espécie de nova qualidade, pois a obtenção de sentido pela montagem faz com que estas imagens estejam diretamente relacionadas a algum tormento que acomete a jovem. Tal efeito na imagem dos objetos é descrito por Epstein em diversos textos, pois ele atribuía ao cinema uma capacidade de *animismo*, que se trataria de um poder que o cinema tem, de trazer vida aos objetos:

Eu imagino um banqueiro recebendo notícias ruins na sua casa por conta de uma mudança na bolsa de valores. Ele está prestes a telefonar. A chamada é postergada. *Close-up* no telefone. Se a tomada do telefone é claramente mostrada, se é bem escrita, o que se vê não é mais um mero telefone. Ali pode ser lido: ruína, falha, miséria, prisão, suicídio. Em outras circunstâncias esse mesmo telefone iria dizer: doença, médico, ajuda, morte, solidão e luto. E ainda em outro momento, este mesmo telefone iria gritar escandalosamente: alegria, amor e liberdade³⁰ (EPSTEIN, 2012, p. 305).

Esta identificação de sentimentos humanos vinculados ao telefone, como no exemplo dado por Epstein, sugere o mesmo processo por parte do espectador com relação à porta se abrindo, no fragmento de *Le tempestaire*, pois, em tal imagem, também poderiam ser lidos sentimentos de medo, angústia ou preocupação, pela indicação do início de um vento, que pode anteceder uma tempestade.

As ideias elaboradas por Epstein também encontram ressonância em outro teórico, contemporâneo seu: o húngaro Bela Balázs, que apresenta novos acréscimos para este efeito criado pelo cinema na relação das imagens. Em seu primeiro livro, *O homem visível*, de 1923, Balázs “traduziu” o que é descrito na experiência do efeito Kuleshov como um processo de *identificação*, no qual o espectador se vê refletido no personagem do filme: “Nosso olho, e com ele nossa consciência, identifica-se com os personagens no filme; *olhamos para o mundo com os olhos deles* e, por isso, não temos nenhum ângulo de visão próprio” (BALÁZS, 2008, p. 85, grifo nosso). O postulado sugere que a tomada seguinte ao ponto de vista se torna o próprio olhar do espectador, que acaba compartilhando com o personagem uma mesma visão. Por fim, o autor apresenta uma teoria onde o espectador tem posição central e sugere que este tende a olhar o mundo de maneira antropomórfica, dotando os objetos da tela com características humanas:

Tudo que o homem vê possui um semblante familiar – esta é uma forma inevitável de nossa percepção. Da mesma forma que não concebemos as coisas fora das noções

Griffith: “Nunca poderia dizer o quanto gosto dos primeiros planos americanos. Limpos. De repente, a tela exhibe um rosto e o drama, cara a cara, me trata com intimidades e se enche de intensidades imprevistas. Hipnose. Agora, a tragédia é anatômica” (EPSTEIN, 2008, p. 278).

³⁰ Tradução própria. No original: I imagine a banker receiving bad news at home from the stock exchange. He is about to telephone. The call is delayed. Close-up of the telephone. If the shot of the telephone is shown clearly, if it is well-written, you no longer see a mere telephone. You read: ruin, failure, misery, prison, suicide. And in other circumstances, this same telephone will say: sickness, doctor, help, death, solitude, grief. And at yet another time this same telephone will cry gaily: joy, love, freedom.

de espaço e tempo, também não podemos vê-las sem fisionomia. Toda forma nos causa uma impressão emocional bastante inconsciente que pode ser agradável ou desagradável, alarmante ou tranquilizadora, uma vez que ela nos lembra, ainda que de forma distante, algum rosto humano que nela projetamos. Nossa visão de mundo antropomórfica faz com que percebamos uma fisionomia humana em cada fenômeno (*ibid.*, p. 99).

Porém, o que fica explícito pelos autores nos exemplos é que há um fator determinante para que tal efeito *animista* ocorra nestes objetos: a imagem descrita do banqueiro, da jovem garçonete ou das mulheres contemplando a porta. Portanto, o que se apresenta de forma clara em Kuleshov, Epstein e Balázs, é que houve uma convergência de esforços teóricos neste período para descrever uma *potência* que se apresentava no uso da imagem do rosto humano, capaz de contaminar as imagens ao seu redor, podendo, assim, atribuir “vida” a objetos inanimados.

Mas o uso desta imagem do rosto para Bela Balázs não tem apenas uma função “utilitária” na construção de uma linguagem cinematográfica. O teórico argumenta que o cinema surgiu em um cenário onde, graças à revolução industrial, o homem do início do século XX se encontrava em um tecido de acontecimentos históricos, como a massificação dentro dos grandes centros populacionais, onde mesmo a inserção da imprensa estaria afetando as relações de alteridade na sociedade: “A descoberta da imprensa tornou ilegível, pouco a pouco, a face dos homens” (BALÁZS, 2008, p. 77). Nesta “escuridão” moderna, onde o homem já não era visto na sua singularidade, Balázs descreve com entusiasmo o poder do advento do cinema para este cenário: “Uma nova descoberta, uma nova máquina, trabalha no sentido de devolver, à atenção dos homens, uma cultura visual, e dar-lhes novas faces” (*ibid.*, p. 77) e chega a afirmar com otimismo: “*O homem tornou-se novamente visível*” (*ibid.*, p. 79, grifo nosso).

A complicada cisão entre o legível e o visível, desenvolvida por Béla Balázs, vem amparada na ideia de que não existiria na linguagem cinematográfica a mesma tradição da linguagem escrita: “Todavia esta linguagem da expressão facial e do gesto, embora possuindo uma certa tradição geralmente aceita, carece das regras rígidas que governam a gramática que, pelo mérito de nossas academias, são de uso obrigatório a todos nós” (*ibid.*, p. 82). A carência destas regras rígidas dotaria as expressões e gestos dos atores no cinema de uma ambiguidade de significação, o que permitiria ao espectador ver, na ampliação dos movimentos exteriores do homem, uma revelação dos seus movimentos interiores:

Os gestos do homem visual não são feitos para transmitir conceitos que possam ser expressos por palavras, mas sim, as experiências interiores, emoções não racionais, que ficariam ainda sem expressão quando tudo o que pudesse ser dito fosse dito. Tais emoções repousam no nível mais profundo da alma e não podem ser expressas por palavras, que são meros reflexos de conceitos, da mesma forma que nossas

experiências musicais não podem ser expressas através de conceitos racionalizados. O que aparece na face e na expressão facial é uma experiência espiritual visualizada imediatamente, sem a mediação de palavras (*ibid.*, p. 78).

Ao mesmo tempo que elabora estas ideias, Balázs não esconde sua preferência pelos atores com expressão mais “contida”, que fugissem dos exageros expressionistas de uma dramaturgia teatral no cinema, que não levava em conta que, diferente do teatro, a câmera do cinema estava muito próxima dos atores, podendo captar as mínimas nuances na musculatura de seus rostos:

São as “micro-fisionomias” do *close-up* que nos dão esta sutileza do jogo das feições, praticamente imperceptível e ainda assim tão convincente. O rosto invisível escondido atrás do visível faz a sua aparição, o rosto invisível, visível apenas para a pessoa a quem ele se dirige e para o público³¹ (BALÁZS, 1970, p. 76).

A descrição de Balázs exemplifica que esta “imobilidade” dramática, que terminamos por encontrar no olhar fantasmagórico, pode gerar uma qualidade diferente na cena, incentivando o espectador a desenvolver um poder imaginativo que completa as emoções dos personagens.

A defesa da subtração de exageros faciais e gestuais também vai de encontro às ideias de Jean Epstein, que escreve: “Na tela, a qualidade essencial do gesto é nunca se completar. O rosto não se expressa como o do mímico; melhor do que isso, sugere” (EPSTEIN, 2008, p. 271). Para Epstein, era essencial que os gestos fossem ambíguos, ou incompletos, para que o espectador pudesse completar o significado deste: “O tédio de ler do começo ao fim uma solução fácil que, sozinhos, encontramos mais depressa. Acima de tudo, o vazio de um gesto que o pensamento, mais rápido, empolga em seu nascedouro e, a partir daí, o precede” (*ibid.*, p. 271). O que é expressado aqui é uma tendência do espectador por interpretar os acontecimentos do filme e buscar sentido nas feições dos personagens, mas que, diante de uma imagem que se impõe como uma barreira à fácil interpretação, sente-se mais desafiado a refletir sobre o que se passa na tela.

Porém, Epstein apresenta uma contradição entre a teoria e a prática, pois é usual encontrar em sua filmografia dos anos 20 exemplos de gestos e expressões faciais exagerados, típicos do cinema mudo. Como é o caso da jovem garçonete em *Coeur fidèle*, que se mostra claramente aterrorizada com o encontro da pessoa que ama com o seu marido, com quem fora obrigada a se casar. A montagem desta imagem de *Coeur fidèle*, com maquiagem acentuada e expressões exageradas, com outra imagem de *Le tempestaire*, onde vemos o olhar da jovem protagonista do filme em um gesto parecido, mas sem a mesma maquiagem, o que enfatiza os

³¹ Tradução própria. No original: It is the 'micro-physiognomies' of the close-up that have given us this subtlest play of features, almost imperceptible and yet so convincing, The invisible face behind the visible had made its appearance, the invisible face visible only to the one person to whom it addresses itself and to the audience.

traços naturais de seu rosto, e sem o exagero nos gestos e expressões faciais, elucida a mudança radical nos procedimentos formais trabalhados por Epstein (fig. 3). Mudança que tinha já sido teorizada por ele, mas que só seria posta em prática anos mais tarde.

Figuras 3 – Montagem entre *Coeur fidèle* e *Le tempestaire*,



Montagem entre as imagens dos dois filmes. Fonte: Blu-Ray e DVD/Acervo próprio – produção do autor.

A imagem do olhar fantasmagórico que Epstein produziu em *Le tempestaire* gera uma associação com a descrição dada por Pudvokin do rosto “estático e sem emoção”, usado no experimento de Kuleshov. No entanto, o teórico soviético apenas usou tal imagem para comprovar sua teoria de montagem – de que o sentido podia ser estabelecido na relação dos planos –, sem que a expressão facial significasse o que ocorria no personagem. Mas qual seria a distinção do efeito desta imagem do rosto em relação a uma imagem que demonstra expressões claras de alegria, angústia ou tristeza? Além disto, o que este rosto que salienta os traços naturais do intérprete, por conta da ausência de maquiagem, acrescenta neste efeito com a imagem?

3.2 A verdade no rosto

Por volta de 1929, o projeto “híbrido” do grupo de Vanguarda Narrativa, de combinar experimentações visuais com narrativas populares, se provou comercialmente inviável. Diversos fatores, como as baixas bilheterias, a crise mundial e a chegada do cinema sonoro, impactaram o grupo e fizeram com que seus próximos filmes encontrassem dificuldades de financiamento. No mesmo período, Jean Epstein decidira que desejava se afastar de Paris e rodar um novo e ousado projeto: um filme feito inteiramente em locações, com equipe técnica reduzida, e contando com atores não profissionais. Foi esse desejo que levou Epstein ao seu longa-metragem *Finis terrae* (1929), rodado em uma comunidade remota, na região da Bretanha, no norte da França. Posteriormente, o diretor faria ainda mais quatro filmes de ficção na região, sendo apenas dois deles sonoros, incluindo o curta-metragem *Le*

tempestaire. O período de 1929 a 1948 também leva Epstein a produzir diversos documentários, muitos deles por razões puramente financeiras, sendo alguns deles também filmados nestas regiões da Bretanha (WALL-ROMANA, 2013).

A respeito da experiência de *Finis terrae*, o próprio Epstein produz um texto intitulado *Les Approches de la verité*, no qual descreve o estranho desejo que o levou para este novo cenário, com o intuito de se aproximar da verdade. Mas, afinal, o que é a “verdade”, da qual Epstein diz estar se aproximando? O diretor desenvolve esta ideia quando narra seu encontro com a região que pretendia filmar: “Atraído pelo que já não sei, fui à Bretanha procurar os elementos autênticos deste filme que se tornou *Finis terrae*”³² (EPSTEIN, 1988, p. 423). Ele segue seu relato, demonstrando certa perplexidade com o mundo que se apresentou à sua frente:

Sob que comando mil homens vivem do nascimento à morte em uma ilhota com menos de meio quilômetro quadrado, sem água, a não ser que chova, sem cultivo e à mercê de tempestades perpétuas no inverno? O que é esta pesada proibição que os impede de juntarem-se à civilização do continente? Por que eles preferem o risco da fome ao invés de algumas horas de travessia marítima?³³ (*ibid.*, p. 424)

Por fim, Epstein narra a vontade de se aproximar e, posteriormente, representar no filme, deste universo que lhe é desconhecido, de uma sociedade que se relaciona com o mundo de forma completamente diferente da sociedade parisiense, na qual está habituado. Ora, o vemos é um movimento etnográfico e estético do cineasta motivado por um desejo de encontro com a alteridade do *outro*.

Ao iniciar tal movimento, Epstein também declara insatisfação com os procedimentos estéticos outrora adotados por ele em relação à dramaturgia:

Um irresistível e persuasivo poder entra em erupção quando a imagem em movimento tem a qualidade da sinceridade. Imagens de um objeto desempenhando seu próprio papel em um drama sempre trazem convicção. Um objeto não mente. Inevitavelmente, por outro lado, *o ofício de ator é, com frequência, uma escola de mentiras*. A sinceridade nos gestos naturais e na expressão devem ser – e ainda são – evitados, distorcidos, prolongados, “retidos”, estilizados³⁴ (*ibid.*, p. 424, grifo nosso).

³² Tradução própria. Da publicação em língua inglesa: Drawn by what I no longer know, I went to Brittany to seek the authentic elements for this film which became *Finis terrae*.

³³ Tradução própria. Da publicação em língua inglesa: There is, however, a mystery to this Far West. By what command do a thousand men live from birth to death on an islet less than half a kilometer square, without water unless it rains, without cultivation, at the mercy of perpetual storms in winter? What is this weighty ban that prevents them from joining the mainland civilization? Why do they prefer the risk of famine to a few hours' crossing by sea?

³⁴ Tradução própria. Da publicação em língua inglesa: An irresistible persuasive power erupts from the moving picture when it has the quality of sincerity. Images of an object playing its own role in a drama always bring conviction. An object does not lie. Inevitably, on the other hand, the craft of acting is all too often a school for lies. Sincerity in expression and natural gestures had to be--and still are--avoided, distorted, drawn out, "held," stylized.

Além da crítica a uma tendência dramatúrgica, o diretor também ataca outros procedimentos, como o uso excessivo de maquiagem, que pode ser identificado na imagem da garçonete em seu filme, *Coeur fidèle* (fig. 3):

A maquiagem também compromete seriamente a verdade da expressão. Veja apenas um filme gravado com o elenco sem maquiagem e é impossível não sorrir observando a extraordinária expressão do rosto, que, sob uma máscara de tinta, paralisa suas mais sutis e moveis feições. Nenhuma decoração ou fantasia terão a aparência, o jeito, da coisa real. Nenhum pseudo-profissional terá os gestos maravilhosamente técnicos do marinheiro ou do pescador. Um sorriso terno, um grito de raiva são tão difíceis de imitar quanto o céu amanhecendo em um mar tempestuoso³⁵ (*ibid.*, p. 424).

Portanto, a “verdade” que Epstein pretende abordar parece estar conectada com uma ideia do “real”, que, para ser de fato acessado pelo cineasta, seria necessário que uma libertação das “mentiras” impostas por um sistema que valoriza a artificialidade dos estúdios, as feições maquiadas dos atores e a sua representação técnica de gestos e emoções.

As imagens de *Finis terrae*, decorrentes destas reflexões (fig. 4), ainda carregam o estilo característico de Epstein, aliando a montagem às experimentações visuais, porém, o cenário natural da ilha e os atores não profissionais apresentam algo completamente novo na filmografia do diretor. Entretanto, como ressalta Cristophe Wall-Romana, tal novidade para o cinema de Epstein se insere em um contexto dos anos 1920 a 1930, onde houve diversos esforços de conservação de tradições regionais, em detrimento a homogeneização cultural que se iniciara no movimento de globalização do modernismo. Neste contexto, emergiram, em diversas regiões, estudos antropológicos que se interessavam pela gravação dos folclores e línguas orais de comunidades afastadas dos avanços mecânicos (WALL-ROMANA, 2013). Dentro do cinema, o cineasta norte-americano Robert Flaherty já havia feito filmes como *Nanook, o Esquimó* (1922), e *Moana* (1926), que partem de uma exploração documental etnográfica, mas que também se utilizam de artifícios narrativos de filmes ficcionais, a fim de melhor demonstrar como é a vida em regiões remotas. Além disso, é importante destacar o cinema proveniente da Revolução Russa de 1917, que modificou os rostos apresentados no cinema ao filmar proletários e camponeses dentro de narrativas que retratavam suas vidas e costumes.

³⁵ Tradução própria. Do original: Makeup also seriously endangers the truth of an expression. See only one film shot with the cast using no makeup, and it is impossible not to smile while observing the extraordinary distortion of a face, the paralysis of its most subtle and mobile features beneath a mask of paint. No decor and no costume will have the look, the hang of the real thing. No pseudo-professional will have the marvelously technical gestures of the seaman or fisherman. A tender smile, an angry cry are as difficult to imitate as a sky at dawn or a stormy sea

O cruzamento destas tendências, que emergiam no início do século XX, faz com que seja visível a *semelhança dos traços faciais das imagens* de Serguei Eisenstein, em um filme como *Linha geral* (1929), com os rostos filmados por Jean Epstein em *Finis terrae* (fig. 4).

Figura 4 – Montagem entre os rostos de *Finis terrae* e *Linha geral*



Montagem entre o jovem pescador de *Finis terrae*, dirigido por Jean Epstein (img. acima) e os camponeses de *Linha geral*, dirigido por Sergei Eisenstein (img. abaixo). Fonte: Blu-Rays/Acervo próprio – produção do autor.

A respeito das imagens de Eisenstein e o uso de atores não profissionais em uma narrativa ficcional, o teórico de cinema Sigfried Kracauer faz uma análise bastante lúcida sobre o que motiva, nestes filmes, a opção pelo uso de intérpretes sem experiência prévia, ao contrário do uso de atores profissionais, que seriam tecnicamente acostumados ao ofício. Kracauer salienta que os filmes que optam por não-atores costumam ser narrativas que buscam dramatizar condições sociais em geral, e que, para a tarefa de retratar estas realidades para o cinema, seria necessário o que ele chama de *tipagem*: “O recurso de pessoas que são parte ou parcela daquela realidade e que podem ser consideradas típicas dela”³⁶ (KRACAUER, 1997, p. 99). A conclusão simples e precisa de Kracauer para esta questão é a de que os “não-atores são escolhidos por conta de seu comportamento e aparência autêntica. A sua maior virtude é figurar em uma narrativa que explore a realidade que eles ajudam a

³⁶ Tradução própria. No original: The reason is this: it is precisely the task of portraying wide areas of actual reality, social or otherwise, which calls for "typage"—the recourse to people who are part and parcel of that reality and can be considered typical of it.

constituir”³⁷ (*ibid.*, p. 99). Béla Balázs faz apontamentos semelhantes aos de Kracauer, mas acrescenta que, nestas narrativas que se centram no coletivo, como é o caso do filme de Eisenstein, somente “expressões fundamentais de uma situação fundamental são enfatizadas”³⁸ (BALÁZS, 2010, p. 108), ou seja, *a dramaturgia é reduzida e facilitada, sem que os intérpretes necessitem dispor de todas as ferramentas dos atores profissionais*. Neste contexto, Balázs afirma que “a câmera olha por trás das variações privadas e individuais e procura pelo húmus da expressão: “O rosto supra-individual”³⁹ (*ibid.*, p. 108). Assim, o conjunto dos rostos filmados pelo cineasta cria um “todo”, uma espécie de “paisagem humana”, com características coletivas e não individuais.

A análise, que parece se encaixar muito bem ao exemplo de Eisenstein, não encontra a mesma justeza com o caso de Epstein, pois, embora *Finis terrae* contemple o coletivo que habita a região remota da Bretanha, o filme se centra principalmente no drama do jovem pescador, que adoece em consequência de uma infecção, e que se encontra entre a vida e a morte⁴⁰. Sendo assim, Jean Epstein adota procedimentos formais da tendência etnográfica, mas, ao invés do “rosto supra-individual”, o diretor se volta para os dramas pessoais dos personagens, de maneira similar ao seu trabalho puramente ficcional, a exemplo de *Coeur fidèle*.

Embora a imagem do rosto de *Finis terrae* (fig. 4) se aproxime do “documental” e seja muito distinta das feições exageradas de *Coeur fidèle* (fig. 3), o aspecto naturalista dos gestos dos pescadores dá a impressão de que é possível “ler” nas suas feições externas os seus sentimentos interiores. Ainda que os pescadores morem em uma região isolada, com modos de vida e hábitos distintos das populações das metrópoles, suas imagens parecem tornar identificáveis as alegrias, as tristezas e as angústias dessas pessoas.

Portanto, mesmo que Epstein tenha feito um movimento em direção ao *outro*, que lhe era estranho e desconhecido, a dramaturgia empregada por ele causa um efeito de *identificação* do espectador com o personagem representado, pois suas emoções expressadas aparentam ser universais. Retomando a discussão acerca do reconhecimento da alteridade do *outro* em Emmanuel Levinas, haveria, na experiência cinematográfica, um confronto com a

³⁷ Tradução própria. No original: Non-actors are chosen because of their authentic looks and behavior. Their major virtue is to figure in a narrative which explores the reality they help constitute.

³⁸ Tradução própria. No original: Here, only the fundamental expression of a fundamental situation is emphasized.

³⁹ Tradução própria. No original: The camera looks behind individual, private variations and searches out the humus of expression: the supra-individual face

⁴⁰ No caso, a proposta de Epstein por mesclar atores não profissionais ao drama individual parece mais antecipar o que viria ser o neorealismo italiano, nascido no período posterior a Segunda Guerra Mundial, do que este cinema soviético dos anos 20.

alteridade dos personagens representados na tela, somente pelo fato de estes possuírem hábitos sociais distintos? Não seria também este processo de *identificação*, descrito por Balázs, um esforço para sintetizar o *outro* no *mesmo*? O próprio teórico húngaro parece reconhecer uma contradição no seu pensamento de que não haveria um código de leitura para os rostos no cinema, quando afirma que “com mais alguns anos de arte cinematográfica, nossos estudiosos descobrirão que o cinema permitirá a compilação de enciclopédias de expressão facial, movimento e gesto, da mesma forma que existe, há muito tempo, dicionários para as palavras” (BALÁZS, 2008, p. 80), para finalmente se perguntar: “Esta linguagem da expressão facial e do gesto expressivo aproximará os homens, *ou acontecerá o contrário?*” (*ibid.*, p. 81, grifo nosso).

A persistência de Jean Epstein em seguir filmando uma região específica da Bretanha, ao mesmo tempo que modificava os procedimentos de dramaturgia empregados a cada nova empreitada, sugere que o diretor não ficou satisfeito com a “verdade” que encontrou em *Finis terrae*, e seguiu uma busca que o levou até *Le tempestaire*.

3.3 Olhar a imagem da tempestade

Durante a Segunda Guerra Mundial, Epstein teve a carreira suspensa, foi perseguido por sua origem parcialmente judaica⁴¹ e chegou a ser preso em 1944, mas foi solto por influência de amigos. É somente no pós-guerra que ele retoma seu ofício de diretor e volta a dirigir pequenos filmes, em maior parte documentários, nas ilhas da Bretanha, atraído pelo mesmo fascínio que o levava, anteriormente, a filmar *Finis terrae*. Porém, é no penúltimo filme de Epstein, *Le tempestaire*, filmado em 1947, na ilha de Belle Île, com moradores locais e com utilização de banda sonora, que algo se modifica. A dramaturgia, que outrora apresentara traços naturalistas, levando os personagens a gesticularem e sorrirem, agora dá lugar a expressões rígidas, que pouco revelam do que estes personagens estão sentindo.

O enredo de *Le tempestaire* mostra a história de uma jovem mulher que teme o mau sinal que a mudança climática anuncia, logo após seu marido partir para o mar junto de um grupo de pescadores. O terror da mulher com possibilidade de uma tragédia aumenta à medida em que o vento sopra mais forte e o mar se torna mais tempestuoso. Ela então decide que a única esperança para trazer seu marido a salvo, de volta da pesca, é buscar a ajuda de um lendário bruxo da região, conhecido como o “Tempestaire”, que teria a habilidade tanto de

⁴¹ Somente o pai de Epstein era de origem judaica e o próprio diretor não se considerava um seguidor da religião. Mesmo assim, Epstein ainda foi alvo de perseguição durante a ocupação nazista na França, com o agravante da exposição em alguns de seus textos, mesmo que sutil, de sua homossexualidade (WALL-ROMANA, 2013, p. 9).

domar o tempo climático, desfazendo as tempestades, quanto de alterar o tempo cronológico, modificando o movimento natural das ondas. Ao pedir indicações sobre a localização do tal bruxo no farol da ilha, os homens que lá trabalham, e que acreditam apenas nas máquinas meteorológicas, avisam à jovem: o velho bruxo é apenas de um alcoólatra mentiroso⁴².

Na sequência do filme, quando a jovem e o bruxo se encontram, em um primeiro momento, o bruxo se recusa a ajudá-la e alega não fazer mais este tipo de “magia”. No entanto, o “*Tempestaire*” acaba por mudar de ideia, ao perceber que a jovem não tem nenhuma intenção de sair dali antes que ele faça algo que possa interromper a tempestade que esta se formando no mar.

Figura 5 - Fotogramas de *Le tempestaire*



A jovem encontra o bruxo capaz de manipular o tempo. Fonte: DVD/Acervo próprio – produção do autor.

O bruxo, então, abre um armário e retira de dentro dele uma bola de cristal. Ele observa atentamente a bola e a assopra. Aos poucos, o mar aparece dentro do objeto, até que, através de uma fusão na imagem, as ondas deixam de estar somente dentro da bola e tomam a tela inteira. A montagem passa a alternar os sopros do velho e os movimentos das nuvens acelerando e das ondas batendo nas rochas, em câmera lenta. Isso segue, até o momento em que o movimento se reverte e toma uma direção contrária à anterior, uma alusão à volta no tempo. O olhar atento da jovem, que até então observava as ações do bruxo, envolvido com a sua bola de cristal, passa a ser intercalado, não mais com o bruxo e sua bola de cristal, mas, sim, com paisagens tempestuosas que tomam a tela inteira. A noção do espaço da cena é

⁴² A respeito da conexão entre a bebida alcoólica e o cinema, o próprio Epstein escreve suas experiências pessoais no texto *Álcool et cinema*, o que faz este trecho ser interpretado como uma ironia a sua pessoa (EPSTEIN, 2012).

modificada e, através da montagem, o *efeito Kuleshov* que se estabelece é o da jovem, que observa diretamente uma *imagem do mar* ampliada e com o tempo alterado (fig. 6)⁴³.

Figura 6 – Sequência da bola de cristal em *Le tempestaire*



A jovem passa a olhar diretamente para uma imagem do mar. Fonte: DVD/Acervo próprio – produção do autor.

A sequência é interrompida pela voz do pescador, marido da jovem, que pergunta o que ela faz ali dentro. Ao ouvir as palavras do homem, o bruxo deixa cair a bola de cristal, que se despedaça no chão e faz com que a “hipnose” da jovem seja desfeita. O casal deixa a casa do velho bruxo e sai a caminhar pelas paisagens da ilha, agora calma e ensolarada. Por fim, não fica claro se a mudança climática e a reversão temporal foram frutos da intervenção do bruxo ou consequência de uma mudança natural, mas o que fica aparente é que, independente dos poderes do bruxo, a jovem parece ter sido impactada pela experiência com a bola de cristal.

Uma primeira tentativa de interpretação da cena nos leva novamente à busca de sentido pelo *efeito Kuleshov*, assim como pelo processo de *identificação*, descrito por Béla Balázs. Sem dúvida, os procedimentos formais da cena nos permitem enxergar o que a personagem vê e, portanto, compartilhamos de uma visão que também é modificada, uma vez

⁴³ LE TEMPESTAIRE, 1947. A sequência descrita localiza-se no filme entre 00:15:30 e 00:20:30.

que deixamos de ver a bola de cristal e passamos a acompanhar apenas o movimento furioso do mar. Mas, se a relação dos planos nos daria um sentido baseado em nossa vivência, como foi dito sobre o *efeito Kuleshov*, *o que fazer quando vemos o que a personagem vê, mas não compreendermos o que ela pensa?* É evidente que as nuances na expressão de seu rosto iriam auxiliar na tarefa de decodificar os sentimentos da personagem, mas o que a imagem mostra é uma expressão facial “fixa”. Se há um movimento, é um movimento causado pela relação das imagens. Tanto o legível, quanto o visível, não solucionam a questão, pois o que se apresenta é uma ruptura na *identificação* descrita por Balázs. Identificamos o que o personagem vê, mas, ao mesmo tempo, nos sentimos estrangeiros à situação. Essa barreira interpretativa gerada na cena, nos sugere seguir “navegando” pelas teorias de Epstein sobre o cinema, a fim de enxergarmos algo ali que nos auxilie a compreender estas relações de olhares.

O curta-metragem *Le tempestaire* costuma ser amplamente trabalhado pelos críticos interessados na filmografia do diretor e é recorrente que estes apontem, na figura do bruxo, uma metáfora para o próprio Epstein, que, mesmo com o desenvolvimento de uma “indústria” do cinema e as transformações do mundo no pós-guerra, ainda defendia os poderes mágicos da máquina cinematográfica⁴⁴. Dentro do curta, é esta cena em questão, da jovem contemplando as imagens da bola de cristal, que costuma ser alvo de análises, fazendo com que Cristophe Wall-Romana chegue a afirmar que a cena não é apenas uma experimentação visual de Epstein, *mas uma síntese de sua filosofia sobre o cinema*: “Certamente, se há uma culminação na fascinação de Epstein com a fluidez como interseção da *fotogenia*⁴⁵, de nossos afetos corporais e de um outro sistema de signos, isto pode ser encontrado nas tomadas do mar tempestuoso de *Le tempestaire*”⁴⁶ (WALL-ROMANA, 2013, p. 155, grifo do autor). Como vimos, as teorias de cinema de Epstein passam pela crença de que o meio é capaz de afetar o que ele chamava de “subconsciente” do espectador, que estaria mais suscetível ao efeito das imagens em movimento por conta de uma fadiga mental ocasionada pelos novos hábitos do mundo moderno. Porém, ao falar de *Le tempestaire*, Wall-Romana chama a atenção para o conceito de *fotogenia*, trabalhado por Epstein ao longo de toda sua carreira teórica. Tal ligação, levanta o pressuposto de que o conceito relaciona esta troca de olhares,

⁴⁴ Somente no volume *Jean Epstein: Critical essays and new translations*, organizado por Sarah Keller e Jason N. Paul, há diversos autores que abordam o filme, como Tom Gunning, Rachel Moore, Cristopher Wall-Romana e James Schneider.

⁴⁵ Opto aqui por traduzir o termo original *photogénie*, como é escrito por Epstein, para ao termo em português de *fotogenia*, embora frequentemente se encontre o termo em francês em publicações em inglês e, até mesmo, em português.

⁴⁶ Tradução própria. No original: Certainly, if there is a culmination in Epstein’s fascination with fluidity as the intersection of *photogénie*, our bodily affects, and another system of signs, it is to be found in the stormy sea shots of *Le Tempestaire*

que ocorre no interior da cena, com uma experiência estética transformadora, que Epstein acreditava ser possível na relação entre observador e imagem cinematográfica.

3.4 Alteridade, narrativa e experiência estética

O termo *fotogenia* não foi inventado por Epstein, mas, ao longo de toda sua trajetória teórica, foi se utilizando dele que o cineasta refletiu sobre as características únicas do cinema. *Fotogenia* literalmente significa “criado pela luz”, e foi o astrônomo François Arago, em 1839, que primeiro o utilizou para descrever o surgimento do processo fotográfico de Louis Daguerre. No cinema, o termo foi muito pouco utilizada até que, em 1919, Louis Delluc o emprega como um *slogan* didático, para chamar a atenção à natureza especial de determinados objetos e seres mais aptos a se destacarem na imagem fílmica – descrevendo-os como mais “fotogênicos”. Jean Epstein continua o legado de Delluc, se apropria do termo e encontra nele uma maneira de traduzir uma experiência particular do cinema, em relação às outras artes (WALL-ROMANA, 2013).

O cineasta-teórico trabalha a *fotogenia* já em um de seus primeiros textos, *De quelques conditions de la photogénie*, escrito em 1921, e, lá, descreve sua visão própria do termo da seguinte maneira: “[A *fotogenia* é] qualquer aspecto de coisas, seres, ou almas cujo caráter moral é salientado pela reprodução fílmica”⁴⁷ (EPSTEIN, 2012, p. 293). Mais adiante, Epstein complementa: “Nós podemos, portanto, dizer que o aspecto fotogênico de um objeto é uma consequência das suas variações no espaço-tempo”⁴⁸ (*ibid.*, p. 294). Tais definições soam abstratas em uma primeira leitura por conta do autor misturar, em uma mesma descrição, um vocabulário que soma “almas” e “caráter moral”, adicionando ainda a ideia de “espaço-tempo”, vinda de teorias físicas. Mas, uma primeira interpretação do conceito dá a entender que Epstein procurava traduzir uma experiência fílmica, onde algumas imagens cinematográficas, quando projetadas, eram capazes de revelar uma qualidade singular ao espectador. No entanto, tal revelação, só poderia ocorrer em decorrência do movimento das imagens, de suas variações no espaço e no tempo. Esta variação, segundo Epstein, é o que concederia “personalidade” ao que é representado na tela:

Personalidade é o espírito visível nas coisas e seres, que faz sua hereditariedade ficar evidente, seu passado inesquecível, e seu futuro ainda presente. Todo aspecto do mundo sobre o qual o cinema confere vida só é elevado se possuir uma personalidade própria. Essa é a segunda especificidade que eu agora acrescento às

⁴⁷ Tradução própria. Da publicação em língua inglesa: “I would describe as photogenic any aspect of things, beings, or souls whose moral character is enhanced by filmic reproduction.”

⁴⁸ Tradução própria. Da publicação em língua inglesa: “We can therefore say that the photogenic aspect of an object is a consequence of its variations in space-time”.

regras da *fotogenia*. Sugiro, portanto, que digamos: somente os aspectos móveis e pessoais das coisas, seres e almas devem ser fotogênicos. Isto é, devem adquirir um alto valor moral pela reprodução fílmica⁴⁹ (*ibid.*, p. 294).

A “personalidade”, descrita pelo autor, estaria vinculada a esta qualidade revelada na imagem, que faz com que um objeto inanimado adquirira vida, um “caráter moral”, capaz de expressar e comunicar sentimentos humanos.

O conceito de Epstein ganha contornos mais complexos se nos perguntamos como identificar as imagens que possuem *fotogenia* das que não possuem. A respeito disto, Epstein assume que, se algumas imagens possuem a *fotogenia*, tal qualidade não seria perceptível a todo momento: “Até hoje nunca vi pura *fotogenia* durante um minuto inteiro. É preciso, pois, admitir que ela é uma faísca e uma exceção que se dá como um abalo” (EPSTEIN, 2008, p. 278). Ora, o que o autor escreve é que tais imagens não “são” *fotogênicas*, pois trata-se de momentos singulares, detectáveis somente em poucos instantes do material filmado e posteriormente projetado. Estamos falando de uma qualidade passageira, que aparece no movimento, assim como também “some” com ele.

Além disso, o tom pessoal que Epstein dá à experiência passa a ideia de que a *fotogenia* não esta contida no material projetado, pois ela acontece em um *encontro* entre o espectador e a imagem, sendo uma soma da *subjetividade* de quem olha, com os procedimentos formais que mostrem as “variações do espaço-tempo” do que foi filmado. Esta interpretação do conceito nos indica que, em um determinado instante, ao assistir a uma reprodução fílmica, o espectador constataria este momento revelador da imagem – um momento de *fotogenia* – em que algo inanimado ganha vida. Porém, este momento singular poderá vir a ser experimentado somente por ele, dentre todos os que estão na sala de cinema. Penso, então, que a *fotogenia* pode ser interpretada como um *instante*, onde o espectador sente uma experiência estética com a imagem cinematográfica, que acaba produzindo uma *epifania*, ou, como escreve Epstein, uma “faísca”, “uma exceção que se dá como um abalo”. Por fim, o conceito serve ao cineasta justamente para ressaltar esta *nova* experiência estética, que não era possível antes do advento das imagens em movimento, e da criação do cinema, conferindo a este uma característica própria perante as outras artes.

Se a cena de *Le tempestaire* sintetiza o pensamento de Jean Epstein acerca do cinema, principalmente ao que se refere à *fotogenia*, o que está sugerido aqui é que o olhar

⁴⁹ Tradução própria. Da publicação em língua inglesa: Personality is the spirit visible in things and people, their heredity made evident, their past become unforgettable, their future already present. Every aspect of the world upon which the cinema confers life is elevated only if it possesses a personality of its own. This is the second specification which we can now add to the rules of photogénie. I therefore suggest that we say: only the mobile and personal aspects of things, beings, and souls may be photogenic, that is, may acquire a higher moral value through filmic reproduction”.

fantasmagórico da jovem contemplando a mágica bola de cristal, que exibe imagens e as manipula, representa um momento onde a personagem tem uma experiência estética, um instante de *fotogenia*, com a imagem do mar – similar à que Epstein descreve sendo possível entre espectador e imagem cinematográfica. Uma experiência onde a imagem deste mar adquira um “caráter moral”⁵⁰, que lhe confere uma “personalidade”, capaz de revidar o olhar da jovem, e confrontá-la com questões.

Porém, será que a mesma alteridade proposta neste momento de *fotogenia*, tão bem representado na cena, é mesmo possível como uma experiência que surja para o espectador, mesmo que este somente olhe e percebe as imagens, sem ter ligação real com as dificuldades da vida naquela região remota? Será que não se trata de uma demasiada crença de Epstein na potência da imagem cinematográfica? Sugiro que uma aproximação do conceito de *fotogenia*, de Epstein, com o de *aura*, de Walter Benjamin, mesmo com suas diferenças, elucidada que a *narrativa* também é um fator fundamental para esta relação de alteridade, criada através de uma experiência estética com as imagens.

No seu ensaio *A obra de arte na época da sua da reprodutibilidade técnica*⁵¹, Benjamin aborda as tendências evolutivas do cenário artístico no início do século XX, que vivia um novo paradigma com as possibilidades de reprodução surgidas a partir da revolução industrial. O autor destaca, de forma positiva, que o advento das técnicas de reprodução como a imprensa, a xilogravura, o gramofone, a fotografia e o cinema, fizeram com que a arte passasse a não ser exclusividade de uma elite burguesa, tornando-se acessível também às massas, mesmo que pela réplica. Porém, para encontrar o que teria se modificado na arte com a inserção dessas novas técnicas, Benjamin apresenta o seu conceito de *aura*, elemento que estaria vinculado a um “aqui” e um “agora” da obra de arte, sua unicidade e autenticidade inscritas em sua materialidade e que revelam um registro temporal. É este elemento que Benjamin afirma estar *ausente* no contato com a arte através destes meios reproduzíveis: “Mesmo à mais perfeita reprodução falta *um elemento*: o aqui e agora da obra de arte – sua

⁵⁰ Esta leitura que faço do conceito aqui é, em grande parte, influenciada por Cristophe Wall-Romana, que busca substituir o termo “moral”, usado por Epstein, por “ética”. Wall-Romana indica que Epstein, durante toda sua trajetória, defendeu que a experiência do cinema, através desta *fotogenia*, continha esta potência de um encontro “ético” com o inanimado: “Epstein nunca desviou sua crença utópica de que o cinema era um remédio ético e social, de um tipo homeopático. É ético ('moral' em seu vocabulário) através da *fotogenia*, que amplia nosso envolvimento com objetos inanimados ou cenas, revelando neles uma espécie de efeito imaginário ou residual vinculado à sua plasticidade móvel” (WALL-ROMANA, 2013, p. 168).

⁵¹ O célebre ensaio de Walter Benjamin, também é conhecido por ter um histórico de publicações complexo, passando por diversas alterações influenciadas por comentários de Max Horkheimer e Theodor Adorno. Opto por utilizar, nesta pesquisa, a segunda versão alemã do ensaio, na qual Benjamin escrevera em carta que considerava pronta para publicação mas que foi dada como desaparecida e terminou sendo encontrada nos arquivos de Horkheimer (MACHADO, 2012).

existência única no local onde se encontra” (*ibid.*, p. 17, grifo do autor). Sendo assim, Benjamin deixa claro uma “perda” neste cenário onde o cinema tem posição de destaque: “O que desaparece na época da reprodutibilidade técnica da obra de arte é a sua *aura*” (*ibid.*, p. 23).

Mas o conceito, bem como o pensamento exposto por Benjamin no ensaio, não podem ser reduzidos a um debate de oposição binária entre *aura* das obras de arte, autênticas e únicas, e a ausência desta nas imagens reproduzíveis – sugerindo que uma experiência é superior à outra. Entre as inúmeras análises de Benjamin sobre a inserção do cinema na sociedade – demonstrando efeitos tanto sociológicos, quanto psíquicos -, podemos identificar, na sua definição de *aura*, um conceito que propõe algo mais complexo que este dualismo de experiências. Tal complexidade pode ser vista na definição de *aura* dada pelo autor no ensaio:

O que propriamente é a *aura*? Um tecido fino de espaço e tempo: aparição única de uma distância, por mais próxima que esteja. Em uma tarde de verão, repousando, seguir os contornos de uma cordilheira no horizonte ou um ramo, que lança sua sombra sobre aquele que descansa – isso significa respirar a *aura* dessas montanhas, desse ramo (BENJAMIN, 2012, p. 27).

Para elucidar o conceito, Benjamin narra a situação em que um sujeito, ao contemplar com atenção as cordilheiras ou o ramo de uma árvore, acaba percebendo a “aparição única de uma distância” que lhe permite “respirar a *aura*” deste inanimado que se apresenta a ele visualmente.

Para uma análise mais aprofundada, proponho complementar esta definição do conceito com outra, feita por Benjamin em outro ensaio, intitulado *Sobre alguns temas de Baudelaire*:

A experiência da *aura* se baseia, portanto, na transferência de uma forma de reação comum na sociedade humana à relação do inanimado ou da natureza com o homem. Quem é visto, ou acredita estar sendo visto, revida o olhar. Perceber a *aura* de uma coisa significa investi-la do poder de revidar o olhar (BENJAMIN, 1991, p. 139-140).

A soma das definições nos indicam que, ao exemplificar a *aura* como esta troca de olhares, Benjamin descreve o que seria uma *experiência de alteridade* tanto com a obra de arte, quanto com natureza e os objetos inanimados. Importante notar que, assim como a *fotogenia* de Epstein, a *aura* descrita por Benjamin não parece ser uma característica fixa, ontológica, de algumas obras, mas também um conceito que busca traduzir uma epifania, uma “aparição única” entre o observador e o que é observado por ele. No entanto, se Benjamin acredita que há uma diferença entre a experiência aurática com as obras de arte únicas e autênticas, e aquela que acontece com as imagens reproduzíveis, como as do cinema, e esta diferença se dá a nível da percepção. A distinção viria pois, para perceber a *aura* das coisas, Benjamin

acredita ser necessária a percepção do observador de um *rastros material* contido no que é observado, que crie uma conexão de espaço e tempo entre os dois olhares. Em outras palavras, o observador, a partir da contemplação, encontraria um rastro que revelaria uma “aparição única” de sua origem, sua história, sua temporalidade, sua “distância”. Mas, tal distância pressupõe que é em relação ao observador, que, ao realizar este choque de temporalidades em um momento epifânico, sentiria seu olhar revidado por aquilo que vê. No entanto, em seu ensaio sobre a obra de arte, Benjamin define que esta experiência definida no seu conceito, não seria mais possível no cinema, que, por conta de sua característica de reprodução serial, faz com que a percepção se desorienta. Tal mudança perceptiva, não permitiria que o observador apreendesse a espacialidade e temporalidade tanto dos objetos filmados, quanto dos seres que, depois de ter a sua aparência captada, serão projetados incontáveis vezes:

[...] pela primeira vez – e isso é obra do cinema – o homem chegou na situação em que deve atuar com a totalidade da sua pessoa viva, mas sob a renúncia de sua aura. Pois a aura está vinculada ao seu aqui e agora. Não há cópia dela. A aura em torno de Macbeth, em um palco, não pode ser destacada da aura, que para o público vivo, envolve o ator que o interpreta (BENJAMIN, 2012, p. 69).

O que proponho, e que mais adiante irei relacionar com a *fotogenia* de Epstein, é que, além do ato perceptivo, Benjamin adiciona uma *narrativa* à sua descrição de experiência aurática no ensaio da obra de arte, se referindo a *um sujeito que está descansando em uma tarde de verão*. Tal narrativa modifica a compreensão do conceito, pois, se, ao passar pela paisagem, o homem estivesse apressado, em um dia de frio rigoroso, é possível imaginar que a troca com o inanimado não aconteceria com a mesma intensidade. Portanto, o apelo a uma narrativa extra imagética, como no exemplo citado, faz com que a troca de olhares com objeto observado se dê de maneira distinta e possa fazer emergir esta visão, ou percepção, da *aura* do que está diante dele.

Curioso notar que, no mesmo texto sobre a obra de arte e as novas técnicas de reprodução, Benjamin constatou haver *aura* nos rostos capturados nas primeiras fotografias: “Na expressão fugaz de um rosto humano, a aura acena nas primeiras fotografias pela última vez. E é isso que perfaz sua beleza melancólica e incomparável” (BENJAMIN, 2012, p. 47). Tal ideia não chega a contradizer o postulado de Benjamin, pois, como escreve no texto *A pequena história da fotografia*, na técnica daquele período – dos primórdios da fotografia – a imagem era impressa em placas de prata que não podiam ser replicadas, dando aos retratos o caráter de unicidade que é condição para a *aura*. Durante o demorado processo de feitura dessas primeiras imagens fotográficas, os modelos necessitavam ficar estáticos por um longo

período, para que houvesse tempo suficiente de exposição na placa de prata, fazendo com que, para Benjamin, um momento único se realizasse e fosse capturado um “retrato que exprime a alma do seu modelo” (BENJAMIN, 1987, p. 94).

Mas é no trecho em que Benjamin analisa uma fotografia de Karl Dauthendey (fig. 7) e o olhar “fixado em algo distante e catastrófico” (*ibid.*, p. 94) de sua mulher, que cometera suicídio após o nascimento do sexto filho do casal, que notamos a soma da narrativa, que era de conhecimento de Benjamin, com uma experiência estética que o próprio autor obteve com a imagem:

[...] a técnica mais exata pode dar às suas criações um valor mágico que um quadro nunca mais terá para nós. Apesar de toda a perícia do fotógrafo e de tudo o que existe de planejado em seu comportamento, o observador sente a necessidade irresistível de procurar nessa imagem a pequena centelha do acaso, do aqui e agora, com a qual a realidade chamuscou a imagem, de procurar o lugar imperceptível em que o futuro se aninha ainda hoje em minutos únicos, há muito extintos, e com tanta eloquência que podemos descobri-lo, olhando para trás. *A natureza que fala à câmara não é a mesma que fala ao olhar*; é outra, especialmente porque substitui a um espaço trabalhado conscientemente pelo homem, um espaço que ele percorre inconscientemente (*ibid.*, p. 94, grifo nosso).

Na reflexão a respeito da *aura* nesta fotografia, Benjamin relaciona a trágica história do suicídio com uma espécie de olhar fantasmagórico apresentado pela mulher na fotografia (fig. 7). Para exemplificar o fenômeno descrito, de sua intensa troca com a imagem, o autor se refere a algo da imagem que teria trabalhado em seu *inconsciente*, fazendo com que se manifestasse uma experiência aurática, ainda possível, segundo ele, nestas primeiras fotografias, que não podiam ser materialmente reproduzidas na época.

Figura 7 – Retrato de Karl Dauthendey e Mlle Friedrich



Fonte: <https://www.flickr.com/photos/gunthert/2245523527> - Acessado em: 2 de fevereiro de 2020.
Produção e ampliação do autor

Entretanto, uma nova tradução para o francês, deste texto de Benjamin a respeito da fotografia, aponta um fato interessante sobre este acréscimo da narrativa. Além de traduzir o ensaio, André Gunthert também publicou um artigo por onde faz uma “arqueologia” da trajetória de Benjamin enquanto escrevia o texto. Segundo o pesquisador, a menção a narrativa do suicídio e a fotografia do casal é fruto da leitura de Benjamin da biografia de Karl Dauthendey, escrita por seu filho, Max Dauthendey. No livro, Max narra a morte trágica de sua mãe mas, além disso, também confere um espaço para a fotografia de seu pai e uma segunda esposa, Mlle Friedrich, com quem o fotógrafo se casou dois anos depois. Ao fazer a trajetória de Benjamin, Gunthert acredita que o autor ficara tão impressionado com a história do suicídio, que, ao ver a fotografia, e se deparar com o olhar “catastrófico” da mulher, vinculou diretamente uma a outra, sem se dar conta de que não se tratava da mesma pessoa na imagem (GUNTHERT, 2010).

O objetivo aqui não é de ressaltar um equívoco de Walter Benjamin, mas sim de encontrar, nesta citação, o testemunho de uma experiência epifânica do escritor com a fotografia, que demonstra a potência da representação do rosto e do olhar na imagem. Algo no inconsciente de Benjamin chamou sua atenção para este *rastro* fotográfico, a ponto de fazer com que o escritor o *arquivasse* em sua memória e o evocasse em seus escritos. Tal arquivamento não parece ser fruto apenas da imagem em si, mas de uma combinação da narrativa que o autor lera, de sua percepção da imagem, e das reminiscências de seu inconsciente, que, por fim, fizeram surgir uma “centelha do acaso” que “chamuscou a imagem”.

Retornando à sequência de *Le tempestaire*, filmada há aproximadamente 70 anos, e pensando-a pelo viés da perda da *aura* devido à reprodutibilidade do aparato cinematográfico – reprodução ainda mais acelerada com a facilidade de novos meios criados desde então –, identifica-se que, segundo Benjamin, não nos é possível “respirar a *aura*” daquelas rochas e ondas à beira-mar, assim como não podemos acessar a *aura* dos atores que encenaram o filme (fig. 6), pois a experiência aurática com os seres e objetos se dá a nível da percepção do “aqui” e do “agora”. Mas a impossibilidade que sentimos é a mesma da personagem do filme, que também está diante de uma imagem criada pela bola de cristal e não das paisagens presenciais. Porém, a narrativa do curta-metragem nos mostra que a jovem está acostumada ao dia a dia na ilha e vincula o mar como um elemento simbólico que pode trazer alegria, comida e sustento, assim como também pode trazer tragédia e morte. Ao ser “iludida” pela bola de cristal, que se transforma e revela a *imagem do mar*, a jovem tem com este uma *experiência fotogênica*, descolada do mundo exterior, mas que, de qualquer maneira, a afeta.

Tal afetação parece estar ligado com a representação do mar, que lhe é familiar pelo convívio, mas também com uma alteração nessa familiaridade, decorrente de efeitos na imagem. Estas duas dimensões agindo ao mesmo tempo fazem com que, de repente, lhe surja *uma nova face do mar*, que é, ao mesmo tempo, semelhante e diferente do que ela esta habituada. A partir disso, para a jovem, a imagem do mar pode adquirir uma “personalidade”, que lhe dota de características humanas, como *respeito, medo e horror* – como Epstein descreve o efeito fotogênico (EPSTEIN, 2012).

Se Benjamin procurou por esta “centelha do acaso” nas primeiras fotografias e não a encontrou mais no cinema, devido à perda de um referencial de espaço-tempo com as inúmeras reproduções de imagens, Epstein, por sua vez, buscou a sua *fotogenia* em uma “faísca” e em um “abalo” que só poderiam ser encontrados no cinema, por suas características móveis. Portanto, ambos os conceitos traduzem um instante em que a experiência estética se faz presente ao observador da obra. Mas, sem dúvidas, *há diferenças entre as duas experiências*, pois Epstein propôs a *fotogenia* como um conceito para uma *nova experiência*, que aponta para a possibilidade de uma qualidade surgida nas imagens cinematográficas através de seu movimento.

O que desejo acrescentar nesta aproximação entre Epstein e Benjamin é que a *narrativa se mostra um elemento crucial para a experiência estética em ambos os conceitos*. Na sequência de *Le tempestaire*, por exemplo, é a narrativa da vida isolada em uma ilha, onde o mar abarca diferentes significados – do alimento à morte –, que faz com que a jovem seja impactada pela imagem do mar. Da mesma forma, é a narrativa da tarde de verão que faz com que o sujeito possa “respirar a aura” do ramo que lhe faz sombra, ou o suicídio da primeira mulher do fotógrafo que faz com que a fotografia acesse o inconsciente de Benjamin e o leve a enxergar uma qualidade diferente no olhar da pessoa fotografada. Com isto, podemos pensar que é a narrativa que nos é exposta durante os vinte dois minutos de *Le tempestaire*, onde nos relacionamos com o medo da jovem diante da imensidão do mar, que faz com que olhemos de maneira distinta para o seu rosto e para o mar – e, talvez, na relação de ambos encontremos a *fotogenia* pretendida. Portanto, ao falarmos de cinema, e não de uma obra de arte “única” e “autêntica” com suas marcas do tempo, a *narrativa ficcional* tem papel fundamental de, ao longo do filme, reconstruir uma conexão perceptiva com um espaço e tempo criados ao longa da obra, através do seu roteiro e de seus procedimentos formais, que permitiriam que, em algum instante, uma experiência possa emergir.

Mas, como nos indica o caráter pessoal de Epstein ao escrever “até hoje nunca vi pura *fotogenia* durante um minuto inteiro” e também a experiência de Benjamin com a fotografia

de Mlle Friedrich, a subjetividade do observador é um fator fundamental para uma relação de alteridade, de troca de olhares com as imagens do cinema. É o encontro da narrativa e forma entregues durante o filme, somados a subjetividade do espectador - seu inconsciente e sua temporalidade própria – que podem fazer com que, no caso de *Le tempestaire*, aquela imagem do mar ou da jovem, também retornem o olhar para este espectador.

Por fim, pode-se notar nos textos de Epstein que o desejo do cineasta ao provocar esta experiência estética não estava em buscar, como no exemplo de *Le tempestaire*, apenas uma espécie de *empatia* do espectador pelo sofrimento da jovem, que teme perder seu marido para a fúria do mar. Para Epstein, esta relação com o cinema poderia provocar um efeito em que espectador colocasse em questão o seu próprio “eu”, como enfatiza o cineasta-teórico ao fazer referência a famosa fórmula de Rene Descartes, mas, modificando-a, de uma maneira que mais nos lembra o pensamento da alteridade em Levinas:

Seja para melhor ou pior, o cinema, em seu registro e reprodução de seres, sempre os transforma, os recria numa segunda personalidade, cujo aspecto pode perturbar a consciência ao ponto de fazer com que ela se pergunte: *Quem sou eu? Onde está a minha verdadeira identidade?* E ter de acrescentar ao “*Penso, logo, existo*” o “*porém não penso em mim do modo como existo*” é uma atenuante singular à evidência do existir (EPSTEIN, 2008, p. 284, grifo nosso).

Assim como, em um determinado momento e contexto, a jovem observa o mar e estabelece uma troca com o seu *olhar revidado*, da mesma maneira, um determinado sujeito, com seu inconsciente e sua subjetividade, quando apresentado à narrativa, pode observar esta sequência fílmica e enxergar nela algo que está para além do visível da imagem. Uma relação onde a imagem também olha e afeta as suas certezas.

Mas, apesar do otimismo de Jean Epstein a respeito deste encontro *fotogênico* com as imagens do cinema, como demonstrado em seus textos, a sua própria trajetória como diretor revela que ele esteve em uma permanente busca por uma “verdade”, por encontrar na imagem cinematográfica uma experiência estética que trouxesse a alteridade do *outro*. Tal inquietude, decorrente de constantes “ausências”, demonstra a relevância dos apontamentos de Walter Benjamin para a questão. Mas a crença de Epstein na possibilidade desta experiência fez com que o cineasta mudasse gradualmente seus procedimentos formais dentro da realização cinematográfica, levando-o a filmar em cenários naturais, com atores não profissionais e criando, no olhar fixo da jovem que observa a bola de cristal, a nossa imagem em questão, que nomeio de *olhar fantasmagórico*. Portanto, sugiro que a criação desta imagem, na filmografia de Jean Epstein, está intimamente relacionada a esta longa busca do diretor por uma experiência de alteridade no cinema. Mas, será que, de fato, Epstein foi o único que se viu confrontado com esta ausência de alteridade e tentou superá-la?

4 Robert Bresson: a comunicação pelo olhar

A pergunta feita a partir da imagem do olhar fantasmagórico, que aparece brevemente no penúltimo filme de Jean Epstein, *Le tempestaire* (1947), nos leva para o seu reaparecimento dentro da filmografia do cineasta francês Robert Bresson, que trabalha a imagem sistematicamente. Curioso notar que, assim como Epstein, a imagem surge nos filmes de Bresson também em decorrência de uma transição de procedimentos formais, que se dá em um período posterior ao término da Segunda Guerra Mundial em 1945. Tal transição pode ser notada no contraste de seus dois primeiros longas-metragens, *Os anjos do pecado* (1943) e *As damas de Bois de Boulogne* (1945), para *Diário de um pároco de aldeia* (1951), filme pelo qual Bresson inicia um conjunto de procedimentos formais que se tornariam característicos do seu estilo de direção. Entre os diversos aspectos imagéticos e sonoros trabalhados neste seu estilo, Bresson opta pelo uso de atores não profissionais dentro de um sistema rígido de regras dramáticas, “automatizando” os gestos destes intérpretes através de ensaios repetitivos, e fazendo com que seus rostos pouco variem de expressão. Porém, diferente de Epstein, que usou procedimentos semelhantes dentro do contexto etnográfico das ilhas isoladas da Bretanha, Bresson vai expandir o uso desta imagem para todo tipo de obras ficcionais, tanto em produções que se passam em espaços rurais, como urbanos, e em narrativas de caráter histórico, ou contemporâneas ao cineasta.

A motivação para esta sua transição de estilo formal viria a ser teorizada pelo próprio Bresson no conjunto de aforismos escritos por ele a partir de 1950 – período que coincide com as filmagens de *Diário de um pároco de aldeia* –, mas publicados na França somente em 1975, no livro intitulado *Notas sobre o cinematógrafo*. Nestes aforismos, Bresson categoriza seus filmes como parte do “cinematógrafo”, que seria uma oposição aos filmes do cinema, que Bresson seguidamente descreve, em tom crítico, como teatro fotografado: “Ao longo dos séculos, o teatro se tornou burguês. O CINEMA (teatro fotografado) mostra até que ponto” (BRESSION, 2005, p. 63, ênfase do autor). Outra distinção que o diretor faz, é a de não se referir aos intérpretes de seus filmes como atores, mas como “modelos”: “Tais como são concebidos, os filmes de CINEMA podem apenas utilizar atores; os filmes de cinematógrafo, modelos” (*ibid.*, p. 42, ênfase do autor). A mudança de termo vem acompanhada de uma forte reflexão sobre como filmar estes modelos, a fim de encontrar neles algo que estaria escondido para além da sua aparência, mas que poderia ser registrado pela câmera cinematográfica: “Modelo. Você dita gestos e palavras. Ele lhe dá em troca (sua câmera registra) uma *substância*” (*ibid.*, p. 36, grifo do autor). Mas, mesmo relatando o encontro com esta “substância” revelada pela experiência fílmica, Bresson ressalta um enigma escondido nos

modelos, impossível de ser completamente desvendado: “Modelo. Todas as coisas que você não pôde conceber dele *antes*, nem mesmo *durante*” (BRESSION, 2005, p. 49, grifo do autor). Por fim, o que o diretor descreve é uma troca, uma relação de alteridade estabelecida no seu encontro com estes intérpretes: “*Modelo. Você o ilumina e ele ilumina você. A luz que você recebe dele se soma àquela que ele recebe de você*” (BRESSION, 2005, p. 68, grifo nosso).

Estas distinções, destacadas em seus aforismos, demonstram a oposição de Bresson a um tipo de dramaturgia que ele reconhece na maioria das produções cinematográficas, e que, segundo entrevista do próprio diretor, não parecem estar cientes de que há, na imagem fílmica, uma *ausência* que deve ser considerada: “Se quis fazer do cinema um teatro filmado, mas que não chega a alcançar o brilho do teatro, *porque não tem, sequer, a presença física, a presença em carne e osso*. Há simplesmente sombras, sombras do teatro”⁵² (BRESSION, 2014, p. 51, grifo nosso). Tal reflexão⁵³ parece ter levado Bresson a desenvolver seu estilo radical de dramaturgia, onde seus modelos exibem uma expressão facial quase homogênea, do início ao fim do filme. Com isto, o diretor sugere um desejo por superar a ausência física:

O que eu tento fazer (e não estou dizendo que de fato consigo isto) é, talvez, precisamente matar os intérpretes de uma maneira que os faça renascer na tela. Gostaria que o espectador assistisse a um nascimento e não a algo que já está feito, algo que já teve lugar, um nascimento que já teve lugar e que se tornou um fenômeno que foi fotografado⁵⁴ (BRESSION, 2014, p. 81).

Se esta falta de “presença física” na imagem cinematográfica motivou o diretor a uma transformação nos procedimentos formais utilizados na construção de seus filmes, será que ele, com isso, acreditava ser possível reconstituir um outro tipo de presença? Uma presença não física, mas que ainda evocasse uma experiência de alteridade com os modelos ou com o filme em si? A análise das imagens a seguir pretende demonstrar que a alteridade era uma questão central para Robert Bresson, tanto na narrativa de seus filmes, quanto no desejo de um efeito provocado no espectador, que, segundo ele, não deveria compreender a obra, mas sim, senti-la: “O público em geral está pronto para sentir antes de compreender. Eu gosto que

⁵² Tradução própria. Da publicação em espanhol: “se quiso hacer del cine un teatro filmado que no llega a alcanzar el brillo del teatro, porque no tiene siquiera la presencia física, la presencia en carne y hueso. Simplemente hay sombras, sombras de teatro”

⁵³ O aforismo de Bresson traz uma impressão similar ao levantamento teórico tecido no segundo capítulo desta pesquisa, sobre a não percepção da alteridade do outro representado na imagem cinematográfica.

⁵⁴ Tradução própria. Da publicação em espanhol: “Lo que intento hacer (y no digo para nada que lo logre) es, quizás precisamente al matar a los intérpretes de una cierta muerte, hacerlos renacer en la pantalla. Quisiera que el espectador asistiera a un nacimiento y no a algo ya hecho, a algo que ya tenido lugar, un nacimiento que ya tenido lugar y que es un fenómeno que ha sido fotografiado”

se receba um filme através dos sentidos e que a inteligência intervenha depois”⁵⁵ (BRESSION, 2004, p. 760).

4.1 Diferentes olhares para Joana d’Arc

Ao longo de sua carreira, onde defendeu a distinção do seu *cinematógrafo* em relação ao cinema, Robert Bresson fez raras menções diretas a filmes aos quais se opõe. Porém, em seu livro de aforismos, é possível encontrar uma única alusão a outro cineasta: “Por falta do verdadeiro, o público se prende ao falso. A maneira expressionista com qual a senhorita Falconetti lançava seus olhos ao céu, no filme de Dreyer, arrancava lágrimas” (BRESSION, 2005, p.99). Ao citar a atriz Renée Falconetti, Bresson faz referência ao filme *A paixão de Joana d’Arc* (1928), dirigido pelo cineasta dinamarquês Carl Theodor Dreyer, como exemplo contrário ao que busca no pensamento estético do seu “cinematógrafo”. Ao mesmo tempo, Bresson também declara em entrevista: “[*A paixão de Joana d’Arc*] exerce uma sedução indiscutível que não sou capaz de explicar”⁵⁶ (BRESSION, 2014, p. 108) e elogia a potência que o filme tem de emocionar quem o vê. A junção das declarações do cineasta dá a entender que o filme de Dreyer assombrou suas reflexões sobre o fazer cinematográfico, a ponto de ele próprio reencenar a história da personagem histórica no seu filme, *O processo de Joana d’Arc* (1962), no qual roteirizou utilizando os diálogos históricos documentados pelo tribunal que condenou Joana d’Arc à morte. Se procuramos compreender como Bresson faz uso da imagem do olhar fantasmagórico, a comparação entre a oposição de estilos de sua versão da história de Joana d’Arc e a de Dreyer, se apresenta como um caminho instigante para isso.

Em um fragmento de *A paixão de Joana d’Arc* (1928), onde a personagem é levada até o seu destino na fogueira, assistida pelos olhos da corte que a julgou e pelos civis que acompanham o evento, observamos o estilo que Carl Theodor Dreyer desenvolve ao longo de todo o filme: uma divisão do espaço da ação, através de diversas tomadas que consistem, em sua grande maioria, de *close-ups* faciais dos envolvidos no espaço. O uso extensivo destes *close-ups* contribui justamente para o adjetivo que dá nome ao filme, pois ele parece dar a ver as *paixões* destes personagens. Na sequência destacada, vemos o rosto de Joana em *close-up*, onde a personagem parece sentir tanto a dor física pelo calor que começa a sufocá-la, quanto o tormento psicológico frente ao destino que se aproxima. Em um dado momento, ela olha para o lado e a montagem é intercalada com o que podemos tomar como seu ponto de vista –

⁵⁵ Tradução própria. Da publicação em espanhol: El público general está listo para sentir antes que para comprender. Me gusta que reciba un film através de los sentidos y que la inteligencia intervenga después.

⁵⁶ Tradução própria. Da publicação em espanhol: ejerce todavía una seducción indiscutible que no soy capaz de explicar

a imagem de um jovem padre, que segura o símbolo da cruz apontada na direção de Joana. A feição do rosto do padre é expressiva e podemos ler na sua boca aberta e em seus olhos fixos uma mistura de espanto e horror. A montagem também é intercalada com outros rostos em *close-up*, que observam a situação e apresentam os traços de uma visão de uma tristeza, ou angústia por Joana, que está a queimar lentamente (fig. 8)⁵⁷.

Figura 8 – Fotogramas de *A paixão de Joana d’Arc*



Fonte: Blu-ray/Acervo próprio – produção do autor

Mas é no momento em que a montagem retorna para o *close-up* de Joana d’Arc, que presenciamos uma imagem icônica do filme (fig. 9), onde Joana deixa de se conectar com o espaço ao redor e volta seus olhos para o céu, arregalando-os. Logo intuímos que seu olhar aterrorizado não está interessado no que se apresenta objetivamente a sua visão, mas que, ao se voltar para o céu, a personagem está imersa em pensamentos do que haveria para além dele. Ao mesmo tempo em que a situação parece ameaçar sua crença no divino, esta aparenta ser o único alento que a personagem busca diante de sua morte iminente.

⁵⁷ A PAIXÃO..., 1928. A sequência localiza-se no filme entre 01:27:00 e 01:29:30.

Figura 9 – Expressão facial em *A paixão de Joana d’Arc*



Joana d’Arc olha para os céus. Fonte: Blu-ray/Acervo pessoal – produção do autor

No filme de Dreyer, a imagem de Joana olhando para os céus (fig. 9) se assemelha ao gesto descrito por Bresson em seu aforismo como “expressionista”, cuja “falsidade” arrancaria lágrimas do público. Em entrevista, o cineasta enfatiza sua posição em relação à dramaturgia utilizada pelo dinamarquês: “Estou nas antípodas de Dreyer. Ele utiliza os meios do teatro. Eu os rejeito. Ele transforma os personagens a partir do interior, ou seja, ele tenta pintá-los por dentro e não por fora, e o faz através de efeitos de voz, gestos, por meio da mímica dos atores profissionais, coisas que eu absolutamente rejeito”⁵⁸ (BRESSION, 2014, p. 191). O que Bresson indica em sua resposta é uma recusa a procedimentos dramatúrgicos onde os atores se utilizam da técnica, ou da “mímica”, para simular um tipo de movimento que parte do *interior para o exterior*, sendo que o diretor declara buscar justamente o contrário com seus *modelos*: “Movimento de fora para dentro. (Atores: movimento de dentro para fora)” (BRESSION, 2005, p. 18).

A possibilidade de reconhecer este movimento do interior para o exterior, “de dentro para fora”, que Bresson enxerga em grande parte do cinema e, em específico, no filme de Dreyer, nos leva para a ciência que está fora do campo da estética, da dramaturgia ou das representações imagéticas. Trata-se da *fisiognomonia*, ciência que tem como objeto de pesquisa a busca por compreender como as emoções internas do homem se manifestam no seu rosto, como explicam Jean-Jacques Courtine e Claudine Haroche, no seu livro *História do rosto*:

O homem se divide em dois: invisível e visível, homem interior e homem exterior. Existe uma ligação entre a interioridade escondida e a exterioridade manifesta. Os

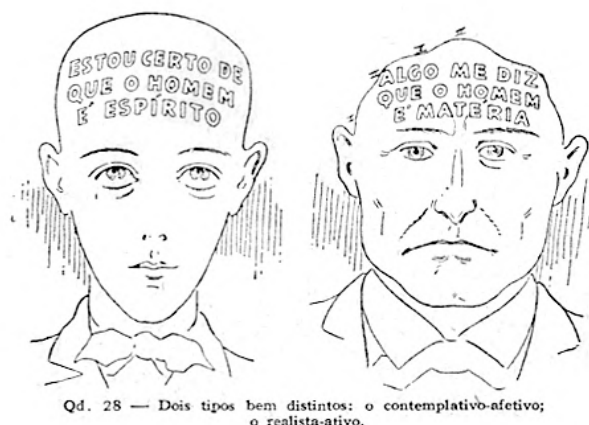
⁵⁸ Tradução própria. Da publicação em espanhol: “Estoy en las antípodas de Dreyer. Él utiliza los medios del teatro. Yo los rechazo. El convierte en interiores a los personajes, es decir que intenta pintarlos por dentro y no por fuera, y lo hace a través de efectos de voces, gestos, por medio de la mímica de los actores profesionales, cosas que rechazo absolutamente”.

movimentos das paixões que habitam o homem interior deixam-se notar na superfície dos corpos. A fisiognomonia antiga faz da relação entre alma e corpo uma relação entre o dentro e o fora, o oculto e o manifesto, o moral e o físico, o conteúdo e o envelope, a paixão e a carne, a causa e o efeito. Uma face do homem escapa ao olhar. A fisiognomonia pretende suplantar essa falta ao construir uma rede de equivalências entre o detalhe das superfícies e das profundezas. A ciência das paixões é uma ciência do invisível (COURTINE, HAROCHE, 2016, p. 37-38).

No livro, os autores traçam uma genealogia desta fisiognomonia, que encontra seus precursores já no pensamento grego, e que variou de concepções ao longo dos séculos. Um ponto em comum nesta “ciência das paixões”, compartilhado entre as diferentes vertentes surgidas através dos séculos, é a tentativa de estabelecer uma ligação entre o que é sentido internamente pelo indivíduo, seu psicológico, suas qualidades morais, seu “espírito”, com as manifestações materiais, visíveis na musculatura e forma de seu rosto. Os autores demonstram que, no século XVI, houve uma forte retomada da fisiognomonia na Europa e que se deu a ela um peso similar aos estudos da medicina, apresentando uma ideia de que era, sim, possível ler o homem que estava por trás do rosto e reconhecer seu verdadeiro caráter – chegando a levar “peritos” até os tribunais para indicar quem era inocente ou culpado de um delito. Porém, nos séculos XVII e XVIII, os estudos foram tomando outros desdobramentos, como a busca por expressões de emoções originárias entre os seres humanos e compartilhadas pelos animais (Charles Darwin), ou sinais de patologias neurológicas (Charcot).

A crença demasiada nesta leitura exterior dos traços do homem levou ao surgimento de trabalhos bastante controversos, e com pouca validade empírica, como é o caso do livro *Psiconomia (Caraterologia)* de Paulo Bouts e Camilo Bouts, lançado em 1930. Nele, encontramos a curiosa descrição de um tipo “contemplativo-afetivo”, que nos remete diretamente a Joana d’Arc olhando para os céus no filme de Dreyer (fig. 10).

Figura 10 – Ilustração do livro *Psiconomia (Caraterologia)*



Diferenças entre “contemplativo-afetivo” e o “realista-afetivo”. Fonte: Imagem do livro *Psiconomia (Caraterologia)*. Acervo: Biblioteca PUCRS – produção própria

A imagem que sugere uma divisão simples de dois tipos sociais, o “contemplativo-afetivo” e o “realista-ativo”, demonstra um dualismo que haveria entre duas distintas expressões faciais e dois formatos de crânios: uma expressão mais suave, despreocupada e um crânio de formato oval revelaria o contemplativo-afetivo, enquanto a outra, séria, tensa e de formato retangular, com desnivelamentos, revelaria o realista-ativo. Soma-se a isto frases indicativas de que o “homem é espírito”, ou o “homem é matéria”, buscando evidenciar a oposição de pensamento entre ambos, que já se faria presente, de alguma maneira, no formato de seus rostos. Ao comentar o livro de Paulo Bouts, o antropólogo e crítico de arte Joseph Leo Koerner destaca a problemática inerente deste tipo de estudo para a compreensão das relações sociais:

Representando antes uma implantação de estereótipos sociais e convenções visuais, estes rostos não revelam o caráter dos homens representados, mas expressam a cultura que os representa. Por exemplo, os olhos do “contemplativo-afetivo”, voltados para o céu, somente podem ser lidos como espirituais em uma cultura ou tradição iconográfica que localiza o divino no céu⁵⁹ (KOERNER, 1986, p. 6).

Courtine e Haroche também demonstram como esta “história do rosto” é uma história do “controle de expressão, das exigências religiosas, das normas sociais, políticas e éticas” (COURTINE, HAROCHE, 2016, p. 17), o que conduz à ideia de que os rostos são socialmente “disciplinados”, e que as emoções materializadas não são apenas expressões inerentes do ser humano, mas *construções culturalmente estabelecidas*. Sendo assim, a semelhança da figura deste homem “contemplativo-afetivo”, que crê que o “homem é espírito”, e que olha em direção ao céu, com a imagem de Joana d’Arc fazendo o mesmo gesto (fig. 9), parece se tratar da reincidência de códigos dentro de uma cultura judaico-cristã no Ocidente.

Uma maneira de enxergar estes códigos de expressões faciais está na produção artística, que, em paralelo com os estudos fisionômicos, também elaborou e compartilhou destes códigos culturais ao representar as emoções em rostos de pinturas ou esculturas que fossem culturalmente “lidos” por quem observasse as obras. Pode-se dizer que a mesma ideia também foi absorvida pelo teatro – e seu uso de *máscaras* - e, posteriormente, pelo cinema, fazendo com que este “estudo das fisionomias” fosse parte do treinamento técnico para que os intérpretes expressassem as emoções necessárias de seus personagens dentro das tramas nas quais estivessem inseridos. Com isto, surgem escolas diferentes de interpretação, onde

⁵⁹ Tradução própria. Do original: Representing rather a deployment of social stereotypes and visual conventions, these faces do not reveal the character of the men depicted, but express the culture that depicts them. For example, the eyes of the "contemplatif affectif," turned heavenward, can be read as spiritual only within a culture or an iconographie tradition that locates the divine in heaven.

algumas defendem uma técnica mimética, onde as expressões faciais são obtidas pelo apuro técnico nos ensaios, sem que haja uma imersão psicológica do ator no personagem, enquanto outras sustentam a ideia de que o ator busque nas suas memórias emocionais situações que o auxiliem a entrar em um modo psicológico semelhante ao personagem, almejando que expressões “naturais” emergam no seu rosto durante a performance.

Retornando à imagem de Dreyer, parece haver uma compreensão coletiva – tanto para o diretor, quanto para a atriz, como para os espectadores – que possibilita a encenação de expressões faciais por parte da atriz e que dão, ao espectador, a impressão de interpretar na sua fisionomia a apreensão, tristeza ou tormento vivido pelo personagem perante a situação que se encontra. Se há um movimento na imagem, como Bresson sugere, é de fato um movimento saído do interior, dos pensamentos da personagem, rumo às expressões manifestas em seu rosto. Mas os apontamentos trazidos aqui sobre os estudos da fisiognomonia auxiliam a compreender que, junto a estas expressões “naturais” do ser humano, há também uma inserção de novos gestos faciais – como os olhos voltados para o céu dentro da tradição judaico-cristã – tornando o rosto também um *transmissor* de códigos estabelecidos culturalmente.

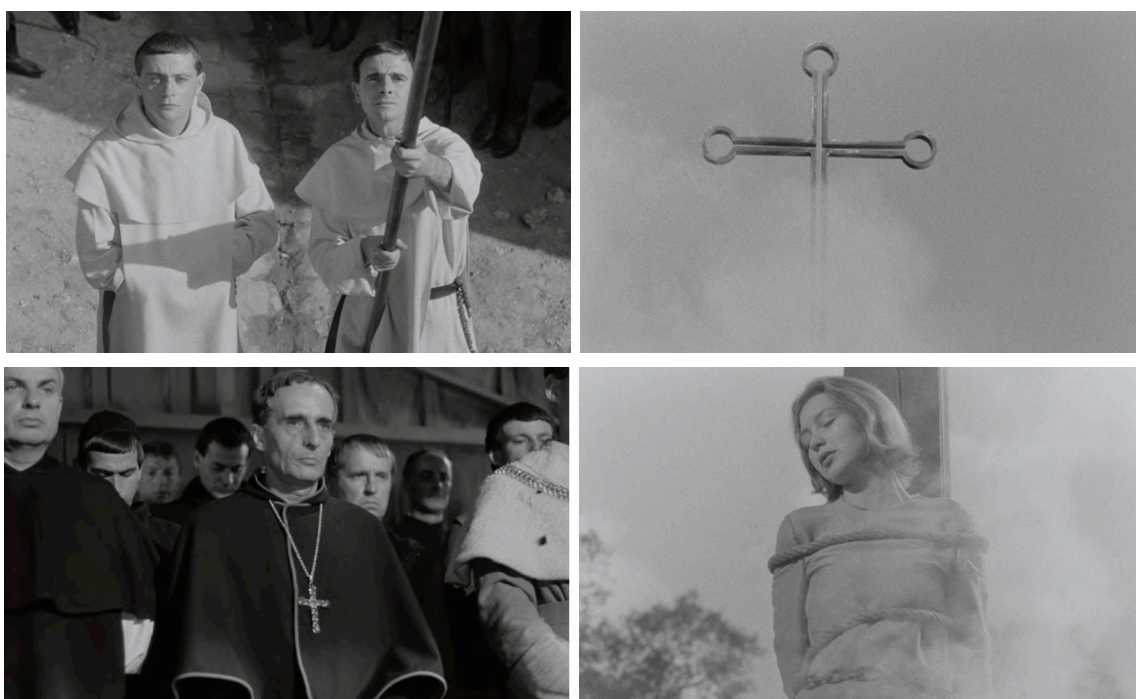
A oposição de Robert Bresson a este modelo histórico-cultural de interpretação das expressões faciais pode ser vista na montagem feita no arquivo de imagens, entre a cena de *A paixão de Joana d’Arc*, de Dreyer, seguida do fragmento de *O processo de Joana d’Arc*, de Bresson, que também encena o momento em que Joana é levada a fogueira, mas com procedimentos formais bastante distintos.

A cena de Bresson se inicia com o som agitado da multidão que se reúne para ver Joana ser amarrada no tronco, mas que, curiosamente, cessa com a chegada de um cão ao lugar, que também observa Joana – momento que pretendo retornar mais adiante. O silêncio instaurado a partir do olhar do cachorro, gera de imediato um contraste com a cena de Dreyer, pois, embora o filme do dinamarquês não contenha banda sonora, a dramaticidade dos rostos em sua cena parecem “gritar”. Já o desenho de som minimalista no filme de Bresson provoca um efeito silencioso, onde nos atentamos à pequenos ruídos de Joana sendo amarrada, e de seus pertences sendo jogados no fogo, sem que se sinta a mesma intensidade do filme de Dreyer.

Presas no tronco, a Joana d’Arc bressoniana mantêm os olhos fechados, pouco gesticula ou manifesta horror em suas feições, e torna aparente a sua aflição apenas por conta de uma lágrima escorrendo pelo seu rosto. Em seguida, vemos dois jovens padres que olham para Joana, enquanto seguram o símbolo da cruz em sua direção (fig. 11), atitude similar ao

padre de Dreyer (fig. 8). A comparação dos rostos entre os padres dos dois filmes chama a atenção para um elemento: a *cruz*. Tal símbolo, em Dreyer, parece somar-se ao drama expresso nas feições do padre, adquirindo o peso metafísico da tradição cristã. Enquanto, em Bresson, a subtração das expressões faciais faz com que nos demos conta da materialidade da cruz, da sua característica de objeto embutido de significação simbólica. Por fim, temos os olhares da “corte” que julgou Joana d’Arc e a condenou àquele destino. Os rostos praticamente congelados fixam o olhar na jovem, que pronuncia suas últimas palavras – retiradas do documento histórico do processo: “Minhas vozes vieram de Deus. Tudo o que fiz foi em nome de Deus. As vozes não me abandonaram. Minhas revelações vieram de Deus”⁶⁰.

Figura 11 – Fotogramas de *O processo de Joana d’Arc*



Os padres e sacerdotes observam Joana na fogueira. Fonte: Blu-ray/ Acervo próprio – produção do autor

A comparação desta cena com a de Dreyer de fato explicita o que Robert Bresson descreve como uma espécie de busca pela pura exterioridade: a imagem aqui trabalhada pelo diretor, em seus intérpretes de padres e sacerdotes (fig. 11), é a de um *rosto que olha para fora* e que parece buscar a observação do mundo externo, sem se voltar para dentro e para seus próprios pensamentos. Mesmo a “modelo” de Joana d’Arc, que mantém os olhos fechados, não exterioriza em seu rosto o turbilhão de emoções que a personagem vive na cena. Ao contrário do rosto de Dreyer, que convida para uma aproximação, a imagem aqui é de um rosto que não se deixa acessar, pois os personagens parecem fazer uma atitude que podemos interpretar como análoga ao espectador: a de observar os fenômenos que se

⁶⁰ O PROCESSO..., 1962. A sequência localiza-se no filme entre 00:59:12 e 01:02:00.

apresentam à sua frente. A opção por este modo de dramaturgia viria de uma oposição ao que se vê em Dreyer, que encena um movimento do interior para o exterior, por Bresson entender que tal movimento é “falso”, tratando-se de um recurso técnico de simulação desenvolvido pelos atores que não teriam como de fato vivenciarem, e sentirem, a mesma emoção que, por exemplo, Joana na fogueira.

Mas se tal reflexão dá conta da compreensão de um “movimento de dentro para fora”, o mesmo não pode ser dito do movimento “de fora para dentro”, que Bresson afirma ser a sua busca: “Modelos mecanizados exteriormente, livres interiormente. No seu rosto, nada de desejado. ‘*O constante, o eterno sob o acidental*’” (BRESSION, 2005, p. 48, grifo do autor). Como, então, essa exterioridade do modelo pode dar acesso a algo de essencial de sua pessoa, de seu interior?

4.2 O olhar animal

Neste pequeno fragmento de *O processo de Joana d’Arc*, os rostos humanos não parecem, de fato, dar entrada ao interior dos modelos, como Bresson descreve. Sugiro, no entanto, que há um elemento na cena que destoa, e que parece abrir uma brecha para a intenção do diretor: a imagem do cão, que observa Joana ser presa na fogueira (fig. 12). Neste animal, que pratica um gesto semelhante às pessoas ao seu redor, uma vez que também contempla o evento, há, porém, uma qualidade distinta no olhar. Uma breve reflexão sobre a imagem aponta que não podemos identificar o que, de fato, o cão enxerga naquela situação e, a partir disto, somos motivados a olhar a cena de outra maneira.

Figura 12 – O cão de *O processo de Joana d’Arc*



O cão assiste Joana ser amarrada no tronco – Fonte: Blu-ray/Acervo pessoal – produção do autor

A inquietação gerada pela inserção do animal na montagem faz ligação direta com outra cena de Bresson, em seu filme *Au hasard, Balthazar* (1966), onde é possível melhor analisar os efeitos de tal olhar animal. O filme acompanha a vida do burro Balthazar, personagem que vemos desde sua infância até a vida adulta. Após ser retirado da casa de

Marie, a única personagem que se relaciona com o burro de maneira carinhosa, ele passa por diversos outros “donos” e é vítima de maus tratos, até ser levado a um circo. No fragmento destacado, Balthazar é conduzido a um ambiente onde outros animais se encontram enjaulados. O burro circula lentamente pelo espaço onde, a cada pausa no trajeto, ele estabelece contato visual com os animais que ali estão aprisionados, que também lhe retornam o olhar (fig. 13)⁶¹.

Figura 13 – Fotogramas de *Au hasard, Balthazar*



Balthazar troca olhares com os animais presos. Fonte: Blu-ray/Acervo próprio – produção do autor

Novamente, como na análise de Epstein, o uso do olhar na cena nos remete à discussão em torno do *efeito Kuleshov*⁶², sugerindo que algum sentido pode ser obtido da troca de olhares entre os animais na cena. Entretanto, o que se produz no fragmento é um efeito profundamente ambíguo, pois, se, em uma medida, a evolução da linguagem cinematográfica nos sugere um “código” natural de plano e contra-plano para diálogos, onde vinculamos sentimentos humanos na troca de olhares, em outra medida, as figuras animaisas lembram que o que está em cena é justamente uma *outra linguagem, um reduto*

⁶¹ AU HASARD..., 1966. A sequência localiza-se no filme entre 00:50:41 e 00:52:11.

⁶² O assunto foi elaborado no capítulo 3.1 - A significação do olhar no efeito Kuleshov.

animal ao qual absolutamente não temos acesso e ao qual, portanto, não podemos ousar atribuir significado. Através da construção da cena, Bresson produz um efeito dialético no espectador, onde este intui um diálogo “secreto” entre os animais, no qual ele se vê proibido de efetivamente participar. Frente a esta barreira interpretativa, abre-se a possibilidade ao espectador de refletir sobre a alteridade animal e questionar seu próprio olhar.

Em seu ensaio sobre o cinema de Bresson, Susan Sontag sugere que este efeito reflexivo é justamente desejado pelo diretor. A autora inicia o seu argumento pela distinção de dois métodos artísticos opostos: um busca obter a empatia do espectador, através da identificação emocional com os personagens, enquanto o outro pretende criar reflexão no espectador através do distanciamento dos personagens. Sontag enxerga este segundo método como próprio do “teatro épico”, praticado e teorizado pelo dramaturgo alemão Bertold Brecht, e escreve: “No cinema, o mestre do método reflexivo é Robert Bresson” (SONTAG, 1987, p. 208).

A afirmação aproxima o cinema de Bresson das práticas teatrais de Brecht, que buscava, com seu método, retirar o espectador de um estado de “alienação” provocado por um efeito “ilusório”, que o dramaturgo enxergava na maior parte dos espetáculos teatrais. Para tanto, Brecht colocou em prática, no seu “teatro épico”, aquilo que teorizou como o *efeito de distanciamento*, que, segundo o dramaturgo, “exige a premissa de remover tudo que é “mágico” do palco e da platéia, e evitar que se originem ‘campos hipnóticos’” (BRECHT, 1967, p. 160). Segundo Brecht, para que isto ocorra é necessário que o espectador identifique que o ator no palco está a representar um papel que não é ele próprio:

O ator não deve permitir que no palco se dê uma transformação completa da sua pessoa naquela que está representada. Ele não é Lear, Harpagão ou Schweik, mas mostra estas pessoas. Representa a maneira de comportamento e apresenta as falas com a maior legitimidade possível, tanto quanto lhe for permitido pelos seus conhecimentos humanos, porém não se tenta convencer (e assim convencer os outros) de que com isto está completamente transformado. [...] Abandonando a transformação completa o ator não apresenta o seu texto como uma improvisação, apresenta-o como uma citação (*ibid.*, p. 163).

Sendo assim, Brecht acredita que o espectador, ao se dar conta deste jogo de encenação, pode se distanciar e enxergar os acontecimentos vividos por ele sob uma nova ótica, levando-o a refletir sobre seus hábitos e sobre a sociedade na qual está inserido (*ibid.*).

Para Sontag, Bresson busca um efeito de distanciamento similar ao do dramaturgo alemão, ao fazer com que seus atores deem suas falas com a menor expressão possível e não busquem uma representação naturalista dos personagens (SONTAG, 1987). Porém, com tal procedimento, Sontag aponta uma diferença dos objetivos de Bresson em relação aos de Brecht:

O distanciamento emocional típico dos filmes de Bresson parece existir por uma razão totalmente diferente: porque toda identificação com os personagens, entendida num sentido profundo, é uma impertinência — uma afronta ao mistério que é a ação humana e o coração humano (*ibid.*, p. 211).

Sontag, portanto, identifica que este efeito de distanciamento criado por Bresson pretende evitar a identificação emocional com os personagens, a fim de demarcar a sua alteridade com relação ao espectador. A partir dos apontamentos da autora, podemos concluir que esta intenção de Bresson fica ainda mais potencializada no uso dos animais em *O processo de Joana d’Arc* e em *Au hasard, Balthazar*, por acentuarem uma alteridade ainda mais radical.

Mas, se estas figuras animais, somadas com os procedimentos formais de Bresson, pretendem causar reflexão, a questão que se coloca aqui é entender para qual caminho estas reflexões podem nos levar. Sugiro que Jacques Derrida auxilia a pensar os desdobramentos para a questão, em seu texto *O animal que logo sou*, onde o filósofo questiona as divisões entre homem e animal. No texto, Derrida inicia seu raciocínio tomando como ponto de partida uma situação específica, onde se viu nu diante da presença de seu gato, que o observava. A partir disto, Derrida reflete sobre como o ponto de vista do gato acaba por revelar uma ancestralidade animal, que é anterior e formadora do homem:

O animal está aí antes de mim, aí perto de mim, aí diante de mim – que estou atrás dele. E pois que, já que ele está na minha frente, eis que ele está atrás de mim. E a partir desse estar-aí-diante-de-mim, ele pode se deixar olhar, sem dúvida, mas também, a filosofia talvez o esqueça, ela seria mesmo esse esquecimento calculado, ele pode, ele, olhar-me. Ele tem seu ponto de vista sobre mim. O ponto de vista do outro absoluto, e nada me terá feito pensar tanto sobre essa alteridade absoluta do vizinho ou do próximo quanto os momentos em que eu me vejo visto nu sob o olhar de um gato. (DERRIDA, 2002, p. 28)

A compreensão desta alteridade animal, que observa o homem de fora e lhe questiona sobre suas ideias de *nudez* e *vergonha*, coloca em questão o seu auto-posicionamento privilegiado perante todas as outras espécies, que estariam separadas dele e “enjauladas” no conceito de “animal”:

Como todo olhar sem fundo, como os olhos do outro, esse olhar dito “animal” me dá a ver o limite abissal do humano: o inumano ou o a-humano, os fins do homem, ou seja, a passagem das fronteiras a partir da qual o homem ousa se anunciar a si mesmo, chamando-se assim pelo nome que ele acredita se dar (*ibid.*, p. 31).

Retornando à imagem do cão (fig. 12), a partir da reflexão de Derrida, parece que, no meio da multidão que assiste à sentença de Joana, *somente este cão realmente vê o que se passa ali*. Somente ele enxerga a situação para além das relações políticas e religiosas que nutrem de sentido o símbolo da cruz, e que contaminam o olhar de todos que assistem a execução. É o olhar do cão, que enxerga o “espetáculo” humano como puro fenômeno diante dele, e ao qual não podemos atribuir intelectualismos ou psicologismos, que desvela o

absurdo da cena. Este animal é o próprio *outro*, que está de “fora”, mas possibilita repensar o que está “dentro”, ou seja, a própria *animalidade* do homem. A partir do olhar animal, vemos não só os limites que separam o homem das outras espécies, como também as barreiras que separam os homens, o “eu” do “outro”. Portanto, a visualização da aparência destes animais, somada à impossibilidade de interpretar a relação de seus olhares, parece nos levar a um movimento para o *interior* destes seres, mas um interior onde nos confrontamos com o mistério da alteridade animal que, estendida ao homem, sugere, talvez, *um mistério similar e indecifrável na presença do outro*.

Robert Bresson, nos exemplos trabalhados, cria procedimentos formais que possuem a potência desta reflexão que, segundo Susan Sontag, estão aliados a um conteúdo que o diretor deseja comunicar: “Bresson elaborou uma forma que expressa e combina perfeitamente com aquilo que ele quer dizer. Na realidade, é o que ele quer dizer” (SONTAG, 1987, p. 210). Ao elucidar sobre este conteúdo, a autora complementa: “Todos os filmes de Bresson possuem um tema comum: o significado da reclusão e da liberdade. As imagens da vocação religiosa e do crime são usadas conjuntamente. Ambos levam à ‘cela’” (SONTAG, 1987, p. 217). Se é fácil identificar as questões formais no cinema do diretor, com sua dramaturgia específica e sua maneira de fragmentar os espaços, mais complicado é identificar este conteúdo escondido dentro da forma. A questão que fica é, pois, entender qual o vínculo do uso da forma deste olhar fantasmagórico com este conteúdo de aprisionamentos.

4.3 Do aprisionamento à fuga

A inclinação de Bresson pela escolha de tramas relacionadas a algum tipo de encarceramento é frequentemente comentada por críticos e teóricos que analisam o seu cinema. Tal escolha, que é menos evidente em alguns títulos da sua filmografia, aparece de forma explícita no filme *Um condenado à morte escapou*, cujo enredo gira em torno do personagem Fontaine, um prisioneiro francês na Segunda Guerra Mundial, durante a ocupação alemã na França, que passa seus dias na prisão a planejar minuciosamente o plano de fuga que o salvará da execução. Entretanto, Bresson já dissolve a tensão da trama no próprio título do filme, pois já podemos antecipar desde o início que o destino final do personagem é de fato escapar da prisão. A estratégia, oposta a qualquer filme que se utiliza do suspense para obter a atenção e a identificação do espectador, se conecta perfeitamente com o método reflexivo descrito por Susan Sontag, sugerindo que a reflexão que o diretor pretende provocar não se limita em somente acompanhar as angústias de um prisioneiro de guerra e os desdobramentos de sua tentativa de fuga da prisão.

Em entrevista, ao ser questionado sobre o porquê do tema ser constante em seus filmes, Bresson responde: “Não havia me dado conta disso. Talvez porque todos somos prisioneiros”⁶³ (BRESSION, 2014, p. 108). O comentário do diretor faz ligação com um momento da narrativa de *Um condenado à morte escapou*, onde um vizinho de cela de Fontaine, em tom melancólico, questiona-o sobre a razão pela qual ele segue lutando para escapar, ao que Fontaine responde: “Para lutar. Lutar contra mim mesmo”. De fato, os personagens de Bresson não se encontram presos só nos cárceres impostos pela guerra ou pela lei, mas também em suas casas ou apartamentos – como não pensar nas constantes imagens de portas em seus filmes –, além de também aprisionados nos códigos de linguagem e nas relações econômicas, culturais e sociais. Mas a resposta inusitada de Fontaine explicita ainda um outro aprisionamento vivido pelo personagem: a prisão do “eu”, da auto consciência, da sua própria materialidade. Haveria, porém, alguma maneira de Fontaine escapar desta outra prisão?

Os desdobramentos da questão são trabalhados por Bresson na cena que se inicia após o momento em que Fontaine, perto de concluir seus planos de fuga, recebe a derradeira notícia de que sua execução está com data marcada – o tempo corre e Fontaine precisa fugir o quanto antes. Eis que a porta de sua cela se abre e alguém entra por ela. A câmera de Bresson permanece na figura de Fontaine, que acompanha com o olhar a entrada deste estranho, permitindo ao espectador apenas escutar o som dos passos no extracampo da imagem. Através da narração de Fontaine, presente em todo o filme, escutamos as primeiras inquietações do personagem sobre este novo habitante da cela: trata-se de um jovem, de aparência suja e que usa um uniforme do exército alemão. Quando finalmente temos acesso ao que Fontaine vê, enxergamos a figura de Jost, cabisbaixo e visivelmente abalado pelo seu aprisionamento (fig. 14).

Figura 14 - Fotogramas de *Um condenado à morte escapou*



Fontaine olha para o novo habitante de sua cela. Fonte Blu-ray/Acervo pessoal

⁶³ Tradução própria. Da publicação em espanhol: “No me había dado cuenta. Quizás porque todos somos prisioneros.”

A presença do jovem Jost em sua cela deixa Fontaine com duas alternativas, que lhe consomem o pensamento: (1) ou ele confia no jovem e o integra aos seus planos de fuga, correndo o risco de que ele o delate para os alemães; ou (2) ele o assassina na noite em que pretende fugir e se livra dos riscos representados pelo recém-chegado. Fontaine se vê em um impasse provocado pelas duas opções, pois, por mais que ele tente desvendar *quem é* este outro que divide sua cela, nada lhe dá a certeza de que Jost é um aliado ou um inimigo (fig. 15)⁶⁴. Sendo assim, todo o suspense subtraído com o título – que já indica de antemão que um condenado à morte vai escapar – retorna com que desdobramentos essa relação entre os dois vai tomar. A “suspensão” está, nesse caso, no encontro com o outro, pois Fontaine vê-se dividindo sua cela com uma alteridade enigmática, que pode modificar seu destino.

Figura 15 – Fotogramas de *Um condenado à morte escapou*



Ao olhar Jost, Fontaine se questiona se deveria assassiná-lo ou não. Fonte Blu-ray/Acervo pessoal

Por fim, Fontaine toma a decisão de revelar seus planos a Jost, aceitando a imprevisibilidade da participação do jovem em seu plano e, conseqüentemente, os possíveis riscos para sua vida. O dilema e a resolução apresentados na narrativa de Bresson encontram similaridades com a filosofia de Emmanuel Levinas, pois a atitude que indicaria um poder e liberdade plena do sujeito perante o outro é interrompida quando o *rosto* se manifesta, colocando em questão o próprio poder do sujeito:

O rosto recusa-se à posse, aos meus poderes. Na sua epifania, na expressão, o sensível ainda captável transmuda-se em resistência total à apreensão. Esta mutação só é possível pela abertura de uma dimensão nova. Com efeito, a resistência à apreensão não se verifica como uma resistência inultrapassável como dureza do rochedo contra a qual o esforço da mão se quebra, como afastamento de uma estrela na imensidade do espaço. A expressão que o rosto introduz no mundo não desafia a fraqueza dos meus poderes, mas o meu poder de poder (LEVINAS, 2019, p. 192).

⁶⁴ UM CONDENADO..., 1956. A cena localiza-se no filme entre 01:06:00 e 01:09:30.

O *rostro* em Levinas, não é um dado visual e tátil⁶⁵, mas uma dimensão que se mostra ao sujeito como “epifania”, atribuída pelo filósofo, geralmente, a momentos de miséria, vulnerabilidade ou sofrimento, por onde o *outro* se revela pelo *rostro* e solicita a responsabilidade incondicional do sujeito que está diante dele (*ibid.*). A recusa deste *rostro* de ser apreendido interrompe a liberdade do sujeito fazendo com que o assassinato não se trate de uma escolha pois, diante do *rostro*, o sujeito se encontra “proibido” de matar:

Abordar Outrem é pôr em questão a minha liberdade, a minha espontaneidade de vivente, o meu domínio sobre as coisas, a liberdade da “força que se afirma”, a impetuosidade de corrente e à qual tudo é permitido, mesmo o assassinio, O “Tu não cometerás assassinio”, que esboça o rosto em que Outrem se produz, submete a minha liberdade ao julgamento (*ibid.*, p. 283).

Para Levinas, cometer ou não assassinato não se trata apenas de um julgamento da ordem da razão – uma atitude que viria a ser interrompida somente pelo respeito às leis ou a uma moral estabelecida – pois o ato de não matar é de um primado ético, anterior a este desenvolvimento da razão. Segundo o filósofo, diante do *outro*, presente pelo seu *rostro*, o sujeito é sempre refém de algo que lhe é anterior, que lhe constituiu sujeito e no qual ele tem uma permanente dívida. O encontro com este *rostro*, então, anuncia para o sujeito o “não matarás”⁶⁶, pois a sua presença, seu mistério inapreensível, desvela uma infinitude que não permite nenhum tipo de fechamento totalitário, como se dá na ideia de poder sobre o outro estabelecida no ato do assassinato:

Esse infinito, mais forte do que o assassinio, resiste-nos já no seu rosto, é o seu rosto, é a expressão original, é a primeira palavra: “não cometerás assassinio”. O infinito paralisa o poder pela sua infinita resistência ao assassinio que, dura e intransponível, brilha no rosto de outrem, na nudez total dos seus olhos, sem defesa, na nudez da abertura absoluta do Transcendente (*ibid.*, p. 177-178).

Tal pensamento levinasiano encontra representação artística na narrativa do filme de Bresson, já que não é puramente a racionalidade que leva Fontaine a não cometer o assassinato, pois nada nas atitudes ou na visualidade de Jost garante que ele seja confiável. É possível afirmar que Fontaine apenas se vê impedido de cometer o ato, pois vê sua “liberdade” de escolher se pode cometer, ou não, o assassinato negada pelo *rostro* de Jost. Rosto transcendente que se apresenta para Fontaine e que Bresson representa para o espectador através de seu método de subtração das expressões faciais.

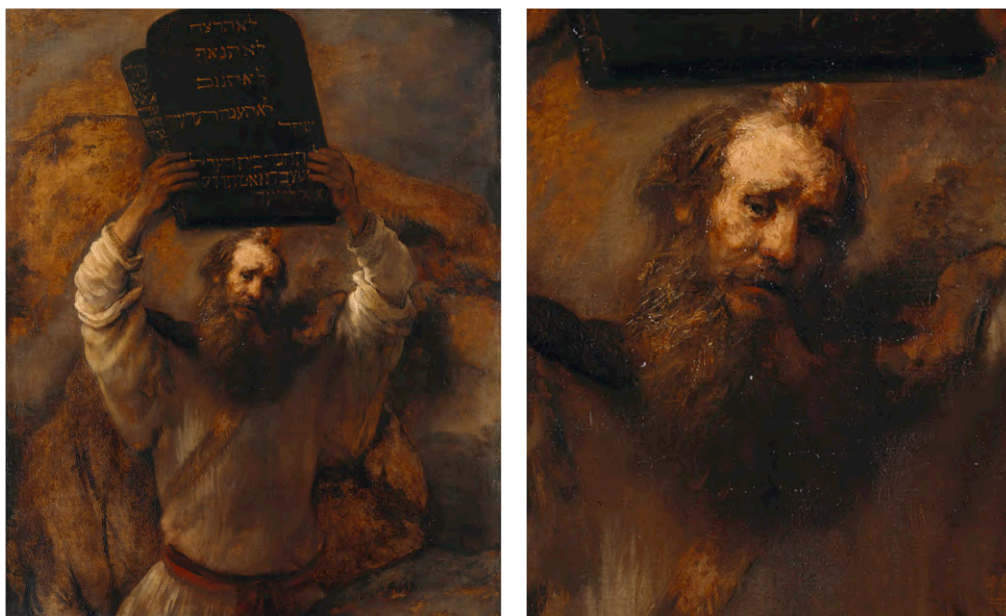
Mas a citação por Levinas do “não matarás”, faz menção a um dos dez mandamentos da história judaico-cristã contida no livro do Êxodo do *Antigo Testamento* e, com isso, nos

⁶⁵ A questão foi melhor elaborada no capítulo 2 – O pensamento da alteridade em Emmanuel Levinas.

⁶⁶ Na versão portuguesa de Totalidade e infinito a expressão aparece como “não cometeras assassinio” porém, opto aqui por me referir a ela da maneira com que é conhecida no Brasil, sendo costumeiramente traduzida como “não matarás”.

remete a uma outra manifestação artística que conecta o mandamento com uma forma de representá-lo. Na história bíblica, o profeta Moisés recebe o chamado de Deus para que vá ao Monte Sinai receber as duas tábuas da lei, contendo os mandamentos que deve anunciar para o povo judeu (CHAMPLIN, 2001; Êxodus 24:12), sendo o “não matarás” o sexto mandamento (*ibid.* 20:13). Entretanto, Levinas retira este mandamento de uma metafísica teológica e o insere dentro de seu pensamento filosófico, formulando que é no encontro com esta alteridade do *rostro* que se enuncia o “não matarás”, e não a partir de uma ordem divina. Se há algo de divino, é a transcendência contida neste outro, que não pode ser totalmente apreendido. Mas, tal história de Moisés, e o mandamento reformulado por Levinas, remetem a uma imagem que conecta o olhar fantasmagórico às questões. Refiro-me à pintura de Rembrandt, intitulada *Moisés e os dez Mandamentos*, que integra já uma fase tardia da carreira do pintor (fig. 16).

Figura 16 – Pintura de Rembrandt, *Moisés e os Dez Mandamentos*



Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Rembrandt_-_Moses_with_the_Ten_Commandments_-_Google_Art_Project.jpg - Acessado em: 2 de fevereiro de 2020. Produção e ampliação do autor.

O historiador de arte Joseph Leo Koerner, no artigo *Rembrandt and the Epiphany of the Face*, faz uma genealogia histórica das diferentes interpretações da expressão facial de Moisés na pintura, demonstrando que a escolha de Rembrandt em pintar o rosto do profeta desta maneira intrigou os críticos ao longo dos anos. A imagem, supostamente, representa o momento em que Moisés, após passar quarenta dias e quarenta noites no monte Sinai, retorna para o povoado carregando as duas tábuas da lei em suas mãos. Ao chegar, se depara com a cena do povo judeu fazendo uma grande festa em adoração a estátua de um bezerro de ouro. A feitura desta estátua ocorreu pois, impacientes e desconfiados que Moisés não iria retornar,

o povo pediu a Arão, novo líder proclamada, que lhes desse algo para que pudessem idolatrar. Frente ao pedido, Arão solicitou as argolas de ouro das mulheres e fundiu-as para criar o bezerro. Moisés, então, se depara com a cena de adoração e, em um gesto de fúria, quebra as tábuas da lei na frente de todos, pois, naquele culto, havia sido quebrado o mandamento que não permitia a idolatria de uma imagem (CHAMPLIN, 2001; Êxodus 32).

Segundo Koerner, a ausência de uma expressão clara de fúria na representação pictórica da cena, levou os críticos, primeiramente, a acreditarem que Rembrandt desejava representar o momento em que Moisés apresentava as tábuas da lei aos judeus, e não um segundo momento, em que ele as destrói. Posteriormente, um estudo de outras representações da quebra das tábuas em produções artísticas mostrou como o gesto das mãos levantando as tábuas sempre foi atribuído ao momento da quebra, o que enfatiza que Rembrandt dialogava com esta tradição. Sendo assim, a expressão do rosto de Moisés começou a ser “lida” como triste, melancólica, ou desapontada pela cena que presenciava (KOERNER, 1986). Na luz de todas estas diferentes interpretações, Koerner escreve como ele enxerga este rosto pintado:

Eu, no entanto, preferiria deixar aberto o significado da expressão de Moisés. Basta dizer que seu olhar, fixado em nada em particular, cria a ficção de um olhar contido em algo “interior”, algo oculto – pensamento, o eu ou o que você quiser. Porém, o que exatamente está escondido pode ser melhor procurado em outro lugar do que na interioridade ficcional do rosto triste de Moisés⁶⁷ (*ibid.*, p. 19).

Podemos pensar também que, caso fosse representado este gesto fúria identificável, somado ao peso cultural adquirido pelas narrativas bíblicas, a visualidade da pintura poderia virar um mero indicador para uma adoração religiosa, que já não busca diferentes interpretações para a história de Moisés. Ora, Koerner nos faz refletir que, ao subtrair do rosto do profeta a expressão facial que seria costumeiramente atribuída a um momento de fúria, Rembrandt produz uma qualidade ambígua na imagem que faz com que algo *escape à ela*, fazendo-nos retornar a história de Moisés e refletir sobre o que pode haver de tão prejudicial em uma “cegueira” idolátrica. Sendo assim, ao recusar uma expressão de fúria, Rembrandt termina por unir a forma como representa o rosto do profeta, com o conteúdo de seus mandamentos e seu gesto anti-idolátrico. Tal união, dificulta uma mesma interpretação, uma mesma “leitura” da imagem, e, com isto, o seu fechamento em um significado totalizante.

Faço esta incursão pela pintura de Moisés pois, enxergo, que de maneira similar, Bresson une o conteúdo do aprisionamento de Fontaine – sua ânsia por se libertar, tanto da

⁶⁷ Tradução própria. Do original: “I, however, would prefer to leave the meaning of Moses’ expression open. It suffices to say that his gaze, fixed on nothing in particular, creates the fiction of a look held back on something “interior”, something hidden – thought, the self, or what you will. What exactly it is hidden might better be sought elsewhere, though, rather than in the fictional interiority of Moses’s sad face.”

prisão que o cerca, quanto de si próprio, e o “obstáculo” representado pela chegada de Jost –, com a forma, onde a subtração das expressões faciais gera esta mesma ambiguidade que Fontaine parece ver na figura de Jost, não permitindo ao espectador formular uma certeza de quem “é” este outro por detrás da face.

Mas, se a união de forma e conteúdo em Robert Bresson também inclui a fuga, a libertação destas prisões parece estar presente na narrativa através da *hospitalidade* de Fontaine em aceitar o *acaso* que colocou Jost em sua cela e, a partir daí, compartilhar seu plano com ele, independente dos resultados. Este acaso aparece como tema central de *Um condenado à morte escapou*, cujo título original em francês inclui o subtítulo “*ou Le vent souffle où il veut*” (*ou O vento sopra onde ele quer*). A respeito deste subtítulo, Bresson fala em entrevista:

Eu gostaria de mostrar esse milagre: uma mão invisível na prisão dirigindo eventos e fazendo com que uma coisa seja bem-sucedida para um e não para o outro... O filme é um mistério... O vento sopra onde quer⁶⁸ (BRESSON, MONOD, 1956, p. 20).

Por fim, o acaso de onde “o vento decide soprar”, ou não, é o que interessa Bresson na construção da narrativa. Acaso que pode resultar na prisão e morte de alguns detentos, mas que também colocou Jost na cela de Fontaine. Tal “sopro de vento” trazia uma ameaça para o planejamento que Fontaine desenvolvia há meses, porém, talvez, foi este encontro trazido pelo “vento” que fez com que o plano de fuga enfim funcionasse e também que Fontaine se libertasse, mesmo que brevemente, de sua prisão mental.

Figura 17 - Fotogramas de *Um condenado à morte escapou*



Fontaine e Jost escapam da prisão. Fonte: Blu-ray/Acervo pessoal – produção própria

O crítico francês Amédée Ayfre, ao escrever sobre o cinema de Bresson, se mostra especialmente interessado por este encontro ocorrido pelo acaso, entre Jost e Fontaine, que levou à libertação de ambos:

⁶⁸ Tradução própria. Do original: Je voudrais montrer ce miracle: une main invisible sur la prison dirigeant les événements et faisant que telle chose réussira pour l'un et non pour l'autre... Le film est un mystère... Le vent souffle où il veut.

Eles são como árvores da floresta vistas ao nível dos olhos, com troncos lisos, rígidos e espaçados, sempre protegidos pela casca, enquanto no subsolo, invisivelmente, suas raízes se misturam e, ao mesmo tempo, no alto do céu, seus galhos mais altos inclinam-se uns para os outros, na esperança de que um sopro de vento lhes permita se tocarem. Estas pessoas se vêem, se dirigem, se repreendem mas, mesmo depois de tentarem por muito tempo, a comunicação é sempre um salto no desconhecido, quase um milagre⁶⁹ (AYFRE, 2011, p. 48).

A bela metáfora escrita por Amédée Ayfree descreve este universo de personagens bressonianos sujeitos a constantes paradoxos – no seu texto, Ayfre divide os capítulos, que sugerem um movimento de um pólo a outro: da abstração à realidade, do personagem à pessoa, da solidão à comunicação, da imanência à transcendência. O que resta a eles são os *acazos*, estes “sopros de vento” que vão proporcionar encontros, ou que “seus galhos se toquem” por um momento. Encontros que, em alguns instantes, trarão a “liberdade”, mas, em outros, trarão violência e até a morte, mas que sempre enfatizam que estes personagens não estão sozinhos no mundo, mas integrados a uma rede de olhares. O rompimento destes paradoxos se dá como uma epifania nos encontros, que faz com que um condenado à morte escape tanto da prisão, que levaria ao seu fuzilamento, como também da solidão de seus pensamentos, de si mesmo. Como nos faz refletir Levinas, é justamente a tradição de um pensamento ocidental que dá primazia para o “eu”, em detrimento do “outro”, o que levou o homem às barbáries da guerra na qual Fontaine se tornou prisioneiro. No entanto, é a fuga deste modo de pensar, ocasionada pelo encontro com o *outro*, que vai finalmente libertá-lo.

4.4 A epifania do rosto

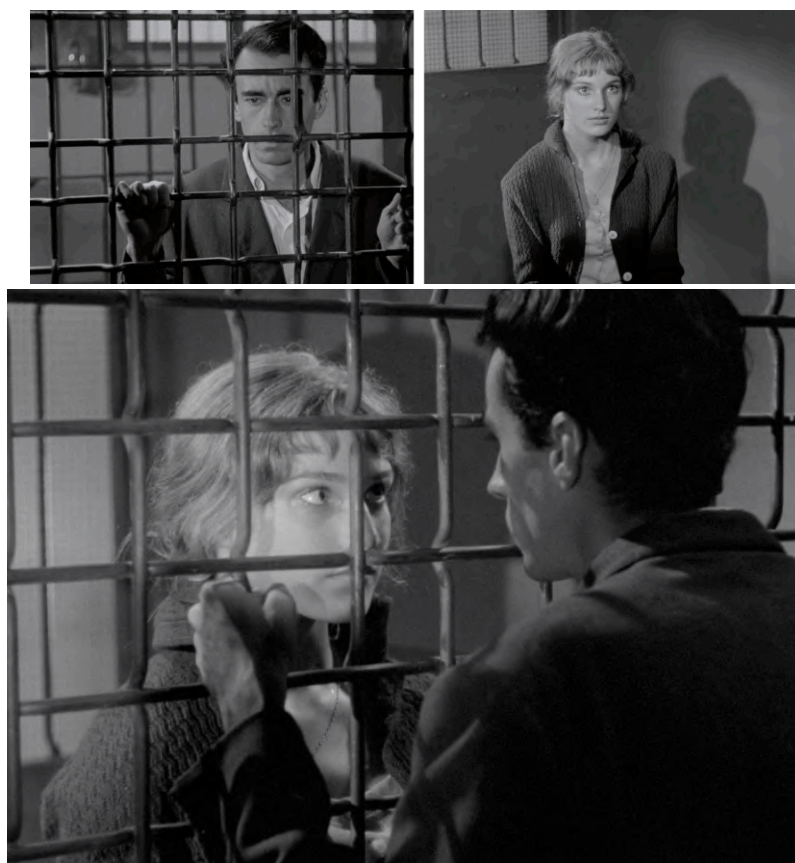
Se em *Um condenado à morte escapou* Bresson conduz a narrativa à libertação de Fontaine, em seu filme posterior, aparentemente, o roteiro retrata uma jornada oposta. Em *Pickpocket* (1959), o personagem de Michel vive imerso em seus pensamentos e passa seus dias a praticar e aprimorar o movimento de suas mãos na arte de furtar carteiras, bolsas ou relógios nas ruas de Paris. Michel, entretanto, não pratica os atos apenas como uma maneira de ganhar dinheiro – o personagem também julga o furto como uma espécie de gesto político, que quebraria com um contrato social que ele considera hipócrita. Aos poucos, Michel se afasta de todos ao seu redor que tentam estabelecer um mínimo vínculo afetivo com ele: seu amigo Jacques, sua mãe à beira da morte e Jeanne, personagem que cuida da mãe de Michel e

⁶⁹ Tradução própria. Da versão em inglês: They are like forest trees seen at eye-level, their smooth, stiff trunks well-spaced, always protected with bark, while underground, invisibly, their roots intermingle, and at the same time, high in the sky, their topmost branches lean towards one another in the hope that a breath of wind will enable them to touch. These people see each other, address each other, reproach each other, but even after they have been trying for a long time, communication is always a leap into the unknown, almost a miracle.

que demonstra preocupação por ele. Ao fim da trama, os crimes de Michel são identificados pela polícia e ele acaba preso.

No fragmento selecionado, Michel se encontra solitário na cela e se encaminha para a sala de visitas, onde alguém o espera. Ao chegar na sala, Michel olha Jeanne, que também o olha. De súbito, uma epifania emerge no personagem que, pela primeira vez, se dá conta da alteridade de Jeanne e narra sua experiência ao olhá-la com a frase: “Algo fez seu rosto se iluminar” (fig. 18)⁷⁰. Como escreve Amédée Ayfre a respeito da cena final do filme, tal encontro parece libertar Michel “de sua prisão interior” (AYFRE, 2011, p. 52), pois ele finalmente percebe que “existe mais alguém além de si mesmo e, através das grades que ainda o afastam dela, ele abraça esta única pessoa, na qual o beijo o reconcilia com o universo”⁷¹ (*ibid.*, p. 52).

Figura 18 - Fotogramas de *Pickpocket*



“Algo fez o seu rosto se iluminar”, pensa Michel. Fonte: Blu-ray/Acervo pessoal - produção do autor

⁷⁰ PICKPOCKET..., 1956. A cena localiza-se no filme entre 01:13:50 e 01:15:00.

⁷¹ Tradução própria. Da publicação em inglês: “This situation could only end with handcuffs and prison. But a series of apparently unconnected meetings—of the mother, the woman and the child—will one day quite suddenly release him from his inner on. Finally he discovers that someone else besides himself exists, and, through the bars which still cut him off from her, he hugs this unique person whose kiss reconciles him with the universe.”

Assim como Fontaine em *Um condenado à morte escapou*, o personagem de Michel em *Pickpocket* sai de sua imersão em si mesmo ao reconhecer a alteridade do outro, que se encontra à sua frente e o recoloca no mundo. As histórias que pareciam ter direções opostas no sentido do aprisionamento espacial, terminam por convergir em um mesmo aspecto, enfatizando que a maior prisão, para Bresson, é a mental. Novamente, a questão da alteridade é central para a conclusão da narrativa, como uma espécie de brecha no aprisionamento em que estes personagens estão inseridos, ou, como escreve Ayfre, como um instante de vento onde os galhos se tocam momentaneamente. Mas os aforismos de Bresson mostram que ele não desejava que a questão fosse apenas parte da narrativa do filme. O diretor ambicionava que este intenso sentimento, despertado a partir do encontro com uma alteridade, também fosse sentido pelo espectador na experiência da visualização do filme.

Porém, o “distanciamento” sentido pelo espectador devido a este “método reflexivo”, descrito por Sontag à respeito da filmografia de Bresson, não dificultaria justamente esta aproximação com estes outros representados na imagem? Segundo a autora, este estado “reflexivo” não faz com que inexista um envolvimento emocional com a obra, opinião compartilhada com Bertold Brecht que, a respeito de sua prática no teatro épico, escreve: “Quanto às emoções, as tentativas com o Efeito-D [efeito de distanciamento] nos espetáculos do teatro épico alemão mostraram que também esta maneira de interpretar causa emoções” (BRECHT, 1967, p. 166). Sontag afirma que, ao contrário do que a “frieza” do distanciamento sugere, o envolvimento emocional postergado acaba por criar um efeito mais intenso no espectador:

Finalmente, a maior fonte de força emocional na arte está não em um tema particular, embora apaixonado ou universal, mas na forma. O distanciamento e o retardamento das emoções, através da consciência da forma, torna-as, no fim, muito mais fortes e mais intensas (SONTAG, 1987, p. 211).

Se a imagem aqui trabalhada, a do olhar fantasmagórico, dialoga com esta questão, podemos concluir alguns aspectos a partir das análises apresentadas: o rosto de Joana d’Arc em Dreyer possui diversos momentos em que uma expressão facial se destaca e é possível selecionar instantes icônicos de seu rosto no filme. A imagem do *rosto que olha* em Bresson, ao contrário de Dreyer, possui uma aparência homogênea durante todo filme, sendo difícil selecionar uma imagem mais icônica do que as outras – momentos geralmente atribuídos a uma interpretação mais intensa ou dramática. Por fim, o que se produz ao longo do filme não é a imagem visível de Joana, de Fontaine ou de Michel, *mas uma imagem invisível*, que surge do acúmulo de todas estas outras imagens que se relacionaram com os personagens durante as narrativas.

Ora, é neste momento, no término do filme, em que não nos agarramos a nenhuma imagem específica do personagem, mas a uma sensação geral deixada por ele, por sua presença, que vivenciamos o movimento desejado por Bresson, do exterior de sua imagem para o seu interior. Movimento que nos leva até uma subjetividade complexa. Uma subjetividade que nos seduz ao mesmo tempo que nos intriga, e que, por fim, não nos permite compreender o personagem por completo.

Em seu artigo sobre Bresson, Susan Sontag acaba por dar um testemunho que faz coro com estas afirmações:

No decorrer de cada um desses três filmes [*Diário de um páraquedista de aldeia*, *Um condenado à morte escapou* e *Pickpocket*], dá-se uma revelação subliminar: um rosto que, de início, parece comum revela-se maravilhoso: um personagem que inicialmente parece opaco torna-se estranha e inexplicavelmente transparente (SONTAG, 1987, p. 225).

Esta visualização do verdadeiro rosto, escondido ao longo de todo o filme, é o que Robert Bresson espera que emerja como resultado de todos seus procedimentos formais: “Se, na tela, a mecânica desaparece e se as frases que você os fez dizer, os gestos que vocês os fez fazer, formam apenas um todo com seus modelos, com seu filme, então milagre” (BRESSION, 2005, p. 39). O “milagre” desejado pelo diretor parece ser a epifania gerada neste momento em que se estabelece uma linha de olhares entre o espectador e este rosto invisível, resultado da experiência fílmica. Em entrevista, Bresson enfatiza a relevância que enxerga nesta troca de olhares:

Penso que o olhar é tudo. Se, na rua, você olha para alguém que passa, à primeira vista pode parecer uma estátua em movimento. Mas, no momento em que se troca um olhar, algo acontece, e, de imediato, já não é mais uma estátua, é um ser vivo, um corpo que tem alma. Então os olhares, para mim, são (estava dizendo) a única coisa importante em um filme, porque, do mesmo modo, para fazer com que se creia que estas sombras na tela são personagens vivos, que não vivem a vida real, mas sim uma certa vida, é preciso que existam uns em relação aos outros e os personagens em relação aos objetos. Creio que os olhares são o laço, que faz com que exista esta dependência. É preciso que haja uma dependência. Não viver é não depender. Para mim, os olhares são a dependência habitual da vida. Quer dizer, através disto é que nos damos conta de que os personagens e nós, os objetos e nós, dependemos uns dos outros⁷² (BRESSION, 2014, p. 103-104).

⁷² Tradução própria. Da publicação em espanhol: “Pienso que la mirada es todo. Si en la calle usted mira a una persona que pasa, así, a primera vista, le puede parecer una estatua en movimiento. Desde el momento en que se intercambia una mirada, sucede algo, de inmediato ya no es una estatua, es un ser viviente, un cuerpo que tiene un alma. Entonces las miradas, para mí, son (estaba por decir) lo único importante en un film, porque, del mismo modo, para lograr hacer creer que esas sombras en la pantalla son personajes vivos, que no viven la vida real sino una cierta vida, es preciso que existan unos en relación con otros, y los personajes en relación con los objetos. Creo que las miradas son el lazo que hace que exista esa dependencia. Es preciso que haya una dependencia. No vivir es no depender. Para mí, las miradas son la dependencia habitual de la vida. Es decir que a través de ellas nos damos cuenta de que las personas y nosotros, los objetos y nosotros, dependemos unos de otros.”

Bresson retoma a questão de Descartes, que desconfiava se os que passam na rua eram pessoas ou autômatos, mas, ao contrário do filósofo, Bresson não desfaz o dilema pela razão. O que o cineasta afirma é *que é o outro que desfaz este dilema*, retornando o olhar para o sujeito que olha, questionando sua ideia de razão e fazendo-o perceber que ele não está sozinho no mundo.

Mas, este outro na imagem já não possui a presença física, que pode olhar diretamente na rua. Esta “sombra na tela” está em um limiar estranho, entre ser *sujeito* e ser *coisa*. Porém, tal ausência não faz com que o diretor desista de produzir este encontro que lhe é tão relevante, a ponto de também ser encenado em suas narrativas. É o desafio da tarefa que faz Bresson buscar em procedimentos formais – como ele utiliza os pontos de vista dos personagens, junto a uma montagem que relaciona suas linhas de olhares a outros seres e objetos – uma maneira de representar na forma do filme algo que ele busca encontrar também *fora* da linguagem cinematográfica. Bresson reconhece a importância da troca de olhares para tirar o sujeito de sua pretensa “independência” narcísica. Sendo assim, o cineasta busca também estabelecer uma linha que ligue o olhar fantasmagórico de um rosto invisível, produzido através de todas as relações de imagens, com o olhar espectador que, a partir desta visada, se desfaz de sua solidão e percebe que viver também é ser *dependente do outro*.

5. Pontos de vista sobre o olhar fantasmagórico cinema contemporâneo

Embora Robert Bresson se enxergasse isolado do restante do cinema, desenvolvendo seu estilo formal no que chamava de “cinematógrafo”, a imagem do olhar fantasmagórico, trabalhada sistematicamente pelo diretor, não cessa de reaparecer no cinema contemporâneo. O retorno dessa imagem sugere que a questão da alteridade na experiência cinematográfica continua a assombrar as reflexões de novas gerações de cineastas, mesmo que estes não sejam necessariamente influenciados pela filmografia de Bresson⁷³ ou de Epstein.

Opto, aqui, por analisar o reaparecimento da imagem a partir de dois diretores que surgiram no final do século XX e que seguem em atividade: o português Pedro Costa, que estreou seu primeiro longa-metragem *O sangue*, em 1989, e o francês Bruno Dumont, que estreou seu primeiro longa-metragem *A vida de Jesus*, em 1997. Em ambos diretores, as imagens carregam aspectos em comum com as que foram produzidas por Epstein e Bresson, mas, também, trazem outras características, decorrentes dos distintos procedimentos formais destes novos realizadores. Se, como viemos fazendo até aqui, relacionarmos diretamente a imagem do olhar fantasmagórico com o reconhecimento da alteridade do outro, buscada tanto na narrativa, quanto na forma, resta compreender como os procedimentos destes diferentes diretores são capazes de produzir novos efeitos, em um cenário contemporâneo de banalização da imagem do rosto devido a sua intensa difusão. Proponho, então, iniciar utilizando o método da *montagem* feito no arquivo de imagens, por onde, a partir da relação entre uma cena de Bresson com outra cena contendo o reaparecimento da imagem do olhar fantasmagórico em Bruno Dumont, podemos melhor enxergar as distintas características que a imagem adquire no contemporâneo.

Em seu filme, *Diário de páraquedas da aldeia* (1951), acompanhamos o momento em que o jovem padre caminha por um bosque à noite, após ter feito sua frequente visita aos moradores da aldeia. O padre caminha cambaleante pelo cenário, graças a um mal-estar estomacal que o acomete durante todo o filme. Em um dado momento, ele desaba no chão, pressionando seu rosto contra o barro úmido do solo⁷⁴. Quase cinquenta anos depois, uma imagem similar pode ser visualizada no filme *A humanidade* (1999), de Bruno Dumont (fig. 19). Esta cena, que abre o filme, mostra o protagonista Pharaon de Winter vagando por um

⁷³ Pedro Costa constantemente cita Bresson em textos (COSTA, 2010), além de ter tido seus filmes *Ossos* e *Casa de lava* fotografados por Emmanuel Machuel, que também fotografou o último filme de Bresson, *O dinheiro*. Apesar disto, o diretor costuma citar outras referências quando fala de seu cinema, como os filmes de Jacques Tourneur, John Ford e da dupla Jean-Marie Straub e Danièle Huillet (COSTA, NEYRAT, REACTOR, 2012). Já Bruno Dumont comenta menos a influência de Bresson. Ainda assim, o crítico James Quandt afirma que o diretor escreveu uma “linda carta” à Bresson, que termina com a frase “*Un homme clair. Je vous aime beaucoup*” (QUANDT, 1998, p. 524)

⁷⁴ DIÁRIO..., 1951. A cena localiza-se no filme entre 01:20:15 e 01:22:10.

campo arado de uma propriedade rural. Ele parece caminhar o mais rápido que pode, como se quisesse muito chegar a algum lugar ou se distanciar de onde estava – posteriormente vamos compreender que o personagem recém vira a imagem brutal do corpo de uma menina que foi estuprada e morta. Assim como na cena de Bresson, em um dado momento Pharaon vai desabar no chão e ficar com a face contra a terra. Seu olhar é fixo, imóvel e a longa duração de sua imobilidade traz a dúvida: haverá ocorrido algum mal súbito que lhe tirou a vida? Tamanha inércia, bem como o contato com a terra, criam a impressão de um corpo que pode ali se decompor e voltar a seu estado inorgânico. Tal reflexão é interrompida quando o alarme de um carro começa a soar distante, o que leva Pharaon a movimentar seu olhar na direção do som. Neste pequeno movimento, é como se Pharaon ressuscitasse⁷⁵.

Figura 19 – Montagem entre *Diário de um pároco de aldeia* (1951) e *A humanidade* (1999)



Montagem entre a queda do padre e Pharaon. Fonte: Blu-rays/ Acervo pessoal – produção própria

Mesmo que a queda dos personagens apresente semelhanças, é notável a radical mudança de procedimentos formais de Dumont, em comparação com a cena de Bresson. Em *Diário de um pároco de aldeia* a queda do personagem soma-se a um movimento de câmera, às oscilações de expressão em seu rosto – que demonstram o mal-estar do padre –, a uma

⁷⁵ A HUMANIDADE, 1999. A cena A cena localiza-se no filme entre 00:01:00 e 00:03:00.

trilha sonora e à narração do personagem⁷⁶, enquanto em *A humanidade*, a expressão de Pharaon no chão é congelada e tem uma longa duração, causando um efeito semelhante à contemplação de uma fotografia sonorizada, com o ruído ambiente do campo. Podemos, portanto, chegar à conclusão, a partir desta montagem, que a imagem criada por Dumont no contemporâneo produz um efeito de *distensão de sua duração temporal*. Tal efeito é uma soma do aumento da duração do plano com a subtração de trilha sonora e dos movimentos de câmera, ocasionando a impressão de uma imagem mais estática e que permite um maior tempo de contemplação do rosto e do olhar do personagem.

Este aumento na duração dos planos, e, com isto, um desejo de transmitir, no tempo fílmico, algo próximo do “tempo real” das ações vivenciadas no mundo, foi enxergado pela crítica cinematográfica como espécie de tendência entre alguns cineastas na virada do século XX para o XXI. Michel Ciment, em seu artigo *The state of cinema*, nomeou esta “corrente” como *Cinema of slowness* (cinema da lentidão), e colocou Bruno Dumont em uma lista de diretores⁷⁷ que buscaram, neste aumento da duração dos planos, uma maneira de contrapor ao que se via em um cinema predominante da “indústria” norte-americana, que vinha realizando uma montagem cada vez mais acelerada⁷⁸, justificada por uma “análise” de que o público de cinema ficara cada vez mais impaciente (CIMENT, 2003).

Posteriormente, Matthew Flanagan aborda o assunto, trocando a expressão de Ciment para o termo *Slow Cinema*⁷⁹, e ressalta que não se trata de uma novidade no cinema, pois a “vertente” carrega clara herança do neorealismo italiano, de cineastas como Robert Rossellini, Michelangelo Antonioni, Alan Resnais, e da ideia defendida pelo teórico-crítico Andre Bazin, de que a maior duração do tempo e a continuidade do espaço dramático tornam o cinema um meio para revelar aspectos do real. No objetivo de encontrar as características formais compartilhadas por estes cineastas surgidos na virada do século, Flanagan chega a esta síntese: “O emprego (muitas vezes de forma extrema) de longas tomadas, modos

⁷⁶ Importante notar que, ao longo de sua filmografia, Bresson vai diminuir quase que por completo o uso de movimentos de câmera, narração e trilha sonora. A redução destes elementos vem da escolha do cineasta por “simplificar” suas imagens, a ponto de reduzi-las somente ao que é essencial para a narrativa. Entretanto, Bresson tem como característica o uso de uma montagem onde as imagens têm uma duração quase homogênea, fazendo com que sua imagem do olhar não tenha duração maior do que as outras que a circundam.

⁷⁷ Na lista do crítico, Bruno Dumont aparece junto à cineastas como Abbas Kiarostami, Aleksandr Sokurov, Béla Tarr, Hou Hsiao-hsien, Nuri Bilge Ceylan, Theo Angelopoulos, Tsai Ming-liang, Sharunas Bartas e Philippe Garrel.

⁷⁸ Michel Ciment chega a apresentar dados em que um filme norte-americano como *Armageddon* (1998) tem uma média de duração de 2.07 segundos em seus planos (CIMENT, 2003) enquanto, destacamos aqui, este plano do rosto de Pharaon caído no chão, em *A humanidade*, dura, aproximadamente, 20 segundos.

⁷⁹ Flanagan também faz uma lista de realizadores e, fora os citados por Michel Ciment, ele adiciona Pedro Costa e outros realizadores como Jia Zhang-ke, Apichatpong Weerasethakul, Lisandro Alonso, Carlos Reygadas, Gus Van Sant e Albert Serra.

descentralizados e discretos de contar histórias, e uma ênfase pronunciada na quietude e no cotidiano”⁸⁰ (FLANAGAN, 2008 , p.1).

As características descritas por Flanagan de fato se encaixam, em alguma medida, em uma descrição técnica do cinema de Costa e de Dumont. Porém, não nos interessa aqui fixar os diretores em nenhuma “tendência” determinada, pois tal gesto seria totalizar as experiências com filmes singulares em algo “homogêneo”, o que é justamente a atitude contrária ao que a reflexão sobre a alteridade nos indica a tomar. O que interessa aqui, antes, é que esta argumentação traz um caráter histórico relevante para situar o reaparecimento deste olhar fantasmagórico em um cenário contemporâneo, onde se percebe uma aceleração da velocidade da montagem em produções caracterizadas como *blockbusters*, ao mesmo tempo que, nas antípodas, realizadores de diferentes nacionalidades estendem radicalmente a duração temporal dos planos. Nesta polarização onde, por um lado, os rostos são cada vez mais “descartados” em um fluxo frenético de imagens, resta-nos compreender como esta distensão no tempo do olhar retrabalha a questão do reconhecimento da alteridade do outro na imagem cinematográfica.

5.1 Bruno Dumont: olhar o mundo como se fosse a primeira vez

*Eu sou esse animal de percepções e de movimentos que se chama um corpo.*⁸¹

Maurice Merleau-Ponty

Em entrevista para o lançamento de *A humanidade* (1999), Bruno Dumont é questionado a respeito de seu interesse particular por histórias de mistérios e detetives, ao que o diretor responde: “Eu gosto dos investigadores. Uma pessoa que esteja buscando algo. Pode ser um policial, um pesquisador ou cientista. Penso que o ato de buscar é um movimento bonito” (DUMONT, JACK, 2001). A resposta do diretor pode ser tomada literalmente através da trama do filme, que gira praticamente toda em torno de um protagonista, o policial detetive Pharaon de Winter, que, logo no começo do filme, é incumbido de investigar um brutal caso de estupro e morte de uma menina de onze anos, ocorrido em sua pequena cidade, localizada no interior da França. Entretanto, no filme, Bruno Dumont não desenvolve uma narrativa usual de detetives, onde uma investigação atenta vai levando o policial até o encontro do autor do crime. O que a narrativa mostra em Pharaon, é um personagem com pouca sagacidade investigativa, vagando lentamente pela cidade e pelos seus arredores, criando a impressão de

⁸⁰ Tradução própria. Do original: The formal characteristics shared by these filmmakers are immediately identifiable, if not quite fully inclusive: the employment of (often extremely) long takes, de-centred and understated modes of storytelling, and a pronounced emphasis on quietude and the everyday.

⁸¹ Tradução própria. Do original: Je suis cet animal de perceptions et de mouvements qui s'appelle un corps (MERLEAU-PONTY, 1953, p. 213).

que ele jamais vai desvendar a autoria do crime. Porém, ao longo do filme, Pharaon não cessa nunca de buscar. No entanto, sua busca parece não se resumir em saber quem é o culpado daquele crime, mas, sim, desvendar algum outro mistério daquele lugar, escondido nas paisagens e pessoas que o habitam.

Pharaon, que possui uma aparência ambígua, com gestos desajeitados, e que se comunica com uma certa timidez, gasta seu tempo a observar o mundo ao redor. Característica que é evidenciada na cena que compõe o arquivo onde, na delegacia, ele escuta seu superior ler o laudo médico da menina assassinada. Após a leitura dos aspectos técnicos encontrados no corpo da menina, o delegado de polícia vai até a janela e observa a rua. Pharaon acompanha seu movimento e fixa o olhar no homem, ainda parado em frente à janela. A montagem intercala, então, o plano de um Pharaon que olha e seu ponto de vista, que mostra um curioso *close-up* da nuca do comissário, onde percebemos o suor que molha seu cabelo e escorre pelo seu pescoço (fig. 20)⁸².

Figura 20 - Fotogramas de *A humanidade*



Pharaon contempla a transpiração do delegado. Fonte: Blu-ray/ Acervo pessoal – produção própria

A longa duração do olhar de Pharaon cria um estranho efeito, que sugere que há algo que ele “investiga” na reação de seu chefe. Mas o que haveria neste detalhe corporal que chama tanto a atenção do personagem, a ponto de capturar seu olhar? Embora um sentido não possa ser imediatamente obtido pela relação dos planos – como teorizado no *efeito Kuleshov* –, a observação da reação corporal do delegado remete a aspectos do pensamento de Maurice Merleau-Ponty, o que nos indica um primeiro caminho para analisar a cena.

A fenomenologia de Merleau-Ponty defende que, ao contrário de um pensamento filosófico cartesiano, que dá primazia para a consciência e a separa do restante do mundo⁸³, não deve haver uma divisão entre o que é experienciado pela mente e o que é experienciado pelo corpo, pois ambos se encontram em constante correlação:

O homem concretamente considerado não é um psiquismo unido a um organismo, mas este vai-vém da existência que ora se deixa ser corporal e ora se dirige aos atos pessoais. Os motivos psicológicos e as ocasiões corporais podem-se entrelaçar

⁸² A HUMANIDADE, 1999. A cena localiza-se no filme entre 00:49:30 e 00:51:30.

⁸³ Esta relação entre os filósofos foi trabalhada no capítulo 2.1, “A percepção do outro na imagem cinematográfica”.

porque não há um só movimento em um corpo vivo que seja um acaso absoluto em relação às intenções psíquicas, nem um só ato psíquico que não tenha encontrado pelo menos seu germe ou seu esboço geral nas disposições fisiológicas (MERLEAU-PONTY, 2015, p. 130).

Sendo assim, para Merleau-Ponty, a percepção que o sujeito tem dos fenômenos ao redor não se dá somente em sua consciência, mas acontece, antes, em uma rede integrada com seu corpo, não sendo possível estabelecer os limites onde uma começa e a outra termina: “A união entre a alma e o corpo não é selada por um decreto arbitrário entre dois termos exteriores, um objeto, outro sujeito. Ela se realiza a cada instante no movimento da existência” (*ibid.* p. 131). Da mesma maneira, as reações do sujeito frente aos fenômenos também apresentam este “movimento”, emergindo tanto no seu psicológico, como no seu físico.

No mesmo ano do lançamento do livro *Fenomenologia da percepção*, onde formulou estas ideias, Merleau-Ponty profere uma conferência intitulada *O cinema e a nova psicologia*, na qual aproxima seu pensamento filosófico da arte cinematográfica, considerando esta um meio apto para observar o homem enredado entre sua alma e seu corpo e, por fim, enredado no mundo. Seguindo esta ótica, Merleau-Ponty exemplifica que a melhor maneira do cinema mostrar um personagem “tomado de vertigem” não é tentando representar uma visão interior desta vertigem, mas, sim, dar a ver seu exterior, através de um corpo desequilibrado na beira de um penhasco, ou de um andar vacilante que tenta se reorientar no espaço (MERLEAU-PONTY, 2008). O argumento elucidada que, para Merleau-Ponty, o cinema tem a potência de fazer ver, de representar, questões centrais de seu projeto filosófico:

Uma boa parte da filosofia fenomenológica ou existencial consiste na admiração dessa inerência do eu ao mundo e ao próximo, em nos descrever esse paradoxo e essa desordem, em fazer ver o elo entre o indivíduo e o universo, entre o indivíduo e os semelhantes, ao invés de explicar, como os clássicos, por meio de apelos ao espírito absoluto. Pois o cinema está particularmente apto a tomar manifesta a união do espírito com o corpo, do espírito com o mundo, e a expressão de um, dentro do outro (*ibid.*, p. 116).

De maneira mais sutil, a cena da delegacia mostra algo da fenomenologia do filósofo, análogo ao exemplo do homem à beira do abismo. Voltando à cena de Pharaon: após a leitura do documento, o personagem do comissário não faz nenhum gesto de grande expressão, contentando-se em apenas olhar pela janela. Porém, as reflexões advindas de Merleau-Ponty nos levam a deduzir que sua transpiração excessiva é uma reação corporal ao choque da descrição técnica dos horrores cometidos contra a menina assassinada, que se soma à “frieza” necessária para seu cargo e fato de que ele não pode reagir de maneira passional frente a esse tipo de situação. Bruno Dumont constrói, assim, uma pequena situação, que entra em sintonia

com o que Merleau-Ponty descrevera como sendo a potência do cinema, o dar a ver a união do espírito com o corpo.

Porém, tal reflexão fundamental aqui, que obtemos com a visualização da nuca do delegado, *vem a partir do ponto de vista de Pharaon*. Ora, se há algo que podemos inferir, agora, com esta relação de imagens, é que o gesto contemplativo de Pharaon *é próprio do filósofo*, que busca, na observação dos fenômenos, apreender o mundo ao redor. Mas nunca temos acesso ao que Pharaon pensa, vemos apenas o personagem contemplando calado as paisagens, os corpos e, por fim, os desejos dos homens, sua vida e sua morte. Tal curiosidade no olhar, dá a impressão de que *Pharaon olha o mundo com o espanto de quem o vê pela primeira vez*.

Podemos relacionar este gesto do personagem com o projeto filosófico da fenomenologia, que busca a apreensão dos fenômenos, livre de aspectos intelectualistas ou psicologizantes, que “contaminam” o olhar com determinismos econômicos, políticos, culturais e familiares, fazendo o homem esquecer que “o mundo está ali antes de qualquer análise que eu possa fazer dele” (MERLEAU-PONTY, 2015, p. 5). Merleau-Ponty defende a necessidade de buscar um olhar pré-reflexivo, que compreenda que o mundo já está aí e é anterior a atribuições de significado sobre ele: “Retornar às coisas mesmas é retornar a este mundo anterior ao conhecimento do qual o conhecimento sempre fala, e em relação ao qual toda determinação científica é abstrata, significativa e dependente” (*ibid.*, p. 4). Unindo a cena com o postulado fenomenológico, a atitude contemplativa de Pharaon parece buscar não só o autor do crime brutal contra a menina, mas saber que mundo é este que está diante dele. O que é esta humanidade?

Por fim, a soma da contemplação prolongada de Pharaon com os outros procedimentos trabalhados por Bruno Dumont – a pouca verbalização, a subtração das expressões faciais e um certo ar de ingenuidade do personagem –, faz com que esta imagem do olhar fantasmagórico, trabalhada pelo diretor, nos lembre os animais de Bresson⁸⁴, aos quais não podíamos atribuir sentimentos humanos, e que, por fim, questionavam a própria divisão entre o homem e o animal. Bruno Dumont leva esta ideia adiante, reforçando a animalidade do homem, seus desejos “primitivos” e seu estar em um mundo que é anterior a ele e independente dos sentidos que lhe são atribuídos. Sendo assim, o gesto de Pharaon, de contemplar a transpiração corporal do delegado, mostra uma espécie de espanto com a

⁸⁴ A forma como o diretor filmou os animais dentro de suas narrativas foi enfatizada no capítulo 4.2 – O olhar animal.

alteridade do outro e soma mais perguntas às anteriores: *Quem este é outro? Como será que ele vê e percebe este mundo que compartilhamos?*

5.1.2 Fechar os olhos para ver

As perguntas que nos ocorrem sobre o delegado, na cena recém descrita e analisada a partir do ponto de vista de Pharaon, podem ser aplicadas ao próprio personagem, em outra cena do filme. Em uma determinada passagem, vemos Pharaon acordar em seu quarto e observar uma pintura pendurada na parede. Tal pintura ressurge mais adiante no filme, quando Pharaon a leva até um museu, onde vai haver a inauguração de uma exposição das pinturas de seu avô – compreendemos então que a pintura no quarto de Pharaon é um autorretrato do antigo pintor. O curador da exposição convida Pharaon a ver o restante da exposição e, após olhar diversas obras, um quadro específico lhe prende a atenção: trata-se do retrato de uma menina ao lado de uma árvore. Proponho me deter aqui neste fragmento e dividi-lo em duas partes: primeiro, quando Pharaon observa o quadro da menina, e, em um segundo momento, quando o curador da exposição observa Pharaon reagir ao quadro.

Neste primeiro momento da cena escolhida, Pharaon, em um plano conjunto com o curador, olha o quadro sem demonstrar nenhuma expressão no rosto – marca que ele carrega ao longo de todo o filme. Nos é então revelado, pela montagem, um *close-up*, que enfatiza a representação da menina no quadro, que olha fixamente em direção ao observador, no extracampo da pintura. Quando a montagem volta para o plano de Pharaon, este olha para o quadro por mais alguns instantes e, de súbito, abaixa sua cabeça e fecha os olhos (fig. 21)⁸⁵.

Figura 21 - Fotogramas de *A humanidade*



Pharaon fecha os olhos diante do quadro – Fonte: Blu-ray/Acervo pessoal – produção próprio

⁸⁵ A HUMANIDADE..., 1999. A cena localiza-se no filme entre 01:18:30 e 01:23:00.

Diante desta situação, nos perguntamos: *o que fez Pharaon baixar a cabeça perante a obra?* Considerando que não há nenhuma verbalização por parte dele que justifique sua atitude, anterior ou posterior a esta passagem, a tentativa de resposta gera uma inquietude resultante da aparente falta de sentido neste gesto atípico.

Em um primeiro momento, podemos interpretar que, assim como no suor do delegado de polícia, houve uma reação corporal de Pharaon diante da imagem do quadro. Embora não possamos compreender os exatos motivos que o fizeram reagir desta maneira, a menina representada no quadro nos lembra que, na trama do filme, uma jovem adolescente foi brutalmente assassinada. Novamente, relacionamos o pensamento de Merleau-Ponty, de que corpo e mente estão interligados, com a possibilidade de que o gesto corporal de Pharaon frente a pintura tenha sido impulsionado por um tormento psicológico causado pela visão da menina no quadro. Entretanto, há uma continuação do gesto do personagem que nos traz uma segunda pergunta: *o que o levou a fechar os olhos diante da obra?* Aqui, parece haver uma atitude intencional de Pharaon, que foge do que refletimos inicialmente sobre o pensamento merleau-pontiano.

De certa maneira, a questão é contemplada no livro *O que vemos, o que nos olha*, onde o historiador de arte e filósofo Georges Didi-Huberman analisa uma série de obras minimalistas de artistas norte-americanos dos anos sessenta. Nelas, o autor não busca uma interpretação de um significado em si, que já está contido em sua aparência, mas busca criar o que seria uma hermenêutica da relação entre o observador e estas obras. Didi-Huberman inicia sua tarefa expondo a complicada divisão do observador entre aquilo que é interno e o que é externo: “O que vemos só vale – só vive – em nossos olhos pelo que nos olha. Inelutável porém é a cisão que separa dentro de nós o que vemos daquilo que nos olha” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 29). A partir desta questão ancestral, que sempre acompanhou o homem, o autor questiona se realmente o ato de ver se dá apenas com os olhos, se certas coisas não são melhor “vistas” quando obstruímos o visível. Como exemplo introdutório a esta reflexão, o autor cita o luto de Stephen Dedalus, personagem do livro *Ulysses*, de James Joyce, que precisou fechar “os olhos de sua mãe para que sua mãe começasse a olhá-lo verdadeiramente” (*ibid.*, p. 32). A partir do acontecimento, Dedalus já não vê mais o mundo como outrora, pois agora todos os objetos que enxerga estão “grávidos” deste seu luto. Subitamente, o mar, ao qual o personagem estava habituado, se modifica, e Stephen passa a ver nele “todas as mortes por vir”. (*ibid.*, p. 33). Com o exemplo do livro de Joyce, Didi-Huberman expõe que ver também passa pela experimentação tátil, pois ao entrar em contato com o que se mostra no visível, também devemos estar atentos ao que está no invisível, mas

que se faz *fisicamente presente*: “Devemos fechar os olhos para ver quando o ato de *ver* nos remete, nos abre um *vazio* que nos olha, nos concerne e, em certo sentido, nos constitui” (*ibid.*, p. 31).

O autor leva este seu pensamento de alteridade para a relação com as imagens e defende a possibilidade de ver nelas algo que está contido em seu visível, mas que, também, em determinado momento, escapa a ele. Há, no caminho intermediário de Didi-Huberman, entre a *crença*, que atribui um significado maior às imagens, praticamente abstraindo o seu visível, e a *tautologia*, que não enxerga nada na imagem além do que ela apresenta ao visível, uma possibilidade de relação *dialética* com as imagens. Esta relação se dá neste momento de alteridade com a imagem, em que o observador sente seu olhar revidado por ela. Didi-Huberman acrescenta ao debate desta relação com as imagens fatores que estão ligados ao inconsciente do observador – como no luto de Stephen Dedalus –, que modificam o olhar: “*Abramos os olhos para experimentar o que não vemos*, o que não mais veremos – ou melhor, para experimentar que o que não vemos com toda a evidência (a evidência visível) não obstante nos olha como uma obra (uma obra visual) da perda” (*ibid.*, p. 34, grifo do autor). A imagem em Didi-Huberman não contém tudo que se há para ver, ela é uma espécie de limiar entre dois mundos, entre o visível e o invisível.

A reflexão nos induz a entender que, diante do quadro da menina, Pharaon se viu assombrado pelas suas *perdas*. O visível daquele imagem parece ter despertado no personagem tanto as reminiscências dos fantasmas de seu avô, que está presente por toda a sala⁸⁶, e da sua mulher e filha – que a narrativa sugere que vieram a falecer –, quanto da garota brutalmente assassinada, que evoca todas as barbáries provocadas pela humanidade. A fim de “ver” todos estes olhares ao seu redor, a única opção de Pharaon é fechar os olhos.

5.1.3 O enigma do outro

A partir destas teorias estéticas que se complementam, podemos enxergar o gesto de Pharaon sob uma nova luz e sentir que, de alguma forma, podemos apreender algo do que se passou ali. Mas esta inquietação, gerada pelo seu estranho gesto, também está representada no interior da cena, gerando novos desdobramentos para o sentido que se obtém ali. Se voltarmos para o fragmento, vemos que, após Pharaon baixar a cabeça diante do quadro, a montagem corta para o curador da exposição, que estava o tempo todo ao lado de Pharaon e que presencia seu gesto. A expressão do curador é hesitante. Ele observa Pharaon por um

⁸⁶ Outro aspecto que se soma a esta idéia é o fato de que, na cena, a maioria das figuras representadas nas pinturas ao redor de Pharaon parecem de fato estar olhando o personagem (fig. 21 e 22).

momento e vai em direção aos funcionários do museu , lhes dá algumas instruções e decide se virar outra vez para Pharaon, que segue cabisbaixo . A montagem volta para o plano do olhar do curador, que está completamente estático, fixado no que acontece à sua frente (fig. 22).

Figura 22 - Fotogramas de *A humanidade*



O curador insiste em observar a atitude de Pharaon. Fonte: Blu-ray/Acervo pessoal – produção própria

Se, inicialmente, é possível identificar uma certa expressão de dúvida, de incompreensão, no rosto do curador, o que intriga é o fato de que ele novamente se vira e insiste em contemplar Pharaon. Sua tentativa de compreender as razões de tal gesto diante do quadro sugere um espelhamento do personagem com o espectador, pois devemos levar em consideração *que olhamos um personagem que olha para o outro* e que faz, portanto, uma atitude análoga à nossa. A representação desta atitude, semelhante a do espectador, que tenta *desvendar* tanto Pharaon, quanto o curador, causa uma reflexão: *mas então o que há para ver neste outro na imagem cinematográfica?* Ou, reformulando, o que nos ensina a insistência deste olhar cheio de dúvida do curador, que contempla o outro, mesmo quando uma barreira interpretativa se apresenta?

Um primeiro olhar atento para estes intérpretes do filme revela que seus gestos e sua aparência destoam do que ocorre nas grandes produções cinematográficas. Em entrevista, Bruno Dumont afirma sua preferência em contar com atores não profissionais e comenta que, após escrever um roteiro, passa meses nas cidades onde vai filmar, buscando em bares, praças, e até agências de emprego, pessoas que tenham características similares aos seus

personagens. Ao fim da busca, Dumont sabe que os intérpretes escolhidos não vão ser o que ele havia idealizado no roteiro e passa a adaptar seus personagens ficcionais às características das pessoas reais (INTERVIEW..., 2001). Apesar desta descrição sugerir uma dramaturgia naturalista para o filme, onde o diretor busca capturar algo similar à “realidade” destas pessoas e lugares, o que se vê de fato no filme é uma grande rigidez formal dramática, que lembra os exemplos trabalhados de Epstein e de Bresson. Assim como estes diretores, a imagem do olhar fantasmagórico obtida pelo diretor recusa ao espectador as ferramentas que lhe possibilitariam uma interpretação das emoções dos personagens, lidas em suas expressões faciais.

Em entrevista, o diretor indica que seu interesse é justamente criar um *choque* no espectador, que se dê através desta junção de atores não profissionais e procedimentos formais:

O que mais me interessa no cinema é a relação do filme com os espectadores. Então, o filme nunca é um modelo para o espectador, pois o que me interessa é a relação. Eu gosto de apresentar personagens incompletos para confrontar os espectadores. O que gosto é da confrontação. Por isso eu busco sempre uma espécie de irrealidade na representação dos personagens. Algo que falte, lacunas que criem um choque com o espectador. (INTERVIEW..., 2001,14:27-15:10min).

O processo de compor seu elenco com atores não profissionais, que apresentem uma semelhança com seus personagens, ao mesmo tempo que cria procedimentos formais que produzem uma “incompletude”, uma dessemelhança com o real, é justificado pelo diretor como a busca de um objetivo: “Um artista deve modificar a realidade. E é somente através desta modificação que a verdade pode ser expressada”⁸⁷ (DUMONT, PERANSON, PICARD, 2000, p. 69).

A afirmação do diretor expõe-nos novamente a complicada ideia de “verdade”⁸⁸, que já vimos também ser utilizada por Jean Epstein⁸⁹, e que é alvo de uma longa discussão filosófica que esta pesquisa não pretende sintetizar. Entretanto, cabe apresentar a contribuição de Emmanuel Levinas para o debate, defendendo que esta “verdade” não está contida no sujeito, pois ela vem de fora, do *outro*, e que é a partir deste encontro que a linguagem se constitui: “O ensino é uma maneira para a verdade se produzir *de forma que não seja obra minha, que eu não a possa manter a partir da minha interioridade*” (LEVINAS, 2019, p. 275,

⁸⁷ Tradução própria. Do original: an artist modify reality. It is only through modification that the truth can expressed.

⁸⁸ Importante mencionar que Bruno Dumont lecionava filosofia antes de sua carreira no cinema (INTERVIEW..., 2001), o que indica que o diretor esta ciente do peso deste debate por detrás do conceito.

⁸⁹ A abordagem do autor para o termo esta no capítulo 3.2 – A verdade do rosto.

grifo nosso). E se, para o filósofo, o *outro* se faz presente através da epifania do *rost*o, o encontro com tal dimensão está diretamente conectado com o desvelamento desta “verdade”:

O modo como o Outro se apresenta, ultrapassando *a ideia do Outro em mim*, chamamo-lo, de fato, rosto. Esta *maneira* não consiste em figurar como tema sob o meu olhar, em expor-se como um conjunto de qualidades que formam uma imagem. O rosto de Outrem destrói em cada instante e ultrapassa a imagem plástica que ele me deixa, a ideia à minha medida e à medida do seu *ideatum* – a ideia adequada. (...) O rosto, contra a ontologia contemporânea, traz uma noção de verdade que não é o desvelamento de um Neutro impessoal, mas uma *expressão*: o ente atravessa todos os invólucros e generalidades do ser, para expor na sua “forma” a totalidade do seu “conteúdo”, para eliminar, no fim de contas, a distinção de forma e conteúdo (*ibid.*, p. 37-38, grifo do autor).

Esta concepção de Levinas, de que o encontro com o *rost*o traz uma espécie de verdade ética para o sujeito, parece ser o que o curador está experienciando no interior da cena. Ao se ver diante de um gesto incompreensível, o personagem realiza que *não pode acessar o que se passa na cabeça de Pharaon e compartilhar do que ele sente e vê*. Eis que uma verdade é revelada ao curador: este outro à sua frente é uma outra fonte de percepção, que não pode ser apropriada ou assimilada por ele. As reações do outro são *imprevisíveis, inantecipáveis*. A insistência no olhar do curador lhe faz perceber que ele não está sozinho no mundo, *pois este mundo não se produz em sua retina através de seus desejos e vontades*.

De forma análoga, Bruno Dumont parece buscar na narrativa, nas “pessoas reais”, no seu método radical de dramaturgia e num certo congelamento do tempo, maneiras de fazer com que uma verdade semelhante venha até o espectador. Uma experiência com a imagem cinematográfica que, assim como a experiência de Pharaon ao ver o quadro, evoque *as perdas, os traumas, os lutos*, e que faça com que diante da “incompletude” do visível destes personagens, o espectador também tenha que fechar os olhos para “enxergar” uma verdade que está para além da imagem.

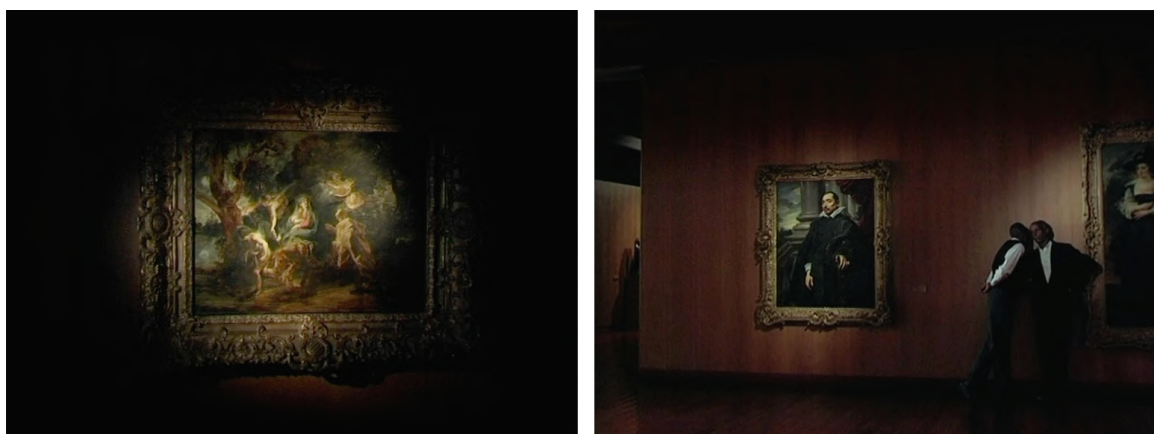
5.2 Pedro Costa: a política do olhar

Neste cenário contemporâneo, também enxergo no cinema do diretor português Pedro Costa, o reaparecimento desta imagem do olhar fantasmagórico aliada ao uso de atores não profissionais. Entretanto, se Dumont optou por se distanciar de aspectos psicologizantes ou politicamente deterministas, a fim de buscar na imagem um olhar que visse a alteridade do outro com espanto, em Costa, a política não pode ser subtraída da busca por um encontro similar. Proponho que esta diferença entre os dois pode ser vista em uma *montagem* contida no arquivo de imagens, que relaciona uma cena que também se passa no espaço de um museu, contida no filme *Juventude em marcha* (2006) de Pedro Costa, com a cena de Dumont recém referida anteriormente.

A narrativa anterior a este fragmento do museu mostra o protagonista Ventura – imigrante cabo-verdiano que leva o mesmo nome do personagem – sendo expulso de casa por sua mulher e começando a vagar pelos arredores do bairro de Fontaínhas, zona periférica de Lisboa, ao encontro de seus muitos filhos. De início, soa pouco crível que o personagem tenha tantos filhos, e que estes possuam aparências tão distintas, mas tal construção narrativa confere à trama um tom surreal e dá ao personagem de Ventura um certo ar metafísico, como se ele fosse um “grande pai” de todo um grupo de personagens marginalizados. Estes encontros são costurados junto à representação da destruição do bairro e do realojamento dos moradores em um novo conjunto habitacional, no qual Ventura também tem direito a um novo apartamento.

A cena do museu, que faz ligação com o filme de Bruno Dumont, se inicia com um plano do quadro *Fuga para o Egito*, de Peter Paul Rubens. A presença da imagem, e do ambiente do museu, causa um súbito choque na narrativa, pois gera um enorme contraste entre o estilo barroco da pintura com as ruínas vistas até então no decadente bairro de Fontaínhas⁹⁰. Em seguida, vemos o personagem de Ventura escorado em uma das, olhando o ambiente ao redor, quando um segurança do museu se aproxima dele e lhe fala algo no ouvido. Ventura, então, se retira da sala e o segurança vai até o local onde ele estivera parado e faz o gesto de limpar o chão com um lenço, apagando os rastros de Ventura naquele lugar. Ventura segue tendo sua contemplação vigiada (fig. 23) até que, no fim da cena, ele é encaminhado pelo segurança para uma porta auxiliar de saída, nos fundos do museu⁹¹.

Figura 23 – fotogramas de *Juventude em marcha*



⁹⁰ James Quandt narra o impacto deste quadro no festival de Cannes, onde o filme teve sua estréia: “Nenhuma outra imagem chocante do festival, que contou com várias cenas grotescas, conseguiu igualar o absoluto poder de desorientação do plano súbito de um quadro – a *Fuga para o Egito*, de Rubens, exposto no Museu Calouste Gulbenkian de Lisboa – em *Juventude em Marcha* de Pedro Costa” e “a surpreendente aparição desta obra-prima do barroco holandês, com o seu cenário luxuoso e tranquilo, funcionou como uma bofetada visual e tonal – a transição de plano como ataque sensorial” (QUANDT, 2009, p. 29).

⁹¹ JUVENTUDE, 2006. A cena localiza-se no filme entre 00:40:10 e 00:43:30.



Ventura é seguido pelo segurança do museu – Fonte: DVD/Acervo próprio – produção do autor

A montagem da cena em relação à de Bruno Dumont evidencia semelhanças e diferenças entre o uso da imagem do olhar fantasmagórico pelos diretores. Ambos compartilham do uso de planos de longa duração, que enfatizam a imagem e que geram inquietações sobre quem são estes personagens que observam o mundo ao seu redor. Porém, na cena de Costa, soma-se uma questão política à imagem, o que a distingue da cena de Dumont. Na narrativa de *A humanidade*, embora Pharaon viva de modo simples em uma cidade pequena, o personagem tem livre acesso ao espaço do museu, demonstrando uma certa herança cultural pelo fato de ser neto do pintor homenageado na exposição. Já em *Juventude em marcha*, o segurança que constantemente retira Ventura do espaço que ocupa no museu – e que compreendemos, depois, é, supostamente, mais um de seus filhos –, dá a entender que sua presença não é bem-vinda ali, de que Ventura é um intruso, indesejado naquele lugar. Apesar da violência contida nesta expulsão, a cena toda ocorre em um tom “pacífico”, onde Ventura sempre se sujeita aos pedidos do segurança. Posteriormente, vemos os dois sentados em um parque, onde Ventura conta para o segurança - que também tem origem cabo-verdiana⁹² -, que ele foi um dos operários responsáveis pela construção do museu, chegando a cair de um andaime e se acidentar no local.

A respeito desta sequência, o filósofo Jacques Rancière em seu texto *Política de Pedro Costa*, ressalta as implicações políticas que foram representadas pelo diretor: “A política do episódio seria lembrar-nos que os prazeres da arte não são para os proletários, mais precisamente ainda, que os museus estão fechados aos operários que os construíram” (RANCIÈRE, 2009, p. 57). Entretanto, Rancière enfatiza que a condução de Costa ao ficcionalizar este episódio foge de representações expositoras que buscam um método “documental” ou “naturalista”, para dar a ver o resultado de uma desigualdade social que foi

⁹² Grande parte dos diálogos do filme, como esta cena entre Ventura e o segurança do museu, são em crioulo, língua falada pelos cabo-verdianos.

culturalmente estabelecida ao longo dos séculos. Para o autor, Costa cria procedimentos formais que se somam à complexidade da questão política, visando obter um novo efeito com isso:

Uma situação social não chega, porém, para fazer uma arte política, como também não chega uma evidente simpatia pelos explorados e pelos desamparados. Exige-se habitualmente que a isso se acrescente *um modo de representação que torne essa situação inteligível enquanto efeito de certas causas, e que a mostre como produzindo formas de consciência e afectos que a modifiquem* (*ibid.*, p. 53, grifo nosso).

Como afirma Rancière, o que se vê nesta cena do museu é um modo de representação, onde, através de composições imagéticas rígidas, trabalhadas num jogo de contrastes entre luz e sombra, Ventura ganha ares épicos à altura da pintura de Rubens. Através de um choque de culturas e temporalidades, o quadro da *Fuga para o Egito* – que representa a passagem da tradição cristã do Novo Testamento, onde Maria e José carregam o bebê Jesus para o Egito, fugindo de Herodes, rei da Judéia, que havia sentenciado à morte todas as crianças com menos de dois anos – se mistura com a história do viajante de Cabo Verde, que veio à Lisboa e foi sujeitado a todo tipo de trabalho para sobreviver na capital portuguesa. Com estes procedimentos, Pedro Costa engrandece seu personagem, *tornando-o a “obra” de um museu, ao qual não lhe é permitido ter acesso.*

Porém, Rancière salienta que o desejo de Costa não é o de apenas restituir o lugar de direito daqueles que foram excluídos: “O problema, então, não é abrir os museus aos trabalhadores que os construíram, *mas fazer uma arte à altura da experiência desses viajantes, uma arte que provenha deles e que eles possam, por sua vez, partilhar* (*ibid.*, p. 58, grifo nosso). O projeto de Pedro Costa se constituiria então em uma construção coletiva, onde estes imigrantes partilham suas vivências e suas histórias em um “jogo” fílmico criado pelo diretor através de seus procedimentos formais. Com esta ênfase na dimensão política da construção de uma obra cinematográfica, Pedro Costa acaba adicionando novas características à imagem do olhar fantasmagórico, diferentes das trabalhadas por Epstein, Bresson e Dumont.

5.2.1 Negação do ponto de vista

Uma característica distinta da imagem do olhar fantasmagórico, como trabalhada por Costa, pode ser vista novamente na montagem entre as duas cenas do museu. O filme de Bruno Dumont seguidamente relaciona a imagem do rosto do personagem observando com o ponto de vista do que está sendo observado por eles – como nos exemplos de Pharaon contemplando o suor na nuca do delegado, olhando o quadro da menina, e do curador olhando o gesto de Pharaon que olha o quadro –, já em Costa, nota-se longos planos do olhar fixo de

Ventura para alguma direção do espaço extracampo, sem que a montagem apresente uma imagem que elucide o que neste espaço está atraindo o olhar do personagem (fig. 24). Sendo assim, atinge-se uma maior contemplação do rosto, característica compartilhada pelos dois diretores, sem o equivalente plano anterior ou posterior de Dumont, que auxilia a estabelecer algum sentido no olhar, ou mesmo, como nos exemplos apresentados até aqui, questionar a própria ideia de uma “linguagem cinematográfica”, onde poderia ser definido uma sentido totalizante na relação das imagens.

Figura 24 – Fotogramas de *Juventude em marcha*



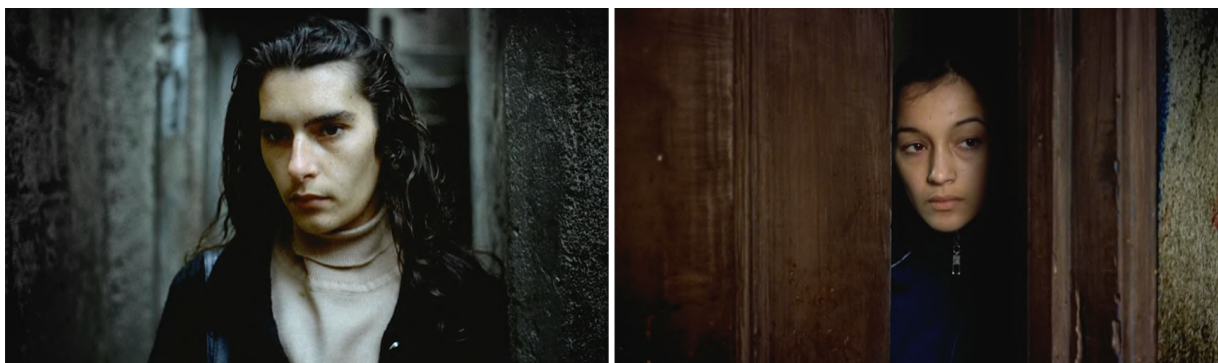
Ventura é carregado para a saída dos fundos do museu. Fonte: DVD/Acervo pessoal – produção própria

O que podemos considerar uma *negação deste recurso do ponto de vista* aparece no cinema de Pedro Costa em uma virada temática de sua filmografia. Seu segundo longa-metragem, *Casa de Lava* (1994), foi rodado em grande parte na ilha de Cabo Verde e o diretor conta que, no fim das filmagens, os moradores da ilha lhe entregaram diversas cartas, para que ele as repassasse aos seus parentes que haviam se mudado para Lisboa (COSTA, 2012). Incumbido da tarefa, Costa passa a ir atrás dos destinatários das cartas, residentes nos bairros periféricos de Lisboa, e começa a se integrar à comunidade e a tomar gosto pelas histórias que escutava ali. A experiência leva Costa a fazer o seu terceiro longa-metragem, intitulado *Ossos* (1997), que, ao contrário dos seus filmes anteriores, conta com um elenco majoritariamente não profissional – em grande parte formado pelos moradores do bairro Fontaínhas, onde se misturam imigrantes africanos, trabalhadores de baixa renda e usuários de drogas. Porém, este elenco não reencena de maneira naturalista o seu comportamento e suas relações sociais, mas empresta seu rosto, sua voz e seus gestos a uma dramaturgia rigidamente ensaiada com o diretor.

É em uma cena de *Ossos* que podemos ver tal recurso, da negação do ponto de vista, com grande radicalidade. No filme, vemos a personagem Tina, que logo no início da trama sai

de um hospital carregando um bebê recém nascido e é acompanhada pela amiga Clotilde. Insatisfeita com sua condição de vida, que agora se soma a uma maternidade precoce, Tina abre o gás da casa, numa tentativa de suicídio junto ao seu filho. O pai da criança chega, presencia a cena e decide levar o bebê para o centro da cidade na busca de vendê-lo para alguém que o cuidará melhor. O fragmento em questão, que integra o arquivo de imagens, mostra a cena logo após o pai carregar o bebê para longe de casa, onde vemos a personagem de Clotilde caminhando por entre um beco, até que se aproximar da câmera e fixar o olhar em direção a algo no extracampo da imagem. Não temos acesso a o que Clotilde vê, apenas ao seu rosto impassível. Em seguida, Tina abre lentamente a porta de casa e, aos poucos, seu rosto entra em um ponto de luz. Ela contempla o exterior da rua, mas também não temos acesso ao que ela vê ali (fig. 25)⁹³. A tensa narrativa que se desenrola até aí acrescenta às imagens um tom dramático mas, mesmo assim, que sentido obter com estes olhares fixos em algo que não poder compartilhar?

Figura 25 - Fotogramas de *Ossos*



Personagem de Clotilde (à esquerda) e de Tina (à direita). Fonte: Blu-ray/Acervo pessoal – produção própria

O caminho por uma “resposta” para esta questão pode ser buscado, primeiramente, em comentários do próprio Costa sobre a arte cinematográfica. Como em um seminário proferido pelo diretor e chamado de *Uma porta fechada que nos deixa imaginar*, título que faz analogia direta com a imagem de Tina olhando pela porta entreaberta (fig. 25). Em sua fala, o diretor constrói um argumento que explicita sua insatisfação com um tipo de espectador que procura ver somente a si mesmo nas imagens do cinema:

Acredito que hoje, no cinema, quando uma porta se abre, é sempre algo de falso que se apresenta, pois diz ao espectador: “entre neste filme e você ficará bem, você viverá uma boa experiência”, mas, ao final o que se vê nesse gênero de filme não é mais do que você mesmo, sua projeção. Você não vê o filme, você vê a si mesmo. Ficção no cinema é exatamente isto: você ver a si mesmo numa tela. Você não vê nada mais, não vê o filme, não vê o trabalho, não vê pessoas que fazem coisas, você vê a si mesmo, e toda Hollywood se baseia nisso. 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. Ele realmente assiste a um filme quando este não permite que ele entre, quando

⁹³ OSSOS, 1997. A cena localiza-se no filme entre 00:22:46 e 00:23:40.

há uma porta que lhe diz: “Não entre”. O espectador só assiste a um filme se algo na tela resiste a ele. Se ele pode reconhecer tudo, vai se projetar no filme, então não poderá mais ver as coisas. Se ele assiste a uma história de amor, verá sua própria história de amor. Não sou o único a dizer que é muito difícil ver 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. Parece estranho, mas posso assegurar que é exatamente isso o que acontece (COSTA, 2010, p. 151).

Nesta passagem, Costa expõe uma apreensão com a relação à experiência do espectador, similar ao debate apresentado anteriormente⁹⁴, onde não haveria o reconhecimento da alteridade do outro na imagem cinematográfica. Mas fica evidente que Costa não acredita que isto seja algo inerente, de maneira fenomenológica, a toda experiência com o cinema. Os procedimentos formais adotados pelo diretor procuram desafiar esta percepção da imagem, pretendendo que o espectador possa realmente “ver” para além de si.

A ausência da tomada do ponto de vista do personagem como recurso formal capaz de reverter esta relação narcísica com a imagem, que repudia Pedro Costa, é ressaltado por Jean-Louis Comolli em seu texto a respeito do diretor. Comolli inicia a questão expondo que as relações com a *visão* estão diretamente ligadas às relações de *poder*, ou seja, *ter poder é ter acesso a todo visível*. Porém, a necessidade do cinema de enquadrar as imagens já exerce um certo abalo sobre isto, pois o quadro é “cortante” e define o que se pode ver do que não se pode. Tal artifício “não natural” à percepção humana já expõe a diferença do cinema para o mundo, pois nele só se dá a ver o que foi selecionado para isto. Mas é a partir desta questão que surge uma “estética naturalista”, que pretende criar a ilusão de que nada está de fora da imagem, de que tudo que existe no universo apresentado é visível. Para Comolli, “é esse naturalismo que as escolhas estéticas pictóricas de Pedro Costa recusam” (COMOLLI, 2010, p. 88), e tal recusa estética inclui não retratar estes personagens dentro de uma espécie de “miserabilismo”, determinado pelo próprio projeto de poder que definiu às margens da sociedade como o espaço que estes sujeitos deveriam habitar. Comolli termina por afirmar que Costa se opõe a um regime político-econômico desenvolvido no Ocidente, e predominante no cinema, caracterizado pelo domínio do visível:

[O cinema de Pedro Costa] é novamente o projeto subversivo de uma *mise-en-scène* que contraria a facilidade e a obrigação de ver que caracterizam nossas sociedades (a questão do véu muçulmano). Como se bastasse desejar para ver – como se não houvesse outra opção senão ver; como se só houvesse o visível, os voyeurs, os mostradores, os exibicionistas; como se o mundo se reduzisse a seu espetáculo –, o quadro insistente designa não somente o fato de ver, mas o lugar do espectador (*ibid.*, p. 96).

⁹⁴ A ideia foi melhor elaborada no capítulo 2.2 - A percepção do outro na imagem cinematográfica e no 2.3 – Banalização da imagem do rosto e seus sintomas.

A abordagem de Comolli argumenta que o cinema de Costa procura subverter um projeto de lógica social, onde tudo deve estar disponível para a visão. Sendo que o que é visto também é transformado em bem de consumo, em mercadoria. Este desejo de ver como uma espécie de posse do que é visto faz eco com o postulado de Benjamin sobre a inserção das mídias reproduzíveis na sociedade moderna, onde o autor escreve: “Diariamente, torna-se cada vez mais irresistível a necessidade de possuir o objeto na mais extrema proximidade, pela imagem, ou, melhor, pela cópia, pela reprodução.” (BENJAMIN, 2012, p. 29). O desejo pela proximidade, mesmo que pela imagem, acaba gerando um efeito de destruir a distância do que se é observado e, com isto, o *respeito*.

Josep M. Esquirol, no seu livro *O respeito ou o olhar atento*, nos elucida que o *respeito* é um movimento em direção ao outro que deve também manter uma certa *distância* do que é contemplado. A justeza é necessária porque há uma linha tênue entre a aproximação necessária para enxergarmos a singularidade do sujeito observado, e a demasiada proximidade, que acaba gerando uma violência, pois esta trataria-se justamente da *supressão de toda distância* (ESQUIROL, 2006). Sendo assim, Esquirol nos lembra a etimologia da palavra *respeito*, que auxilia a elucidar como a questão é pertinente para a imagem de Costa:

A palavra latina *respectus* deriva do verbo *respicere*, que significa “olhar atrás”, “olhar atentamente”, “tornar a olhar”. *Respicere* tem a mesma raiz que *spectare*, ver, olhar, contemplar. Evidentemente, encontramos-nos no universo do olhar: *spectaculum* é o que se olha, *respicio* seria olho atentamente, e *respectus*, o resultado do olhar atento. Entendemos, assim, que o respeito tanto é o olhar como o resultado desse olhar. Respeitar é esse olhar atento, esse “olhar em torno e para trás” no sentido de olhar duas ou mais vezes, de repetir o olhar, de olhar com cuidado e com atenção (*ibid.*, p. 54, grifo do autor).

Ora, Costa parece aliar-se a este pensamento crítico ao adotar, nos seus procedimentos formais, um prolongamento da duração temporal destes rostos, pois é justamente a velocidade acelerada da montagem contemporânea que não permite este tempo do respeito ao personagem que está na tela. Para afirmar a alteridade de seus personagens, Costa interrompe o processo de identificação do espectador, não permitindo que ele acesse o que o personagem vê. Soma-se isso a contemplação de seu rosto, a fim de que o espectador possa olhá-lo com atenção e estabelecer uma relação de respeito com o personagem.

Como sugere o título do seminário de Costa, a sua imagem do olhar fantasmagórico em *Ossos* funciona como uma “porta”, que ora se abre um pouco e deixa que, com certa distância, observemos por uma “brecha” o se passa com o personagem, e ora se fecha completamente, nos permitindo somente imaginar que outras possíveis resoluções para a narrativa, e que outros segredos, se escondem “lá dentro”. Sendo assim, o recurso de negar o extracampo observado pelo personagem não pretende apenas exigir o respeito do espectador

como manifesto político com relação àqueles que são filmados, mas busca, nesta restrição do visível, um procedimento formal que possibilite *imaginar* o que está fora do enquadramento, pois, como escreve Comolli, “o invisível também é político” (COMOLLI, 2010, p. 94). Com tais restrições, Pedro Costa pretende que o espectador estabeleça uma relação dialética com o filme, onde algo se transforma a partir da experiência:

Quanto mais veto aos meus espectadores o prazer de se verem na tela – pois que não desejo que isso aconteça –, mais terei um espectador que se posiciona contra mim, talvez mesmo contra o filme, mas ao menos estará, assim espero, desconfortável e em guerra (COSTA, 2010, p. 153).

A síntese criada desta dialética, ou a forma de “vencer a guerra”, viria com a imaginação concedida por este extracampo, que ocasionaria uma espécie de *abertura* onde, através dela, seria possível “ver” estes personagens como habitantes de um outro sistema político-econômico, que não os marginalize.

5.2.3 A criação da terceira figura

Porém, ao contrário da intenção de uma “abertura” imaginativa por parte de Costa, a pesada trama de *Ossos*, bem como os procedimentos formais articulados na obra, fizeram com que Jean-Louis Comolli imaginasse apenas “a sombra da morte” no extracampo que cerca os personagens:

O extracampo funciona como uma ameaça sobre o filme em si, sobre a figuração dos corpos filmados. O que está presente no campo é ameaçado a cada instante de ir para esse extracampo essencial do vazio ou do nada. Uma ameaça pesa sobre cada plano, uma obscuridade espia cada olhar, uma rigidez ceifa cada gesto. A sombra da morte sobre a vida torna-se a essência do filme, a contracorrente da essência clássica (mitológica) do cinema que não para de projetar a vida sobre a morte (COMOLLI, 2010, p. 92).

A descrição do crítico funciona como um testemunho de que algo na sua experiência não o fez imaginar resoluções positivas na abertura concedida pela limitação do extracampo, fazendo-o enxergar apenas uma espécie de destino mórbido, já socialmente pré-determinado, para os personagens de *Ossos*. Há algo na intenção de Costa que não se concretizara com a obra filmada em 1997, necessitando de novas elaborações no seu projeto cinematográfico.

Tal sensação é descrita pelo próprio diretor no “confronto” gerado por Vanda Duarte, atriz não profissional de *Ossos*, que interpreta Clotilde (fig. 25). Em entrevista, Pedro Costa revela que a insatisfação de Vanda durante o processo de filmagem o fez repensar seu método de filmagem e, em consequência, os efeitos obtidos com ele:

Durante as filmagens de *Ossos*, Vanda não queria falar, ela se recusava a dizer os diálogos que eu tinha escrito. Ela não estava concentrada da maneira que é preciso estar em uma filmagem clássica. Não é esse tipo de concentração que eu quero hoje

em uma filmagem, mas na gravação de *Ossos*, essa atitude me parecia assustadora. Em vez de dizer “bom dia”, ela dizia “boa noite”. Ao invés de rir, ela chorava. Em vez de entrar em um ambiente, ela não entrava. Ela fazia muitas perguntas e não tinha vontade de dizer a frase certa no momento solicitado. Não era nem que ela achasse o roteiro bobo, ela simplesmente não tinha vontade. Ela dizia: “como não sou atriz, não posso mentir”. Então, era um problema para mim e para a equipe. Eu sempre tive problemas em forçar as pessoas a fazerem o que elas não querem. Contaram-me que um dia Rossellini teve uma crise de riso enquanto dirigia uma cena de um de seus últimos clássicos – tipo *Viagem à Itália* – em que dois atores deveriam dizer “eu te amo”. Ao final de dez minutos de repetição de “eu te amo”, ele teve esse acesso louco de riso. É preciso ser muito forte e, no fundo, um pouco idiota, como dizia Truffaut, para acreditar em tudo isso. Eu não posso fazer oito semanas de “eu te amo, eu não te amo”. Há algo de profundamente ridículo e patético em uma filmagem de cinema. *Ossos* tinha a ver com isso. Desses problemas, dessa confrontação com a Vanda, nasceu *No quarto da Vanda* (COSTA, 2010, p. 25).

Confrontado com a alteridade de Vanda, que disse “não” ao seu “sim”, Pedro Costa passou a repensar o tradicional aparato do cinema, que necessita de alto orçamento, grande equipe e que exige um dinamismo acelerado de filmagem. A partir de seu quarto filme, então, Costa opta por uma nova maneira de trabalhar, com estrutura menor, equipe reduzida e utilizando-se de uma câmera digital, que lhe permita rodar por períodos prolongados e a baixo custo (COSTA, 2010).

Seu filme de estreia neste formato, *No quarto da Vanda* (2000), tem como protagonista justamente aquela que lhe “confrontou”. A diferença agora, porém, é que Vanda compartilha seu nome com a personagem do filme. Embora conte com mais aspectos documentais, esse filme de Costa segue o mesmo rigor característico de suas outras obras – descontando-se a mudança de textura na imagem, decorrente do uso do formato digital –, nos quais a câmera é quase totalmente estática, a *mise-en-scène* é de pouca movimentação, e a iluminação almeja acentuar o contraste entre a luz e a sombra.

Esta genealogia levou Costa aos procedimentos formais que culminaram em nosso filme inicialmente trabalhando, *Juventude em marcha*, onde o protagonista Ventura – que não tem a presença permitida no museu – também carrega o mesmo nome de seu intérprete. Neste novo método de produção, o diretor estendeu os processos de filmagem para meses, ou, ocasionalmente, anos, onde ele diariamente rodou diferentes cenas com seu elenco escolhido⁹⁵. O resultado disto, conforme afirma Jacques Rancière, é a criação de uma *terceira figura*, resultante da construção de um “jogo” ficcional partilhado entre o diretor e seus intérpretes:

⁹⁵ Em entrevista, Costa conta que em *Juventude em marcha* completou, em média, o expressivo número de 340 horas de material captado, o que foi, aproximadamente, o dobro do que filmou em *No quarto da Vanda* (COSTA, 2007).

Pedro Costa diz as coisas de outra maneira: da paciência da câmara – que vem filmar todos os dias mecanicamente as palavras, os gestos e os passos, já não para 'fazer filmes', mas como um exercício de aproximação ao segredo do outro – deve nascer no ecrã uma terceira figura, uma figura que já não é nem o autor, nem Vanda, nem Ventura, uma personagem que é e não é estranha às nossas vidas (RANCIÈRE, 2009, p. 62).

Embora *Juventude em marcha* apresente uma dramaturgia rígida, semelhante à de *Ossos*, fazendo também uso constante da imagem do olhar fantasmagórico e da negação do ponto de vista, surge uma qualidade nova com Ventura, que não carrega o mesmo peso mórbido dos personagens de outrora. A imagem aqui parece, de fato, deixar uma “porta” aberta para imaginar as novas andanças de Ventura, sem que já antecipemos, com certo pessimismo, um fim trágico para o personagem.

A nova sensação gerada a partir destes procedimentos formais de Costa, faz com que surja a pergunta: será que esta ligação direta entre intérprete e personagem – que compartilham o mesmo nome - , potencializa as possibilidades de uma relação de alteridade com o outro da imagem? Uma relação de alteridade com esta “terceira figura”, como descreve Rancière, que carrega a aparência e a história da pessoa “real”, mas que fala e gesticula de maneira “irreal”, como se estivesse em um limiar entre o humano e o não-humano.

Sugiro que a análise fenomenológica de Roland Barthes da relação entre observador e fotografia auxilia a trilhar as respostas para a questão. No seu livro *A câmara clara*, o autor argumenta que a imagem fotográfica carrega sempre uma ligação com o seu referente, fazendo com que ambos estejam “colados um ao outro, membro por membro, como o condenado acorrentado a um cadáver em certos suplícios” (BARTHES, 2018, p. 15). Mas este referente não se encontra no presente, ele não “é” a fotografia. Trata-se, antes, de um momento passado, de um “isto-foi”, que apenas confirma que aquele momento de fato existiu na frente da câmera:

Chamo de “referente fotográfico”, não a coisa facultativamente real a que remete uma imagem ou um signo, mas a coisa necessariamente real que foi colocada diante da objetiva, sem a qual não haveria fotografia. A pintura pode simular a realidade sem tê-la visto [...], na Fotografia jamais posso negar que a coisa esteve lá. Há dupla posição conjunta: de realidade e de passado (*Ibid.*, p. 67).

Mas a análise de Barthes não pretende apenas atestar a presença do referente no momento fotografado. O autor atribui à fotografia certas características “mágicas”, que podem trazer uma “emanação do *real passado*” (*ibid.*, p. 75) ao observador, e que culminam, em determinadas experiências, em causar a sensação de “retorno do morto” (*ibid.*, p. 17).

A partir desta argumentação, baseada em sua própria vivência, Barthes procura, em meio a diversas fotografias, encontrar uma imagem de sua mãe, que recém falecera, e que lhe

desperte tal sentimento. Ou, como escreve o autor: “Procurando a *verdade* da face que eu tinha amado” (*ibid.*, p. 101, grifo nosso). Eis que, com espanto, Barthes “reencontra” sua mãe em uma fotografia de quando ela tinha apenas cinco anos: “nessa imagem de menina eu via a bondade que de imediato e para sempre havia formado seu ser” (*ibid.*, p. 103). No exemplo, o autor experiencia o que, durante o livro, ele conceitualiza de *punctum*, e pode ser definido como um elemento específico, gerado quando a fotografia “atravessa” o corpo do observador, ou, em outras palavras, uma experiência de alteridade entre o sujeito e a fotografia. Tal experiência seria a soma de narrativa agregada ao referente fotografado, e armazenada na memória do sujeito com a sua subjetividade singular, fazendo emergir neste observador um sentimento vinculado a uma memória passada, trazida à luz pela imagem.

Pensando esta experiência com o filme de Pedro Costa, podemos entender que esta “terceira figura” de Ventura está “acorrentada” ao referente real, o Ventura de carne e osso que esteve presente no momento da filmagem. Mas tal aspecto não difere de outros filmes ficcionais, nos quais, da mesma forma, compreendemos que os atores profissionais estiveram em frente a uma câmera em um momento passado – embora, em muitos filmes, um excesso de plasticidade visual e a velocidade narrativa não permitam a chegada desta reflexão. Ao contrário do exemplo da mãe de Barthes, estas figuras que nos são apresentadas em um longa-metragem costumam ser completos desconhecidos, cujos rostos não nos suscitam previamente nenhuma memória afetiva sobre eles. A afetividade que vinculamos a estas figuras é a que a narrativa nos proporciona ao longo de sua visualização, por onde vamos construindo uma memória a partir das andanças do personagem durante a história e misturando isto a um estoque próprio de lembranças que constituem nossa subjetividade. Porém, esta relação entre espectador e personagem cinematográfico pode se modificar em *Juventude em marcha* pelo reconhecimento de que os eventos e diálogos representados na tela carregam um *rastro* da vivência de Ventura. Neste jogo partilhado, personagem e intérprete se confundem e passamos a enxergar algo da história de Ventura em seus olhos.

Mas, talvez o desejo de estabelecer uma maior produção de memórias com estes intérpretes e, com isso, também uma experiência de alteridade, tenha feito Costa repeti-los em diferentes filmes – procedimento que não foi feito por Epstein ou Bresson. Vanda, que aparece em *Ossos*, retorna em *No quarto de Vanda* e em *Juventude em marcha*. Já Ventura, que faz sua estreia em *Juventude em Marcha*, reaparece em *Cavalo Dinheiro* (2014) e em *Vitalina Varela* (2019). Tal repetição faz com que, no contato com a filmografia do diretor, tornemo-nos “próximos” destes personagens, ao mesmo tempo que os procedimentos formais

do diretor nos obrigam a manter deles uma distância, o que confere uma certa imagem épica⁹⁶.

Apesar da aproximação entre estas reflexões a respeito da fotografia e uma impressão trazida pelos personagens de Pedro Costa, é importante notar que Roland Barthes ressalta encontrar este momento do *punctum* em algumas fotografias graças à sua imobilidade, que lhe permite olhar e re-olhar a imagem. Segundo o autor, o mesmo não acontece no cinema:

No cinema, cujo material é fotográfico, a foto, no entanto, não tem essa completude (felizmente para ele). Por quê? Porque a foto, tirada em um fluxo, é empurrada, puxada incessantemente para outras vistas; no cinema, sem dúvida, sempre há referente fotográfico, mas esse referente desliza, não reivindica em favor de sua realidade, não declara sua antiga existência; não se agarra a mim: não é um espectro (*ibid.*, p. 133).

Portanto, para Barthes, a própria narrativa e o fluxo contínuo de imagens fazem com que não haja o tempo de contemplação necessário na imagem cinematográfica. Isto faz com que, para ele, não haja possibilidade deste momento do *punctum*, do olhar revidado pela imagem, que estaria ligado a uma dimensão *spectral* contida na foto. Embora, como vimos, este fluxo das imagens já é diminuído em Pedro Costa, a questão merece ser aprofundada.

5.2.4 Alteridade do fantasma

*Não existem, nas vozes que escutamos, ecos de vozes que emudeceram?*⁹⁷

Walter Benjamin

Curiosamente, esta experiência de encontro com o “retorno do morto”, ou com o espectro, que Barthes afirma não haver no cinema, é algo que Pedro Costa busca constantemente representar em seus filmes. Entre os diversos exemplos que suas narrativas proporcionam, podemos enxergar isto com clareza – ou como um foco de luz em meio à escuridão – na carta recitada diversas vezes por Ventura em *Juventude em marcha*. A narrativa de tal carta se inicia quando Ventura visita mais um de seus supostos filhos, chamado Lento. Os dois jogam cartas na habitação precária e pouco iluminada de Lento, quando o personagem fala a Ventura que gostaria de escrever e enviar uma carta para sua mulher, que ficara em Cabo Verde. Para ajudar Lento na tarefa, Ventura passa a ditar uma longa carta, onde diz:

Nha cretcheu, meu amor. O nosso encontro torna a nossa vida mais bonita, pelo menos há mais de trinta anos. Pela minha parte, torno-me mais novo e volto cheio de

⁹⁶ Pedro Costa costuma afirmar que seu desejo ao retratar estas pessoas é engrandecê-los, como era uma antiga forma hollywoodiana com seu *star system*: “Eles pode ficar um pouco ‘maiores que a vida’ (bigger than life) [...] Nós estamos tentando fazer algo épico” (COSTA, DONZELLI, 2019)

⁹⁷ BENJAMIN, 1983, p. 223.

força. Eu gostava de te oferecer cem mil cigarros, uma dúzia de vestidos daqueles mais modernos, um automóvel, uma casinha de lava que tu tanto querias, um ramalhete de flores de quatro tostões. Mas antes de todas as coisas, bebe uma garrafa de vinho do bom e pensa em mim (JUVENTUDE..., 2006).

Ventura interrompe a carta e pede que ela seja transcrita. Lento, então, lhe revela que não pode fazer isto, pois não possui nenhuma caneta em seu “barraco” – sutilmente, ao longo do filme, compreendemos que Lento é iletrado e incapaz de redigir a carta. A maneira que Ventura encontra para que se “registre” esta carta é repeti-la incessantemente nas cenas onde os dois estão juntos, na esperança que Lento a guarde em sua memória⁹⁸.

Tal narrativa, nos leva até a cena que compõe nosso *arquivo de imagens*, onde vemos Ventura, vestido com pijamas e portando um curativo na cabeça – a tapar um ferimento que teria sido causado pela queda de um andaime durante o trabalho em construção –, que chega ao pé da porta do quarto de Lento e, com o olhar fixo, recita a carta na íntegra pela primeira vez, terminando-a com: “O teu cabelo tão lindo cai-me das mãos como erva seca. Às vezes perco as forças e julgo que vou esquecer-me”.

Figura 26 - Fotograma de *Juventude em marcha*



Ventura recita carta a Lento. Fonte: DVD/Acervo pessoal – produção própria

A fantasmagoria da bela carta de Ventura inicia-se na sua reincidência dentro do cinema de Costa, pois tal carta já aparecera anteriormente no seu filme *Casa de lava*, rodado quase que integralmente na ilha de Cabo Verde. Entretanto, no filme anterior, a carta é encontrada escrita em crioulo e vinculada a um prisioneiro Tarrafal – campo de concentração criado pelos portugueses na ilha, para onde o ditador Antônio Salazar enviava seus inimigos políticos. Esta primeira aparição ficcional da carta, vinculada a um preso político do regime

⁹⁸ JUVENTUDE..., 2006. A cena localiza-se no filme entre 01:58:00 e 01:59:30.

salazarista, nos remete à inspiração original de Pedro Costa para a criação do texto: a carta que o poeta surrealista francês, Robert Desnos, que participou de resistência francesa e foi capturado pelos alemães, escrevera em 15 de julho de 1944 para sua mulher Youki dentro do campo de concentração nazista Terezin, em Flôha. O poeta, que morre no ano seguinte e, portanto, não consegue rever sua amada, inicia sua carta com:

Meu amor, Nosso sofrimento seria intolerável se não pudéssemos considerá-lo como uma doença passageira e sentimental. Nosso reencontro vai alegrar nossa vida por pelo menos trinta anos. De minha parte, tomo um bom gole de juventude, voltarei cheio de amor e de forças! Durante o trabalho, um aniversário, o meu, me fez pensar longamente em você. Esta carta chegará a tempo para o teu aniversário? Quisera eu te oferecer 100.000 cigarros, doze vestidos de grandes costureiros, o apartamento da Rue de Seine, um carro, a casinha da floresta de Compiègne, aquela da Belle-Isle⁹⁹ e um pequeno buquê de flores de três vinténs. Em minha ausência, compre sempre as flores, que eu te pagarei. O resto, eu te prometo para depois. Mas antes de mais nada, beba uma garrafa de bom vinho e pense em mim (DESNOS, 2008, p. 12)

Para compor sua carta, Costa une o texto de Desnos com trechos de outras correspondências que lhe foram entregues em Cabo Verde, destinadas a familiares que moravam em Portugal. A união de todas estas “vozes” faz com que, ao recitar inúmeras vezes o texto, Ventura evoque o fantasma de Desnos, dos prisioneiros da ditadura salazarista em Tarrafal e, podemos acrescentar, da violenta história de escravidão que deu origem a Cabo Verde. Fantasmas de todos aqueles prisioneiros que foram arrancados de suas famílias e não puderam mais vê-las.

Mas, não à toa, Costa faz com que as vozes de todos estes prisioneiros falem através de Ventura, cuja história pessoal também passa por um tipo de aprisionamento:

Ventura vivia com outros operários cabo-verdianos num casebre em que eles tinham um certo medo, tinham frio, se falavam muito pouco e se repousavam, pois chegavam cansadíssimos das jornadas de trabalho. E para mim, isto tinha um jeito de prisão, uma prisão deles [...] Claro, para Desnos era muito violento, mas não sei se Ventura foi menos destruído e massacrado que um prisioneiro em Auschwitz. O que estas pessoas têm em comum, também, é o fato de estarem privados de caneta, seja pelos nazistas, seja pela sociedade (COSTA, 2008, *apud.* , SILVA).

Ao fazer filmes compostos por essas diversas histórias pessoais, inseridas em um jogo ficcional, o projeto de Costa acaba por conferir uma “caneta” a estes personagens, que nunca foram escutados e estiveram sempre à margem: “Ventura, a Vanda, o Lento são prisioneiros da sua pequena história e da História” (COSTA, 2012, p. 29). Para abordar formalmente esta História em maiúsculo, o diretor opta por não narrar seus acontecimentos, mas mostrá-los na sua materialidade. Para isto, Costa vai até Cabo Verde e filma as paisagens de onde ficava Tarrafal. Filma os casebres das periferias de Lisboa, os objetos guardados com carinho pelos

⁹⁹ Me dou conta da curiosa fantasmagoria de que a ilha de Belle-Île, onde Desnos promete uma casa a esposa, é o mesmo local onde fora rodado o curta *Le tempetaire* de Jean Epstein, no qual a esposa, aflita, busca o bruxo para que seu marido possa voltar a salvo para casa.

seus personagens e, por fim, os traços de seus rostos. Ao apontar a câmera para estes elementos, Costa vai em busca, no presente, de vestígios que desvelem o passado.

No entanto, tais fantasmagorias, surgidas a partir da carta de Ventura, nos apontam para outras. Enxerga-se neste movimento de Costa, de ir em direção ao outro em Cabo Verde, ou nas periferias de Lisboa, uma busca similar à de Jean Epstein. Ou, na temática do aprisionamento, na fragmentação do espaço e a na rigidez dramática, algo que remete diretamente a Robert Bresson. Ao mesmo tempo, sua iluminação contrastada, que engrandece os personagens, mais remete a uma arte pictórica. O cruzamento destas reflexões nos aponta para mais uma questão: *ao filmar no contemporâneo, não haveria também vestígios de toda história do cinema ou, indo mais além, da história das imagens?* Ora, Pedro Costa parece consciente disto, enfatizando no seu cinema o reaparecimento de composições imagéticas, iluminações, gestos, frases e, como destacamos no pressuposto, da imagem do olhar. Ora, o esforço do diretor para nos dar a ver estas dimensões gera a reflexão de que *o cinema já é um território povoado por fantasmas*.

A afirmação coincide com os apontamentos de Jacques Derrida sobre a experiência cinematográfica. Entretanto, o filósofo nos auxilia a relacionar isto com nossa questão principal, que é a possibilidade de alteridade com estas imagens. Embora abordar o tema não parta de sua própria iniciativa, Derrida aceita os convites que chegam do outro para fazê-lo, e pensa o cinema sob sua perspectiva de espectador, aliado à experiência de também ter tido sua imagem capturada pela câmera. Em sua participação no filme *Ghost Dance* (1983), dirigido por Ken McMullen, onde Derrida deveria improvisar um diálogo sobre o que fosse perguntando, o filósofo é questionado pela atriz Pascale Ogier se ele acredita na existência de fantasmas. Para tal pergunta, Derrida responde que, pelo fato de estar sendo filmado naquele instante, de estar doando sua imagem para o filme, já não é ele que fala, mas, sim, seu próprio fantasma. O autor segue a entrevista dizendo que, ao contrário de um pensamento científico, que acredita que o pragmatismo tecnológico das invenções em telecomunicações teriam de deixar para trás uma era de mitos e crenças, uma “era dos fantasmas”, tais aparatos técnicos acabaram amplificando o retorno destes para a sociedade. Para Derrida, em tal contexto, o cinema elucida muito bem esta percepção, sendo ele uma máquina de fantasmas, uma “phantomachia”. Mas tal relação, Derrida afirma, pode ser descrita como a soma de cinema com a psicanálise, fazendo com que tal junção seja igual à “ciência dos fantasmas” (GHOST..., 1983)¹⁰⁰.

¹⁰⁰ A cena localiza-se no filme entre 00:15:55 e 00:21:15. Trecho também disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=0nmU3uwqzBI> - acessado em 01/12/2018.

Partindo desta sua fala em *Ghost Dance*, Bernard Stiegler convida Derrida a elaborar sobre sua participação no filme e sobre as relações de psicanálise e cinema, em um texto intitulado *Spectrographies*. A respeito da experiência de ser filmado, Derrida responde que há algo nessa situação que a relaciona diretamente com a morte, pois o referente sabe que aquela imagem vai sobreviver a ele, podendo ser reproduzida infinitamente sem a sua presença:

Uma vez que ela tenha sido tomada, capturada, essa imagem será reproduzível na nossa ausência, e porque nós *já* sabemos disso, nós já somos assombrados por esse futuro que traz a nossa morte. O nosso desaparecimento já está aqui. Nós já somos atravessados por um desaparecimento que promete e oculta antecipadamente outra mágica “aparição”, uma “re-aparição” fantasmática que é, na verdade, propriamente miraculosa, algo a ver, tão admirável quanto incrível, acreditável apenas graças a um ato de fé. [...] Nós somos espectralizados pela tomada, capturados ou possuídos pela espectralidade antecipadamente¹⁰¹ (DERRIDA, STIEGLER, 2013, p. 37-38).

Mas Derrida expande este “assombramento” com a imagem também para o espectador, que de forma similar acaba entrando em contato com esta dimensão da *espectralidade*.

O conceito, que aparece constantemente na obra de Derrida, é a busca do filósofo por traduzir a percepção de “algo que se vê sem ver e que não se vê ao ver” (DERRIDA, 2012, p. 68), fazendo com que a figura espectral seja uma forma que hesite “de maneira inteiramente indecível entre o visível e o invisível” (*ibid.* p. 68). Como exemplo desta dimensão, Derrida cita tanto a nossa relação com a lei: “O espectro não é simplesmente alguém que nós vemos voltar, é alguém por quem nos sentimos olhados, observados, inspecionados, como pela lei” (DERRIDA, STIEGLER, 2013, p. 40), quanto as nossas relações com o luto: “O espectro, como na alucinação, é alguém que atravessa a experiência da assombração, do luto etc., alguém que pensamos ver” (DERRIDA, 2012, p. 68). Portanto, Derrida vincula esta dimensão da espectralidade a um olhar que está ao redor do sujeito, “maior” do que ele, anterior a ele, e que está sempre observando-o, afetando-o, sem que haja possibilidade de reciprocidade no olhar, pois este espectro não toma nenhuma forma plenamente visível.

Para o filósofo, esta espectralidade, que historicamente acompanhou o homem, foi expandida com a invenção da linguagem escrita e, como foi dito, os avanços técnico-científicos que criaram as mídias reproduzíveis amplificaram ainda mais sua presença. Portanto, se tratando de cinema, Derrida opõe-se a Barthes na afirmação de que a imagem do meio não se agarra ao observador, como um espectro. Na sua conversa sobre o tema, Stiegler retoma o texto de Barthes e pergunta como Derrida entende a relação de alteridade como a

¹⁰¹ Tradução própria. Da versão em inglês: Once it has been taken, captured, this image will be reproducible in our absence, because we know this *already*, we are already haunted by this future, which brings our death. Our disappearance is already here. We are already transfixed by a disappearance [*une disparition*] which promises and conceals in advance another magic “apparition,” a ghostly “re-apparition” which is in truth properly *miraculous*, something to see, as admirable as it is incredible [*incroyable*], believable [*croyable*] only by the grace of an act of faith. [...] We are spectralized by the shot, captured or possessed by spectrality in advance.

fotografia, descrita por Barthes, que passaria por uma experiência tátil. Para isto, Stiegler se refere à seguinte citação do autor:

A foto é literalmente uma emanção do referente. De um corpo real, que estava lá, partiram radiações que vêm me atingir, a mim, que estou aqui; pouco importa a duração da transmissão; a foto do ser desaparecido vem me tocar como os raios retardados de uma estrela. Uma espécie de vínculo umbilical liga a meu olhar o corpo da coisa fotografada: a luz, embora impalpável, é aqui um meio carnal, uma pele que partilho com aquele ou aquela que foi fotografado (BARTHES, 2018, p. 70).

A partir da psicanálise, Derrida descreve que é este desejo pela sensibilidade tátil que é justamente reprimido no observador nas mídias visuais reprodutíveis, e que é *esta ausência que convoca o retorno da dimensão espectral*: “O desejo de tocar, o efeito tátil ou afeto, é violentamente convocado pela sua própria frustração, convocado para voltar [*appelé à revenir*], como um fantasma [*un revenant*], nos lugares em que é assombrado por sua ausência¹⁰²,” (DERRIDA, STIEGLER, 2013, p. 38). Esta ausência que se faz presente é a própria característica do espectro, e é a partir disto que Derrida retoma a questão relacionada ao trecho de Barthes:

É desta maneira que eu sou tentado a entender o que Barthes chama de “emanção”. Este fluxo de luz que me captura, me possui, me investe, me invade, ou me envelopa, não é um raio de luz, mas a fonte de uma possível visão: o ponto de vista do outro. Se o “efeito de realidade” é inelutável, não é simplesmente porque tem algo real que é indissociável, ou não sintetizável, alguma “coisa” que estava lá. É porque alguma coisa me assiste e me preocupa. Essa Coisa é o outro na medida em que ele já estava lá – antes de mim – na minha frente, me jogando a isto, eu que estou em frente a isto, eu que estou lhe devendo algo [*avant moi, devant moi, me devançant, moi qui suis devant lui*]. [...] *O que eu chamo de olhar aqui, o olhar do outro, não é simplesmente outra máquina de percepção de imagens. É outro mundo, outra fonte de fenomenalidade, outro grau zero de aparição*¹⁰³ (DERRIDA, STIEGLER, 2013, p. 42, grifo nosso).

Derrida desvincula esta relação de alteridade com a imagem do referente real e sugere que tal relação se estabelece na possibilidade da imagem trazer uma dimensão espectral, onde o *outro* se faça presente e se dirija ao observador. A espectralidade sentida “tátilmente” na experiência, passa a dizer respeito a uma sensação que não está somente na imagem do ator,

¹⁰² Tradução própria. Do original: The desire to touch, the tactile effect or affect, is violently summoned by its very frustration, summoned to come back [*appelé à revenir*], like a ghost [*un revenant*], in the places haunted by its absence.

¹⁰³ Tradução própria. Do original: It is in this way that I would be tempted to understand what Barthes calls “emanation.” This flow of light which captures or possesses me, invests me, invades me, or envelops me is not a ray of light, but the source of a possible view: from the point of view of the other. If the “reality effect” is ineluctable, it is not simply because there is something real that is undecomposable, or not synthesizable, some “thing” that was there. It is because there is something other that watches or concerns me. This Thing is the other insofar as it was already there – before me – ahead of me, beating me to it, I who am before it, I who am because of owing to it [*avant moi, devant moi, me devançant, moi qui suis devant lui*]. [...] What I call the gaze here, the gaze of the other, is not simply another machine for the perception of images. It is another world, another source of phenomenality, another degree zero of appearing.

mas que está por trás, invisível, e que convoca no espectador o retornar de algum fantasma reprimido por ele.

Se, como vimos anteriormente¹⁰⁴, Christian Metz utilizou a psicanálise para descrever um espectador de cinema *voyeur*, que utiliza a imagem do outro na tela para satisfazer seus desejos, sem sentir que está também sendo olhado por este outro, por um ponto de vista contrário, Jacques Derrida, aproxima a epistemologia freudiana com o cinema, descrevendo a existência de uma relação de alteridade na experiência cinematográfica. Mas, para o filósofo, a alteridade não viria somente da representação deste outro na tela, mas de uma dimensão fantasmal emergida na experiência.

Tal leitura de uma teoria derridiana entre as relações espectador-imagem no cinema também é feita pela pesquisadora Maria Continentino Freire, que, em sua tese, onde reúne as contribuições do filósofo para as artes do visível, enfatiza que, para Derrida, este *voyeur* da sala de cinema não está protegido deste encontro com o *outro*: “Se esconder na sala escura do cinema, se colocar na posição do *voyeur* invisível diante daquelas aparições fantasmáticas é estar ciente que, nessa experiência, se está sob a influência dos fantasmas, sob o olhar das aparições da tela que olham sem serem vistas” (FREIRE, 2014, p. 166). Para Freire, esta teoria derridiana sobre o cinema se inscreve no pensamento do filósofo sobre a impossibilidade do luto:

Para Derrida, o trabalho de luto é sempre impossível e, por isso, interminável e a assombração dos fantasmas é a prova de uma certa sobrevivência dos mortos, é a prova de que, embora eles não estejam mais presentes, eles não estão, contudo, mudos ou enterrados, eles permanecem ao redor, apelando-nos, falando em nós, nos filmes, nas escritas. É, nesse sentido, que o cinema colocaria em cena esta impossibilidade e este trabalho de luto sem fim que inscreve como recordação ou como fantasmagoria, a perda do que se gostaria de manter vivo (*ibid.*, p. 151).

Sendo assim, para Derrida, esta experiência do cinema traria à tona estas outras dimensões familiares ao sujeito, mas que se encontram reprimidas nele. No entanto, na sua visão, a experiência não é puramente narcísica, pois os espectros retornam e confrontam o espectador com uma questão de fora, que lhe seja *excedente*. Uma questão vinda do *outro*: “O totalmente outro – e o morto é o totalmente outro – me olha, diz respeito a mim, me olha e me preocupa enquanto se dirige a mim, sem nunca de fato me responder (DERRIDA, STIEGLER, 2013, p. 40).

Retornando às imagens de Pedro Costa, tal dimensão de uma alteridade fantasmal – que Derrida coloca como sendo inerente à experiência do cinema, e não de um filme

¹⁰⁴ As reflexões de Christian Metz foram trabalhadas no capítulo 2.1 – “A percepção do outro na imagem cinematográfica”.

específico – não parece ser o que Pedro Costa enxerga ao constatar, com insatisfação, um espectador que “está sempre a ver a si mesmo, a ver o que deseja ver” (COSTA, 2010, p. 151). Costa, portanto, busca tanto produzir procedimentos formais que retirem este espectador de si mesmo, quanto representar nas suas narrativas um encontro espectral, como descrito por Derrida.

Podemos visualizar esta junção de forma e narrativa no último encontro entre Lento e Ventura, em *Juventude em marcha*. Na cena, Ventura chega até um apartamento situado no novo conjunto habitacional, para onde os moradores de Fontaínhas estão sendo realocados, e é recebido por Lento. Em uma sala visivelmente em ruínas, vemos um plano composto pelos dois, lado a lado, onde ambos têm o olhar fixo em um extracampo, ao qual não temos acesso (fig. 27). O diálogo entre eles nos elucida a aparência carbonizada do ambiente: o apartamento pegara fogo, obrigando Lento e sua família a se atirarem pela janela. A construção da cena faz com que entendamos que a conversa que se passa ali é entre um vivo e um não-vivo. Embora estejam de mão dadas, Ventura e Lento estão em tempos diferentes: *o passado e o presente se encontram, mas o futuro também parece estar diante dos olhos dos personagens*. A continuação da sequência nos revela ainda a bela surpresa de, pela primeira vez, ver Lento recitar as palavras da carta elaborada por Ventura, que passou ditando-a durante todo o filme. Por fim, Ventura vai embora, deixando o apartamento, mas, ao invés de se despedir, ele apenas deixa um “até logo” para Lento, que segue habitando o espaço¹⁰⁵. Ventura sabe que a convivência com aquele fantasma não vai se encerrar naquele encontro e que as suas vozes são se somar aos ecos dos outros que também recitam a carta.

Figura 27 - Fotograma de *Juventude em marcha*



Ventura e Lento conversam no apartamento incendiado. Fonte: DVD/Acervo pessoal – produção própria

¹⁰⁵ JUVENTUDE..., 2006. A cena localiza-se no filme entre 02:16:00 e 02:22:10.

Através deste diálogo entre Ventura e Lento, entre o vivo e o não-vivo, Pedro Costa transforma em imagens a dimensão fantasmal que Derrida descreve no encontro entre espectador e filme. Mas, como buscamos ressaltar ao longo do texto, seus procedimentos formais – como o reaparecimento da imagem do olhar fantasmagórico – igualmente buscam causar um efeito onde esta experiência de alteridade se faça presente, independente de racionalizações sobre o tema. Experiência que passa pela imagem de Ventura e Lento, mas que nos traz outros fantasmas, cuja imagem não podemos claramente ver, mas que nos assombram com perguntas reprimidas. Porém, o tom pacífico da cena nos sugere uma maneira distinta de lidar com estes fantasmas, muito diferente da conduta tomada em outros filmes e histórias, que usualmente retratam com medo e horror o encontro com a dimensão sobrenatural. A união da cena com o pensamento de Jacques Derrida nos sugere que devemos dar as mãos para estes fantasmas e escutar o seu apelo. Escutar o que eles trazem de fora e que nos revela, como tão bem nos diz o fantasma de Emmanuel Levinas, as barbáries cometidas na história por conta de um pensamento enceguecido, que não permite ver o outro e seu rosto.

6 Considerações finais

Ao longo dos capítulos, procurei expor o que considereei como o reaparecimento de uma imagem similar na “breve” história do cinema, que nomeei de olhar fantasmagórico. Porém, observo agora que as diversas reflexões que apresentei no decorrer desta pesquisa não vieram, exclusivamente, de uma atitude distanciada e analítica perante a reincidência desta imagem. Elas foram, antes, fruto de uma inquietude produzida pelas experiências que obtive com estes olhares fantasmagóricos, que me confrontaram com algo que eu não podia prontamente traduzir e que fizeram com que eu, *a partir das imagens*, embarcasse nesta tentativa de responder ao que me estava sendo questionado por um *outro*.

A busca por uma “resposta” me levou até as filmografias de Jean Epstein, Robert Bresson, Bruno Dumont e Pedro Costa, nas quais pude identificar que esta experiência confrontadora havia sido produzida em mim. Sendo assim, meu primeiro gesto de aprofundamento na imagem que eu desejava refletir sobre me levou até textos sobre estes diretores, bem como textos e entrevistas dos próprios, materiais que evidenciaram realizadores obcecados por um mesmo desejo: produzir uma experiência cinematográfica que desvelasse a alteridade daqueles que estavam representados na tela. Entretanto, o desejo dos diretores vai justamente na direção contrária de um debate teórico, com o qual também me deparei, onde diversos autores constatam que a percepção do outro nas imagens em movimento é ausente desta dimensão da alteridade que se dá no presencial. A tensão gerada entre este debate e o desejo dos diretores me levou, então, ao pressuposto de que estava contida, na imagem do olhar fantasmagórico, uma *dialética* relacionada aos diferentes pontos de vista sobre as potencialidades da experiência cinematográfica, e que as análises aqui apresentadas deveriam levar isto em consideração.

Tal recorte me levou a aproximar a pesquisa do pensamento de Emmanuel Levinas, que reflete a questão da alteridade dentro da tradição filosófica, referenciando-o como horizonte teórico para aproximar o tema das análises. Foi a partir deste filósofo, também, que compreendi a real relevância da questão para esta pesquisa, pois Levinas argumenta que é o desenvolvimento de um pensamento predominante no Ocidente, que colocou o “eu” em posição central e o “outro” sob constante desconfiança, tanto na filosofia, como na política, ou até mesmo na estética, que culminou nos campos de extermínio nazistas, vivenciados por ele na Segunda Guerra Mundial. Curiosamente, as primeiras reincidências da imagem do olhar fantasmagórico que apareceram nesta pesquisa são de um período posterior ao término da guerra, tanto no curta-metragem *Le tempestaire* (1947), de Epstein, quanto em *Diário de um pároco de aldeia* (1951), de Bresson – sendo que ambos os diretores tiveram a vida

afetada pelos conflitos –, o que gera o pressuposto de que, assim como as elaborações de Levinas, esta imagem surge como sintoma decorrente da crise de alteridade no Ocidente, explicitada pela barbárie do Holocausto.

Porém, reflito que, não por acaso, a temática da pesquisa me foi relevante e me “atingiu” temporalmente neste momento. Penso que o reaparecimento da imagem do olhar fantasmagórico no cinema contemporâneo, por Bruno Dumont e Pedro Costa, vai de encontro a uma constatação pessoal de que vivemos uma “nova” crise de alteridade. Tal crise faz com que coincidam efeitos sintomáticos como a banalização da imagem do rosto, decorrente da aceleração e intensificação da difusão das imagens pela inserção de novas mídias, com um cenário político e econômico contemporâneo, tanto no Brasil, como no mundo, onde vê-se o retorno de ideais fascistas, que buscam exterminar qualquer diferença de pensamento, expostos à luz do dia e proclamado`s em voz alta. Em tal cenário, constroem-se novos muros para separar os “locais” do estrangeiro, do imigrante, procurando-se ignorar o apelo do *outro*, feito a partir de seu *rosto*.

A reflexão sobre o cruzamento destes dois cenários históricos pela questão da alteridade veio a partir dos olhares fantasmagóricos e, por isso, fez-se necessário retornar para eles, a fim de analisar como a questão está representada ali, assim como buscar o que mais estas imagens têm a nos dizer. Para tanto, utilizei o método comparativo da *montagem*, a fim de relacionar os diferentes procedimentos formais usados pelos diretores ao trabalhar a imagem e, também, entender como as narrativas de seus filmes se refletiam nelas. Sendo assim, buscarei retomar as diferentes contribuições que as análises de cada diretor trouxeram para esta pesquisa.

Jean Epstein, em seus textos, defendeu que a inserção da imagem do cinema na sociedade moderna tinha a potência de produzir uma nova experiência estética – conceitualizada por ele como *fotogenia* –, que, para o cineasta-teórico, podia fazer com que algo se movimentasse no espectador e ele passasse a enxergar o mundo de outra maneira. Entretanto, a reflexão surgida da comparação de suas ideias com as de Walter Benjamin trouxe o fato de que não é somente a plasticidade das imagens que causaria tal experiência, pois é a *narrativa* do filme que auxilia a reconstruir as relações de espaço-tempo dentro da obra, necessárias para que surja uma experiência estética que confronte o sujeito com sua subjetividade singular. No entanto, apesar do entusiasmo de Epstein, uma genealogia dos seus procedimentos formais, que o levaram até a imagem do olhar fantasmagórico vista em *Le tempestaire*, revelam que a alteridade buscada por ele o levou a abandonar os atores profissionais com excesso de maquiagem e os cenários artificiais dos estúdios de cinema,

rumando para um caminho etnográfico, onde trabalhou com atores não profissionais nas ilhas afastadas na Bretanha. A imagem do olhar fantasmagórico então, passa a estar vinculada com estes referentes reais que já carregam algum traço do desconhecido, do outro.

Assim como Epstein, Robert Bresson também vinculou os procedimentos formais da imagem do olhar fantasmagórico a atores não profissionais. Porém, a preferência do diretor por estes intérpretes é relacionada ao fato de estes não possuírem os “vícios” técnicos desenvolvidos pelos atores profissionais, que procurariam representar em seus rostos expressões socialmente e culturalmente interpretadas. Sendo assim, propus que a imagem do olhar fantasmagórico de Bresson faz uma crítica a esta concepção de poder-se “ler”, e, portanto, apreender o outro da imagem, a partir da interpretação de suas expressões faciais. Se há um sentido a ser obtido com estes rostos bressonianos, ele se dá através da *relação do rosto com outras imagens* e não como uma imagem icônica, produzida por um momento de alta dramaticidade nas feições do ator. Soma-se a familiaridade, trazida pelos rostos e pelas narrativas, onde os personagens se veem em situações entre o bem e o mal, facilmente identificáveis pelo espectador, com uma infamiliaridade, gerada pela estranheza dos procedimentos formais dramaturgicos, produzindo uma dialética com potência de evocar esta experiência de alteridade no espectador, por onde um “verdadeiro” rosto do personagem surge só após a visualização do filme, resultado da relação de todas estas imagens.

Já Bruno Dumont e Pedro Costa adicionam à imagem no contemporâneo uma maior duração que, devido a sua imobilidade, aumenta o tempo de contemplação do rosto e enfatiza uma relação de *distância* e *respeito* com a imagem do referente filmado. Ambos trabalham a busca por uma experiência estética que evidencie o *enigma* do outro, de maneira similar à de Bresson, articulando uma verossimilhança com o real, o familiar, em suas narrativas, ao mesmo tempo que provocam uma dessemelhança nos seus procedimentos formais. Porém, como vimos em Costa, há um esforço em retrabalhar os mesmos intérpretes filme após filme, representando neste constante retorno, e também em suas narrativas, uma dimensão fantasmagórica. Tal dimensão enfatiza que a alteridade desta imagem de Costa está menos vinculada ao referente real e mais relacionada à alteridade de um fantasma, um espectro que surge a partir da experiência fílmica e que pode também observar o espectador.

Portanto, se, como vemos em Emmanuel Levinas, nossas relações de alteridade se dão, primeiramente, na ética do encontro presencial, a convergência das análises destas imagens, somadas a outros teóricos e conceitos, indica um pensamento estético onde as relações posteriores, como com os objetos trabalhados na arte e no cinema, podem gerar um *eco* desta relação primeira de alteridade, através da produção de uma *experiência*. Os filmes

trabalhados aqui, entre outros elementos, buscaram produzir esta experiência através da familiaridade do rosto filmado, vindo de um referente real – na maior parte, atores não profissionais –, com a contraposição da estranheza gerada por procedimentos formais, que enfatizam a relação com o olhar do personagem e subtraem suas expressões faciais, gerando uma tensão dialética entre estes dois polos. Soma-se isto a uma narrativa que busca reconstruir as relações de espaço-tempo, e que acaba por despertar memórias no inconsciente do espectador, *trazendo à tona suas ausências, seus traumas, suas perdas*. Portanto, penso que, se os esforços dos cineastas funcionarem e todos estes elementos convergirem em um instante – que não necessariamente vai ser em uma das cenas ou filmes apresentados aqui nesta pesquisa –, este *espectador* pode sentir, materializado em seu corpo, esta experiência de alteridade com o filme, onde ele se sinta também olhado pelo *espectro do outro*. Entretanto, não há maneira de afirmar que esta experiência vá ocorrer com estas obras, pois a memória inconsciente, a *subjetividade* daquele que olha, é um fator fundamental para este encontro de temporalidades entre observador e objeto observado.

O acréscimo à pesquisa do pensamento de Derrida referente ao cinema sugere também que já há algo espectral inerente à experiência cinematográfica, que funcionaria como um “portal” para que os fantasmas reprimidos retornem e questionem o espectador – e lembro aqui da ponte entre cinema e psicanálise feita pelo autor. Sendo assim, este eco da alteridade também pode surgir de maneira errática, no contato com outros filmes, que articulem outras narrativas, outros procedimentos formais e não apenas nestas filmografias destacadas aqui. Porém, arrisco escrever que, para tal experiência, é fundamental uma forma e conteúdo que gerem momentos de desconforto com potência para desestabilizar aquele que vê.

Por fim, gostaria de comentar uma cena de Bruno Dumont que me inspira para estas palavras finais. A cena, que integra a sua série chamada *Coincoin et les Z'inhumains* (2018), mostra o comandante de polícia Van der Weyden e seu auxiliar, Carpentier, que, ao longo da trama, investigam uma curiosa gosma negra que cai dos céus e, em paralelo, o súbito comportamento estranho de alguns moradores da cidade – ao passar da trama, compreendemos que se trata de um ataque alienígena e que extraterrestres habitam clones das pessoas atingidas pela gosma. A cena em questão, que encerra a série, mostra os dois policiais encurralados, apontando suas armas para todos aqueles que os cercam e que cantam uma mesma música em coro. Ao seu redor, começam a se juntar ao cerco dos policiais clones alienígenas, zumbis, imigrantes africanos, pessoas com deficiência física, animais, membros da banda da cidade com fantasias carnavalescas e personagens que já apareceram na filmografia de Dumont – com emoção, revemos Emmanuel Schotté, que interpretou Pharaon

em *A humanidade*, sorrindo e olhando para a câmera. Sem saber exatamente para quem apontar a arma, Van der Weyden repete para Carpentier uma frase sua que é recorrente durante a trama: “É o fim! É o apocalipse, Carpentier!”. O tom pessimista da frase não faz jus à imagem desta grande e alegre celebração, ritmada pela música cantada em coro pela enorme diversidade presente ao redor dos policiais¹⁰⁶.

Figura 28 - Fotogramas de *Coincoin et les Z'inhumains*, dir. Bruno Dumont



“É o fim! É o apocalipse, Carpentier!”. Fonte: Blu-ray/Acervo pessoal – produção própria

Os discursos apocalípticos, que têm certa razão de existir, culpabilizam também as imagens por um cenário de destruição e violência que se encaminha para a distopia. Tratando-se de cinema, tais discursos parecem encontrar alvo fácil em produções de vocação puramente comercial, que fornecem ilusões *voyeurísticas* para um espectador que só procura satisfazer seus desejos diante das imagens. No entanto, a burlesca cena de Dumont nos inspira a refletir que, independente deste ponto de vista catastrófico, um olhar atento ao redor desvela as inúmeras alteridades, entre vivos e mortos, que nos circundam, que nos formam e que não

¹⁰⁶ COINCOIN..., 2018. A cena localiza-se no quarto episódio da série entre 00:40:40 e 49:50.

pensam o “fim” da mesma maneira. Mesmo com o “cerceamento” causado pela intensa circulação de imagens, que podem vir a fortalecer um estado narcísico que beneficia certos sistemas econômicos, o *outro* não deixa de se fazer presente nas brechas destes muros, podendo estar também presente nas imagens do cinema. Se o cenário político nos mostra que a questão da alteridade está muito longe de ser superada, não cessarão de surgir novos realizadores, que, assim como Epstein, Bresson, Dumont e Costa, se vejam diante da relevância da questão, e busquem em uma estética, com ecos da ética, produzir experiências com imagens que confrontem este modo individualista de *pensar*, de *ver*.

Acredito que uma relação de alteridade com as imagens também passa por uma relação entre suas formas, seus conteúdos e, ainda, *pela maneira como as olhamos*. Não devemos, portanto, nos acomodar a um olhar que pretenda uma interpretação totalizante, que defina um sentido, um significado, para as imagens. Devemos buscar um olhar que mantenha a sua abertura e que, assim, permita às imagens a sua capacidade de nos fazer *imaginar* algo que nos exceda. De nos fazer imaginar que este “fim” do mundo também pode ser um *ponto de vista*. Uma visão antropocêntrica que, sob ameaça de extinção, define como inimigo toda a alteridade que a circunda. Se a imagem trabalhada aqui, do *olhar fantasmagórico*, nos recorda a experiência de que há um enigma por trás do outro e, com isso, de que há um outro ponto de vista sobre o mundo diferente do nosso, esta imagem nos faz *imaginar* que há mundo para além da nossa concepção de mundo. Que há soluções que ainda não estão dadas. Que o pensamento não pode se acomodar aos seus territórios e suas categorias previamente estabelecidas. Devemos, portanto, buscar uma experiência com as imagens onde os encontros sejam imprevisíveis, inantecipáveis, permitindo que o desvelamento de uma alteridade nos explicita que, mesmo na sala escura, nós não estamos sozinhos e que é nas trocas de olhares que encontraremos as soluções por vir.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AUMONT, Jacques, MARIE, Michel. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Campinas: Papirus, 2006.
- AUMONT, Jacques. *El rostro en el cine*. Barcelona: Paidós, 1998.
- AYFRE, Amédée. *The Universe of Robert Bresson*. In: QUANT, James (org.). *Robert Bresson*. Toronto: Cinematèque Ontario Monographs, 1998.
- BALÁZS, Béla. *O homem visível*. XAVIER, I. (org.). *A experiência do cinema: Antologia*. Rio de Janeiro: Graal: Embrafilme, 2008.
- BALÁZS, Béla. *Theory of the Film: Character and Growth of a New Art*. Londres: Dennis Dobson Ltd., 2010.
- BALÁZS, Béla. *Early Film Theory: The Visible Man and The Spirit of Film*. Nova Iorque: Berghahn Books, 2010.
- BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e simulação*. Lisboa: Relógia d'Água, 1991.
- BAUDRILLARD, Jean. *The Evil Demon of Images*. Sydney: Power Institute of Fine Arts, 1987.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. 7ª ed. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 2018.
- BELTING, Hans. *Face and Mask: A Double History*. Nova Jersey: Princeton University Press, 2017.
- BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na época da reprodutibilidade técnica*. Porto Alegre: Zouk, 2012.
- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas I: Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas III: Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- BERGEN-AURAND, Brian. *Of Redemption: The Good of Film Experience*. In: MACNEILL, Paul (org.). *Ethics and the Arts*. Sydney: Springer, 2014.
- BOUTS, Paulo, BOUTS, Camilo. *Psiconomia (Caraterologia)*. São Paulo: Editora Vera Cruz, 1943.
- BRECHT, Bertold. *Teatro dialético: ensaios*. Rio de Janeiro: Editora civilização brasileira S. A., 1967.
- BRESSON, Robert. *Notas sobre o Cinematógrafo*. São Paulo: Editora Iluminuras Ltda., 2005.

BRESSON, Robert, BRESSON, Myléne (org.) *Bresson por Bresson: entrevistas (1943-1983)*. Buenos Aires: El cuenco de plata, 2014.

BRESSON, Robert, MONOD, Roland. *En travaillant avec Robert Bresson*. In: Cahiers du cinéma. 64. 1956.

BUCK-MORSS, Susan. *A tela do cinema como prótese de percepção*. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2009.

BUCK-MORSS, Susan. *Estética e anestésica: uma reconsideração de A obra de arte de Walter Benjamin*. In: BENJAMIN, Walter, SCHÖTTKER, Detlev, BUCK-MORSS, Susan, HANSEN, Miriam. *Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

BURNETT, Colin. *The Invention of Robert Bresson: The Auteur and his Market*. Bloomington: Indiana University Press, 2017.

CALVET DA SILVEIRA, Carlos, PEREIRA DA ROSA, Thiago. *A metafísica no cinema de Robert Bresson*. Rio de Janeiro: Editora Batel, 2011.

CIMENT, Michel. *The State of Cinema*. 2003. Disponível em: <http://web.archive.org/web/20040325130014/http://www.sfiff.org/fest03/special/state.html>. Visitado em 3 de fevereiro de 2020.

CHAMPLIN, Russell Norman. *O Antigo Testamento interpretado: versículo por versículo*. 2º ed. São Paulo: Editora Hagnos, 2001.

COMOLLI, Jean-Louis. *Corpos e quadros, notas sobre três filmes de Pedro Costa: Ossos, No quarto da Vanda, Juventude em marcha*. In: DUARTE, Daniel Ribeiro, MAIA, Carla. Mourão, Patrícia. *O cinema de Pedro Costa*. São Paulo: CCBB, 2010.

COOPER, Sarah. *Introduction*. In: COOPER, Sarah. *The Occluded Relation: Levinas and Cinema*. Film-Philosophy, vol.11, no. 2: i–vii. 2007. Disponível em: <http://www.film-philosophy.com/2007v11n2/introduction.pdf>

COSTA, Pedro. *Uma porta fechada que nos deixa imaginar*. In: DUARTE, Daniel Ribeiro, MAIA, Carla. Mourão, Patrícia. *O cinema de Pedro Costa*. São Paulo: CCBB, 2010.

COSTA, Pedro, NEYRAT, Cyril, REACTOR, Andy. *Um melro dourado, um ramo de flores, uma colher de prata*. Lisboa: Orfeu Negro, 2012.

COSTA, Pedro, DONZELLI, Mauro. *Vitalina Varela by Pedro*. 2019. Disponível em: https://www.locarnofestival.ch/pardo/pardo-live/today-at-festival/2019/day-11/Pardo_d'oro_VITALINA-VARELA.html. Visitado em 3 de fev. de 2020.

COSTA, Pedro. *Mon regard et celui des acteurs étaient le même*. 2007. Disponível em: <http://pedrocosta-heroi.blogspot.com/2008/03/mon-regard-et-celui-des-acteurs-taient.html>. Visitado em 3 de fevereiro de 2020.

DARTIGUES, André. *O que é a fenomenologia?* Editora: Centauro, 1992.

- DERRIDA, Jacques. *O animal que logo sou*. São Paulo: Editora UNESP, 2012.
- DERRIDA, Jacques. *Pensar em não ver*. In: MICHAUD, Ginnete, MASÓ, Joana, BASSAS, Javier. *Pensar em não ver: escritos sobre as artes do visível (1979-2004)*. Florianópolis: Editora UFSC, 2012a. p. 63-90
- DERRIDA, Jacques. *Rastro e arquivo, imagem e arte. Dialogo*. In: MICHAUD, Ginnete, MASÓ, Joana, BASSAS, Javier. *Pensar em não ver: escritos sobre as artes do visível (1979-2004)*. Florianópolis: Editora UFSC, 2012b. p. 91-144
- DERRIDA, Jacques, STIEGLER, Bernard. *Spectrographies*. In: BLANCO, María del Pilar Blanco, PEEREN, Esther. *The spectralities reader: ghosts and haunting in contemporary cultural theory*. Bloomsbury Publishing Plc, 2013.
- DESCARTES, René. *Meditações Metafísicas*. 2º ed. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- DESNOS, Robert. Carta de Robert Desnos a Youki. *Revista Devires*. Belo Horizonte, v.5, n. 1, p. 12-13, jan./jun., 2008. Disponível em: <http://www.fafich.ufmg.br/devires/index.php/Devires/article/view/287/150>. Visitado em 3 de fev. de 2020.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente*. Rio de Janeiro: Contraponto Editora Ltda., 2013.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante do tempo*. Belo Horizonte: UFMG, 2015.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem queima*. Curitiba: Editora Medusa, 2018.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. 2º ed. São Paulo: Editora 34 Ltda. , 2010.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Prefácio*. In: MICHAUD, P. *Aby Warburg e a imagem em movimento*. Rio de Janeiro: Contraponto Editora Ltda. , 2013b.
- DOWNING, Lisa, SAXTON, Libby. *Film and Ethics: Foreclosed Encounters*. Nova Iorque: Routledge, 2010.
- DUMONT, Bruno, PERANSON, Mark, PICARD, Andrea. *A Humanist Philosophy: Interview(s) with Bruno Dumont*. Cineaction, 2000. Disponível em: [https://www.thefreelibrary.com/Humanist+philosophy%3A+interview\(s\)+with+Bruno+Dumont.-a030311586](https://www.thefreelibrary.com/Humanist+philosophy%3A+interview(s)+with+Bruno+Dumont.-a030311586) - acesso em 05/12/2018.
- EPSTEIN, Jean. *Alcool et cinéma*. In: KELLER, Sarah, PAUL, Jason. *Jean Epstein: Critical Essays and New Translations*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2012.
- EPSTEIN, Jean. *Approaches to Truth*. In: ABEL, Richard. *French Film Theory and Criticism: A History/ Anthology Vol. 1*. Nova Jersey: Princeton University Press, 1998. p. 422-424.

EPSTEIN, Jean. *Bonjour Cinéma*. In: XAVIER, Ismail. *A experiência do cinema: Antologia*. Rio de Janeiro: Graal: Embrafilme, 2008.

EPSTEIN, Jean. *Langue D'Or*. In: KELLER, Sarah, PAUL, Jason. *Jean Epstein: Critical essays and new translations*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2012. p. 297-299.

EPSTEIN, Jean. *On certain characteristics of photogénie*. In: KELLER, Sarah, PAUL, Jason. *Jean Epstein: Critical essays and new translations*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2012.

FARIAS, André Brayner de. *Poéticas da Hospitalidade. Ensaios para uma filosofia do acolhimento*. Porto Alegre: Zouk, 2018.

FLANAGAN, Michael. *Towards an Aesthetic of Slow in Contemporary Cinema*. 2008. Disponível em: <http://www.16-9.dk/2008-11/side11_inenglish.htm>. Visitado em 3, de fevereiro de 2020.

FREIRE, Maria Continentino. *Pensar ver: Derrida e a desconstrução do 'modelo ótico' a partir das artes do visível*. 2014. Tese (Doutorado em Filosofia) – Faculdade de Filosofia, PUC-Rio. 2014.

GIRGUS, Sam B. *Levinas and the Cinema of Redemption: Time, Ethics, and the Feminine*. Nova Iorque: Columbia University Press, 2010.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir*. Rio de Janeiro: Contraponto e Editora PUC-Rio, 2010.

GUNNING, Tom. *Preface*. In: KELLER, Sarah, PAUL, Jason. *Jean Epstein: Critical Essays and New Translations*. Amsterdam: Amsterdam University, 2012.

GUNTHER, André. *Archéologie de la "Petite histoire de la photographie"*. In: *Images Re-vues, Hors-série 2 – L'histoire de l'art depuis Walter Benjamin*, 2010.

HAN, Byung-Chul. *Sociedade do cansaço*. Petrópolis: Vozes, 2015.

HAN, Byung-Chul. *La agonía del Eros*. Barcelona: Herder editorial, 2014.

HAN, Byung-Chul. *No exame – Perspectivas do digital*. Petrópolis: Vozes, 2018.

HANSEN, Miriam. *Benjamin, cinema e experiência: A flor azul na terra da tecnologia*. In: BENJAMIN, Walter, SCHÖTTKER, Detlev, BUCK-MORSS, Susan, HANSEN, Miriam. *Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

HANSEN, Miriam. *Cinema and Experience: Siegfried Kracauer, Walter Benjamin and Theodor W. Adorno*. Los Angeles: University of California, 2012b.

HUSSERL, Edmund. *A ideia da fenomenologia*. Rio de Janeiro: Edições 70 (Brasil), Ltda., 1986.

KOERNER, Joseph Leo. Rembrandt and the Epiphany of the Face. Revista: *Anthropology and Aesthetics*. n. 12, set./dez/ 1986. pp. 5-32. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/20166751>. Visitado em: 6 de fev. de 2020.

KRACAUER, Siegfried. *Theory of film: The Redemption of Physical Reality*. Nova Jersey: Princeton University Press, 1997.

LAPSLAY, Robert, WESTLAKE, Michael. *Film Theory: An Introduction. Second Edition*.

LEVINAS, Emmanuel. *De l'existence à l'existant*. Paris: VRIN, 1990,

LEVINAS, Emmanuel. *Totalidade e infinito: Ensaio sobre a Exterioridade*. 3. ed. Lisboa: Edições 70, 2019.

LIPPIT, Akira Mizuta. *Cinema Without Reflection: Jacques Derrida's Echopoiesis and Narcissism Adrift*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2016.

MACHADO, Francisco de Ambrosio Pinheiro. *Apresentação*. In: BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na época da reprodutibilidade técnica*. Porto Alegre: Zouk, 2012.

MARCONDES FILHO, Ciro. *O rosto e a máquina: o fenômeno da comunicação visto pelos ângulos humano, medial e tecnológico*. São Paulo: Paulus, 2014.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Eloge de la philosophie: et autres essais*. Paris: Gallimard, 1953.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. 4. ed. São Paulo: Martins fontes, 2015.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O cinema e a nova psicologia*. In: XAVIER, Ismail. (org). *A experiência do cinema: Antologia*. Rio de Janeiro: Graal: Embrafilme, 2008.

MERSCH, Dieter. *Coutenance – Mask-Avatar: The “Face” and the Technical Artifact*. In: GUNKEL, David J., MARCONDES FILHO, Ciro, MERSCH, Dieter. *Changing face of alterity: Communication, Technology and Other Subjects*. Londres: Rowman & Littlefield, 2016. Não paginado.

METZ, Christian. *O significante imaginário*. Lisboa: Livros horizonte, 1980.

MOORE, Rachel. *A different nature*. In: KELLER, Sarah, PAUL, Jason. *Jean Epstein: Critical essays and new translations*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2012.

MOORE, Rachel. *Savage Theory: Cinema as Modern Magic*. Londres: Duke University Press, 2000.

NOA, Steimatsky. *The Face on Film*. Nova Iorque: Oxford University Press, 2017.

NOVAES, Adauto (org.). *O olhar*. São Paulo: Companhia das letras, 1988.

- PIPOLO, Tony. *Robert Bresson: A Passion for Film*. Nova Iorque: Oxford University Press, 2010.
- PRICE, Brian. *Neither God nor Master: Robert Bresson and Radical Politics*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2011.
- PRINCE, Stephen, HENSLEY, Wayne. *The Kuleshov Effect: Recreating the Classic Experiment*. In: *Cinema Journal*, Vol. 31 No. 2 (Winter, 1992). Austin: University of Texas Press, 1992. p. 59-75
- PUDOVKIN, Vsevolod. *Film Technique and Film Acting*. Londres: Vision Press Ltd., 1960.
- QUANT, James (org.). *Robert Bresson*. Toronto: Cinematèque Ontario Monographs, 1998.
- QUANDT, James. *Still Lives*. In: CABO, Ricardo Matos. *Cem mil cigarros – os filmes de Pedro Costa*. Lisboa: Orfeu Negro, 2009.
- RANCIÈRE, Jacques. *O destino das imagens*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
- RANCIÈRE, Jacques. *Política de Pedro Costa*. In: CABO, Ricardo Matos. *Cem mil cigarros – os filmes de Pedro Costa*. Lisboa: Orfeu Negro, 2009.
- SCHRADER, Paul. *Transcendental Style in Film. 2*. ed. Oakland: University of California Press, 2018.
- SÉMOULÉ, Jean. *Bresson ou o ato puro das metamorfoses*. São Paulo: Realizações Editora, 2011.
- SINNERBRINK, Robert. *Cinematic Ethics: Exploring Ethical Experience through Film*. Nova Iorque: Routledge, 2016.
- SILVA, Mateus Araújo. *Pedro Costa e sua poética da pobreza*. In: DUARTE, Daniel Ribeiro, MAIA, Carla. Mourão, Patrícia. *O cinema de Pedro Costa*. São Paulo: CCBB, 2010.
- SONTAG, Susan. *Contra a interpretação*. Porto Alegre: L&PM, 1987.
- SOUZA, Ricardo Timm. *Ética como fundamento: uma introdução à ética contemporânea*. São Leopoldo: Nova Harmonia, 2004.
- SOUZA, Ricardo Timm. *Sentido e alteridade: dez ensaios sobre o pensamento de Emmanuel Levinas*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2000.
- TAVARES, Gonçalo M. *Atlas do corpo e da imaginação: teoria, fragmentos e imagens*. Alfragide: Caminho, 2013.
- VIERA DE MELO, Nélio. *A Ética da Alteridade em Emmanuel Levinas*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003.
- WALL-ROMANA, Christophe. *Jean Epstein: Corporeal Cinema and Film Philosophy*. Manchester: Manchester University, 2013.

XAVIER, Ismail. (org). *A experiência do cinema: Antologia*. Rio de Janeiro: Graal: Embrafilme, 2008.

Filmes mencionados:

A HUMANIDADE. Direção: Bruno Dumont. Produção: Rachid Bouchareb, Jean Bréhat. França. Empresas produtoras: 3B Productions, Arte France Cinéma, C.R.R.A.V. França, 1999. 1 Blu-ray: Criterion (148min), cor.

A PAIXÃO de Joana d'Arc. Direção: Carl Theodor Dreyer. Empresa produtora: Sociéte générale des films. França, 1928. 1 Blu-ray: Criterion (96min), p&b.

AU HASARD Balthazar. Direção: Robert Bresson. Produção: Mag Bodard. Empresas produtoras: Argos Films, Athos Films, Parc Film. França, 1966. 1 Blu-ray: Criterion (95min), p&b.

CASTANHA. Direção: Davi Pretto. Produção: Paola Wink. Empresa produtora: Tokyo Filmes. Brasil, 2014. 1 DVD (95min), cor.

CAVALO dinheiro. Direção: Pedro Costa. Produção: Rodrigo Dâmaso e Abel Ribeiro Chaves. Empresa produtora: Sociedade Óptica Técnica. Portugal, 2015. 1 Blu-ray (103min), cor.

COEUR fidèle. Direção: Jean Epstein. Empresa produtora: Pathé Consortium-Cinema. França, 1923. 1 Blu-ray: Eureka (82min), p&b.

COINCOIN et les Z'inhumains. Direção: Bruno Dumont. Produção: Rachid Bouchareb, Jean Bréhat, Muriel Merlin. Empresas produtoras: ARTE, Taos Films. França, 2018. 1 Blu-ray: Fox Lorber (4º episódios, 219min), cor.

DIÁRIO de um páraquedista. Direção: Robert Bresson. Empresa produtora: Union Générale Cinématographique (UGC). França, 1951. 1 Blu-ray: Kadokawa (115min), p&b.

FINIS terrae. Direção: Jean Epstein. Produção: Sociéte Générale de Films. França, 1929. In: Poèmes Bretons DVD 1. 2 DVDs (82min). p&b.

GHOST Dance. Direção: Ken McMullen. Produção: Empresas produtoras: Channel Four Films, Channel Four Television, Looseyard Productions. Reino Unido, 1983. 1 DVD (110 min), cor. Trecho da entrevista com Derrida disponível:

<https://www.youtube.com/watch?v=0nmU3uwqzBI> - acessado em 01/12/2018

INTERVIEW with Bruno Dumont. Entrevistador: Mike Jack. Entrevistado: Bruno Dumont. In: L'humanité. Extras. França, 2001. 1 DVD: Fox lorber (16min), cor.

JUVENTUDE em marcha. Direção: Pedro Costa. Produção: Francisco Villa-Lobos. Empresas produtoras: Ventura Film, Contracosta Produções, Les Films de L'Etranger. Portugal, 2006. 1 DVD (130min), cor.

LE TEMPESTAIRES. Direção: Jean Epstein. Empresa produtora: Filmagize. França, 1947. In: Poème Bretons DVD 2. 2 DVDs (22min), p&b.

LINHA Geral. Direção: Sergei Eisenstein. Produção: Empresa produtora: Sovkino. Rússia. 1 Blu-ray (125min), p&b.

MOANA. Direção: Robert J. Flaherty e Frances H. Flaherty. Empresa produtora: Robert Flaherty Productions Inc. Estados Unidos, 1926. 1 Blu-ray (85min), p&b.

NANOOK, o esquimó. Direção: Robert J. Flaherty. Produção: Empresas produtoras: Les Frères Revillon, Pathé Exchange. Estados Unidos e França, 1922. 1 Blu-ray (78min), p&b.

NO QUARTO da Vanda. Direção: Pedro Costa. Produção: Karl Baumgartner, Andres Pfäffli, Francisco Villa-Lobos. Empresas produtoras: Contracosta Produções, Instituto Português da Arte Cinematográfica e Audiovisual (IPACA), Pandora Filmproduktion. Portugal, 2000. 1 DVD (171min), cor.

O TETO sobre nós. Direção: Bruno Carboni. Produção: Paola Wink. Empresa produtora: Tokyo Filmes. Brasil, 2015. 1 Blu-ray (22 min), cor.

O PROCESSO de Joana d'Arc. Direção: Robert Bresson. Produção: Agnes Delahaie. Empresa Produtora: Agnes Delahaie Productions. França, 1962. 1 Blu-ray (65min), p&b.

OSSOS. Direção: Pedro Costa. Produção: Paulo Branco. Empresas produtoras: Madragoa Filmes, Gemini Films, Zentropa Productions. Portugal. 1997. 1 Blu-ray (97min), cor.

PICKPOCKET. Direção: Bruno Dumont. Produção: Agnès Delahaie. Empresa produtoras: Compagnie Cinématographique de France. França, 1959. Blu-ray: Criterion (77min), p&b.

UM CONDENADO à morte escapou. Direção: Robert Bresson. Produção: Alain Poiré, Jean Thuillier. Empresas produtoras: Gaumont, Nouvelles Éditions de Films (NEF). França, 1956. 1 Blu-ray: Criterion (101min), p&b.

VITALINA Varela. Direção: Pedro Costa. Produção: Abel Ribeiro Chaves. Empresa produtora: Optec. Portugal, 2019. 124min.

Outras imagens:

REMBRANDT, Harmenszoon van Rijn. *Moisés com os dez mandamentos*. 1659. Pintura, óleo sobre tela. Altura: 168,5 cm; Largura: 136,5 cm. Disponível em:

[https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Rembrandt - Moses with the Ten Commandments - Google Art Project.jpg](https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Rembrandt_-_Moses_with_the_Ten_Commandments_-_Google_Art_Project.jpg). Acessado em: 2 de fevereiro de 2020.

DAUTHENDEY, Karl. *O fotógrafo Karl Dauthendey com sua prometida Miss Friedrich depois de seu primeiro comparecimento à igreja*. Autorretrato. Rússia: São Petesburgo, 1857. Disponível em: <https://www.flickr.com/photos/gunthert/2245523527> Acessado em: 2 de fevereiro de 2020.

FILMES ANALISADOS

A humanidade. Título original: *L'humanité*. Direção e roteiro: Bruno Dumont. Produção: Rachid Bouchareb, Jean Bréhat. Empresas produtoras: 3B Productions, Arte France Cinéma, C.R.R.A.V. Duração: 148min. País: França. Elenco: Emmanuel Schotté, Séverine Caneele, Philippe Tullier, Ghislain Ghesquère.

Prêmios: Grande Prêmio do Júri, Prêmio de Melhor Ator (Emmanuel Schotté) e Prêmio de Melhor Atriz (Séverine Caneele) no Festival de Cannes de 1999.

Sinopse: Quando uma garota de 11 anos é brutalmente estuprada e assassinada em uma tranquila vila francesa, um detetive da polícia que esqueceu como sentir emoções - por causa da morte de sua própria família em algum tipo de acidente - investiga o crime, que acaba fazendo mais perguntas do que respostas.

Au hasard Balthazar. Título usado comercialmente no país: *A grande testemunha*. Direção e roteiro: Robert Bresson. Produção: Mag Bodard. Empresas produtoras: Argos Films, Athos Films, Parc Film. Trilha sonora: Franz Schubert - Piano Sonata No.20 in A Major, II. Andantino (D. 959). País: França. Duração: 95min. Ano: 1966. Elenco: Anne Wiazemsky, Walter Green, François Lafarge, Jean-Claude Guilbert, Philippe Asselin, Pierre Klossowski, Nathalie Joyaut. Prêmios: Indicado ao Leão de Ouro em Veneza. Eleito o melhor filme de 1966 pelo Cahiers du Cinéma. Eleito o melhor filme pelo Sindicato de Críticos de Cinema francês.

Sinopse: Narração da vida e morte de Balthazar, um burro, desde uma infância idílica até a idade adulta como um animal de carga oprimido. Uma visão sem limites da crueldade humana, sofrimento e injustiça, filtrados pelos olhos de um burro.

Coeur fidèle. Possível tradução: *Coração fiel*. Direção: Jean Epstein. Empresa produtora: Pathé Consortium-Cinema. País: França. Ano: 1923. Duração: 82min. Elenco: Léon Mathot, Gina Manès, Edmond Van Daële, Claude Benedict, Madame Maufroy, Marie Epstein.

Sinopse: Marie, uma órfã adotada por um casal proprietário de um bar no porto de Marselha, é duramente explorada como garçoneiro do bar. Ela é desejada por Petit Paul, um vagabundo delinquente, mas está secretamente apaixonada por Jean, um estivador. Marie é forçada a partir com Petit Paul, mas Jean os segue até um parque de diversões, onde os dois homens lutam. Na briga um policial é esfaqueado e, enquanto Petit Paul escapa, Jean é preso e

encarcerado. Passado um ano, Jean é solto e redescobre Marie, agora com um bebê doente e vivendo com Petit Paul, que gasta todo o seu dinheiro em bebida. Jean tenta ajudar Marie, auxiliado por uma vizinha aleijada. Mas Petit Paul, alertado por vizinhas fofoqueiras que lhe dizem que Jean tem visto Marie, retorna para uma confrontação violenta, desta vez armado com uma pistola. Na luta que se segue, a mulher aleijada pega a arma e mata Petit Paul. No epílogo, vemos Jean e Marie finalmente livres para o amor, apesar de seus rostos sugerirem que a experiência marcou suas vidas indelevelmente.

Coincoin et les Z'inhumains. Possível tradução: Coincoin e os extra-humanos. Direção: Bruno Dumont. Produção: Rachid Bouchareb, Jean Bréhat, Muriel Merlin. Empresas produtoras: ARTE, Taos Films. França, Ano: 2018. 4º episódios. Duração: 219min. Elenco: Alane Delhaye, Bernard Pruvost, Philippe Jore, Lucy Caron, Julien Bodard.

Sinopse: Sequência de *O Pequeno Quinquim' (P'tit Quinquin)* de 2014. Nos quatro episódios da série, Quinquin é um adolescente que agora é conhecido como Coincoin. Ele participa de reuniões do Partido Nacionalista com o amigo de infância, e seu antigo amor o abandonou. Quando um elemento misterioso surge perto da cidade, os habitantes passam a agir de modo estranho. E é mais um caso destinado aos inspetores de polícia Roger Van der Weyden e Rudy Carpentier.

Diário de um pároco de aldeia. Título original: *Journal d'un curé de campagne*. Direção: Robert Bresson. Roteiro: Robert Bresson e Georges Bernanos (romance). Empresa produtora: Union Générale Cinématographique (UGC). País: França. Ano:1951. Duração:115min. Elenco: Claude Laydu, Jean Riveyre, Adrien Borel, Rachel Bérendt, Nicole Maurey, Nicole Ladmiral.

Sinopse: Um jovem padre é nomeado pároco em Ambricourt, uma pequena aldeia em Artois, na França. Os moradores locais o recebem com certa hostilidade. Com uma personalidade frágil e saúde debilitada, o padre tem dificuldades em se impor aos paroquianos. Busca, então, conforto moral e espiritual com o pároco da cidadela vizinha.

Finis terrae. Direção: Jean Epstein. Produção: Sociéte Générale de Films. País: França. Ano: 1929. Duração: 82min. Elenco: Gibois, Jean-Marie Lato, Malgorn, François Morin, Pierre.

Sinopse: Na pequena e remota ilha de Bannec, na região de Ouessant, um jovem pescador de sargaço fere a mão depois de um desentendimento com um companheiro, também pescador.

A ferida começa a infeccionar e torna-se urgente que ele seja atendido por um médico, mas o mar é traiçoeiro, e o vento imprevisível...

Juventude em marcha. Direção e roteiro: Pedro Costa. Produção: Francisco Villa-Lobos. Empresas produtoras: Ventura Film, Contracosta Produções, Les Films de L'Etranger. País: Portugal Ano: 2006. Duração: 130min. Elenco: Ventura, Vanda Duarte, Paula Barrulas, Cila Cardoso, Silva 'Nana' Alexandre, Alberto 'Lento.

Sinopse: Ventura, um operário cabo-verdiano que mora no subúrbio de Lisboa, é subitamente abandonado pela sua esposa Clotilde. Ele sente-se perdido entre o velho quarteirão no qual passou seus últimos 34 anos e seu novo endereço num prédio de baixo custo, recentemente construído num conjunto habitacional. Todas as pobres almas que ele ali encontra parecem se tornar seus próprios filhos. Os cenários são as ruínas do bairro cabo-verdiano de Fontainhas, no noroeste de Lisboa, e o novo bairro Casal da Boba, construído pelo governo nos terrenos da maior lixeira do país.

Le tempestaire. Direção e roteiro: Jean Epstein. Empresa produtora: Filmagize. País: França, Ano: 1947. Duração: 22min.

Sinopse: Uma jovem vive com sua avó em uma comunidade de pescadores na Bretanha. Ela tem uma premonição e tenta convencer seu noivo a não sair para o mar em seu barco de pesca, mas o rapaz a ignora. Logo, uma tempestade ocorre, e a moça freneticamente tenta descobrir o seu destino. A conselho de sua avó, ela vai procurar o "Mestre da Tempestade", um velho homem que supostamente pode controlar o tempo através do poder mágico de sua bola de cristal.

O processo de Joana d'Arc. Título original: *Journal d'un curé de campagne*. Direção e roteiro: Robert Bresson. Produção: Agnes Delahaie. Empresa Produtora: Agnes Delahaie Productions. País: França, Ano: 1962. Duração: 65min. Elenco: Iolande Delaive, Jean-Claude Fourneau, Roger Honorat, Marc Jacquier, Jean Gillibert.

Sinopse: Acompanhe a reconstrução do julgamento e execução de Joana d'Arc, heroína francesa que foi martirizada pelos ingleses durante a Guerra dos Cem Anos e se tornou uma das figuras mais conhecidas da história da humanidade.

Ossos. Direção e roteiro: Pedro Costa. Produção: Paulo Branco. Empresas produtoras: Madragoa Filmes, Gemini Films, Zentropa Productions. País: Portugal. Ano: 1997. Duração: 97min. Elenco: Vanda Duarte, Nuno Vaz, Mariya Lipkina, Isabel Ruth, Inês de Medeiros, Miguel Sermão.

Sinopse: Nas "Fontainhas", bairro negro do subúrbio de Lisboa, um casal de jovens acaba de ter um filho. A criança, com poucos dias de vida, vai sobreviver a várias mortes. Tina, sua jovem mãe, desespera-se e abre o gás. É salva pelo pai da criança, que a leva consigo, mendigando, dormindo na rua e dando a beber à criança leite oferecido por caridade. Por duas vezes se tenta: vender o filho, por desespero, por amor, por qualquer coisa. Tina, que não o esquece, junta-se com a malta da rua e vai em busca de vingança.

Pickpocket. Título usado comercialmente no país: *Pickpocket – O batedor de carteiras.* Direção e roteiro: Bruno Dumont. Produção: Agnès Delahaie. Empresa produtoras: Compagnie Cinématographique de France. País: França, Ano: 1959. Duração: 77min. Elenco: Martin LaSalle, Marika Green, Jean Pélégri, Dolly Scal, Pierre Leymarie.

Sinopse: O filme acompanha a rotina do assaltante Michel na sua incessante procura por novas vítimas. O personagem passa a desenvolver técnicas cada vez mais apuradas para seus furtos, o que o envolve em crimes paulatinamente mais arriscados, situação agravada após perder a mãe, que vinha muito doente.

Um condenado à morte escapou. Título original: *Un Condamné à Mort S'est Échappé ou Le Vent Souffle où Il Veut* Direção: Robert Bresson. Roteiro: Robert Bresso e André Devigny. Produção: Alain Poiré, Jean Thuillier. Empresas produtoras: Gaumont, Nouvelles Éditions de Films (NEF). País: França. Ano: 1956. Duração: 101min. Elenco: François Leterrier, Roland Monod, Charles Le Clainche, Maurice Beerblock, César Gattegno, Jacques Ertaud, Jean Paul Delhumeau, Roger Treherne, Jean Philippe Delamarre, Jacques Oerlemans

Sinopse: Em 1943, o tenente Fontaine é preso pela Gestapo por seu envolvimento com a Resistência Francesa e encarcerado na prisão de Montluc, em Lyon. Imediatamente, Fontaine fica obcecado com a ideia de escapar, já que não tem nada a perder. É apenas uma questão de tempo antes que ele seja executado pelos nazistas. Com uma colher, afiada e improvisada como um formão, Fontaine minuciosamente desmonta a parte superior da porta de sua cela. Faz uma corda de com cobertores e a malha de arame de sua cama. Quando está prestes a

assumir os riscos por sua liberdade, outro prisioneiro é colocado em sua cela, um jovem francês que desertou o exército alemão após ter se juntado a ele. Fontaine enfrenta então um dilema terrível: decidir se leva com ele seu jovem companheiro ou matá-lo.

ANEXO: ARQUIVO DE IMAGENS

Junto à pesquisa, foi produzido um video contendo fragmentos retirados dos filmes analisados e que pode ser acessado no *link* abaixo. Opto por incluir aqui, alguns fotogramas do video na ordem em que ele esta montado, sendo que a leitura correta desta montagem é da esquerda para a direita.

Link para o video: <https://vimeo.com/370574043/>

Senha do video: olhasfantasmagorico



Le tempestaire, 1947, dir. Jean Epstein

Couer Fidèle, 1923, dir. Jean Epstein



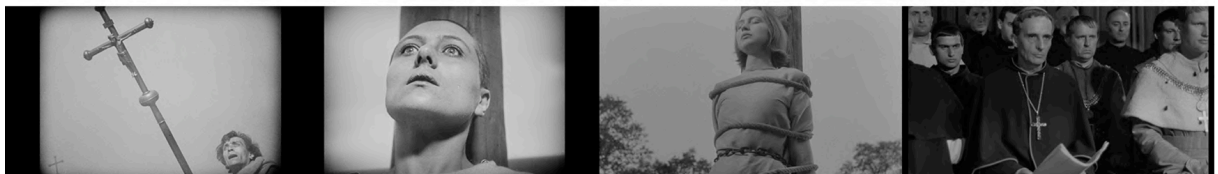
Finis Terrae, 1929, dir. Jean Epstein

Linha Geral, 1929, dir. Sergei Eisenstein



Couer Fidèle, 1923, dir. Jean Epstein

Le tempestaire, 1947, dir. Jean Epstein



A paixão de Joana d'Arc, 1928, dir. Carl Theodor Dreyer

O processo de Joana d'Arc, 1928, dir. Robert Bresson



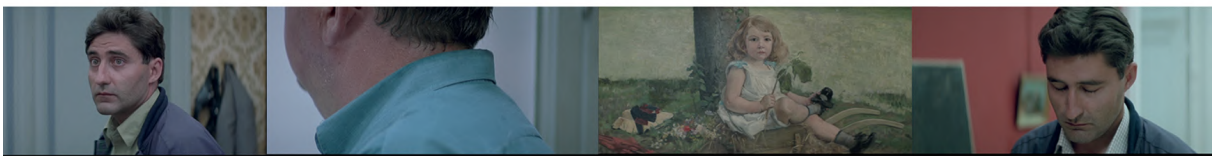
Au hasard Balthazar, 1966, dir. Robert Bresson

Pickpocket, 1959, dir. Robert Bresson

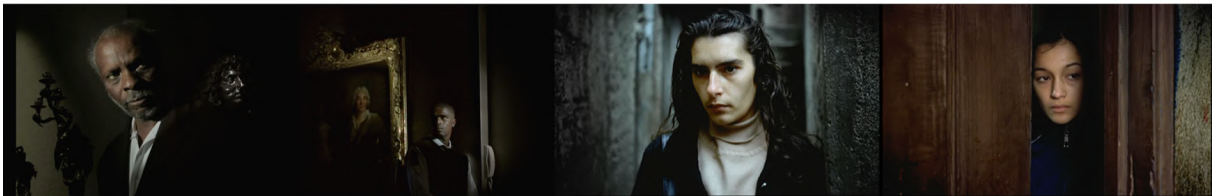


Diário de um pároco de aldeia, 1951, dir. Robert Bresson

A humanidade, 1999, dir. Bruno Dumont



A humanidade, 1999, dir. Bruno Dumont



Juventude em marcha, 2006, dir. Pedro Costa

Ossos, 1997, dir. Pedro Costa



Juventude em marcha, 2006, dir. Pedro Costa



Coincoin et les Z'inhumains, 2018, dir. Bruno Dumont



Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul
Pró-Reitoria de Graduação
Av. Ipiranga, 6681 - Prédio 1 - 3º. andar
Porto Alegre - RS - Brasil
Fone: (51) 3320-3500 - Fax: (51) 3339-1564
E-mail: prograd@pucrs.br
Site: www.pucrs.br