



**Não pensar o outro,  
mas pensar que o  
outro me pensa**

Entrevista com Jean-Louis Comolli

Por Cláudia Mesquita e Ruben Caixeta de Queiroz

Do jovem crítico de *jazz* ao maduro realizador de filmes documentais, desde cedo interessado pelo cinema como práxis de realização, análise e crítica, é possível vislumbrar, no percurso intelectual e artístico de Jean-Louis Comolli, uma espécie de “norte”, ou um horizonte de inquietações e problemas firmemente buscados ainda que, como ele próprio escreveu a respeito do *free jazz*, “a estrada conte verdadeiramente menos do que o passo que a criou e a mantém traçada”.<sup>1</sup>

Passo a passo, esse “norte” talvez possa ser descrito como um questionamento perene sobre a potência da arte (e do cinema em particular) na “escrita” do mundo, bem como o seu lugar no fazer da história. Sua atuação crítica e na realização de filmes acaba por investigar, como ele escreveu certa vez, “o quanto o movimento do cinema nos coloca em fricção com o mundo”. Associada a essa investigação, uma valorização constante das obras de arte que nos tiram, como espectadores, do conforto dos hábitos e valores estabelecidos, que “nos desamarram de nós mesmos e dos cordões confortáveis de nosso conhecimento”, adquirindo “valor de encontro” (como ele escreveu, também sobre o *free jazz*, ainda em 1965).

Tem raízes fundas, portanto, sua defesa de um cinema que se realiza “sob o risco do real”, como diz o título de seu artigo já célebre, publicado originalmente em 1999 (no catálogo do programa *Le documentaire c’est la vie*), e republicado no Brasil no catálogo do *forumdoc.bh.2001*. Um cinema ao encontro do mundo, que se realiza como práxis, forjando-se a cada passo, debatendo-se “diante de mil realidades que, na verdade, ele não pode nem negligenciar nem dominar”. À possibilidade de um cinema construído “com um pé no mundo”, Comolli tem associado a realização de documentários: “Longe dos fantasmas do controle ou da onipotência que marcam cada vez mais os roteiros, ele, o documentário, não pode avançar sem suas fraquezas, que são também perseverança, precisão, honestidade”.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Em artigo dedicado a Eric Dolphy publicado em 1965 na revista *Jazz Magazine*.

<sup>2</sup> “Sob o risco do real”. Catálogo do *forumdoc.bh.2001*, p. 104.

Nascido na Argélia em 1941, e tendo estudado medicina e filosofia, Jean-Louis Comolli tornou-se colaborador dos *Cahiers du Cinéma* em 1962. Foi redator chefe da revista de

1966 a 1971, quando os *Cahiers* buscaram incorporar as contribuições do marxismo, da psicanálise e do estruturalismo. Nos tempos heróicos da revista, foi um dos responsáveis com André Labarthe, Jacques Rivette, Jean-Luc Godard, Jean Narboni, François Truffaut, Jacques Aumont, Serge Daney e muitos outros pela “reescritura” do cinema francês no tempo da *nouvelle vague*; pela profunda reavaliação do cinema americano levada a cabo coletivamente; e pela proposição de uma nova crítica, coerente com um novo momento do cinema no mundo. Na revista, desenvolveu textos de grande fôlego analítico, como a série “Técnica e Ideologia câmera, perspectiva e profundidade de campo”, publicada em 1971, no decorrer de várias edições dos *Cahiers*.

Desde os anos 80, a obra de Comolli tem se notabilizado pela consideração crítica do lugar do espectador, pela busca constante de novos objetos, e por um investimento na idéia de cinema como “momentos de cinema” espécie de “potência” ou “magia fulgurante ou frágil disseminada em inúmeras práticas e inúmeros filmes (...) que escapam de uma categoria estética já dobrada à ordem do mercado”<sup>3</sup>. À investigação e análise desses “momentos de cinema”, Comolli tem dedicado dezenas de artigos, publicados em revistas como *Trafic* e *Images Documentaires*. Parte dessa vasta produção está reunida no recém-lançado *Voir et pouvoir. L'innocence perdue: cinéma, télévision, fiction, documentaire* (Verdier, 2004), com artigos escritos entre 1988 e 2003. Vários desses textos surgiram a partir das intervenções que realizou em seminários, oficinas e cursos oferecidos em universidades ou escolas livres de cinema na França e na Espanha.

Em sua obra documental que contabiliza hoje mais de 30 filmes, muitos realizados para a televisão, Comolli tem levado a cabo algumas “obsessões”. Uma delas é a investigação da política francesa, em obras (desenvolvidas sobretudo na cidade de Marselha) em que, “filmando o inimigo” (a extrema direita encarnada na Frente Nacional), procura refletir e suprir certo “déficit de escuta” que identifica como um dos principais responsáveis pela aguda crise da política e de suas instituições na França.

<sup>3</sup> Catálogo do forumdoc.bh.2001, p. 20.

De certo modo invertendo essa perspectiva, Comolli realizou, em 2004, *Les Esprits du Koniambo*, filme sobre o povo kanaque da Nova Caledônia, uma das últimas colônias francesas. Esse documentário poderia muito bem ter se tornado mais um olhar distanciado sobre a cultura do outro, mas acabou revelando a dimensão política de seus atores-personagens no combate para (re)construir seu passado e se afirmar diante dos colonizadores. Além disso, segundo Comolli (como poderá ser lido nesta entrevista realizada por e-mail), “o desafio foi, no fundo, aquele da operação cinematográfica como tal: conceber a alteridade do outro sem reduzi-la (muito). Mostrar como esse ‘outro’ kanaque, bem longe de nós, franceses, ocidentais, brancos, e, além disso, colonialistas, podia nos falar, dirigir-se a nós, fazer-se compreender e, melhor ainda, nos falar de nós, isto é, nos pensar”. À luz da realização desse último filme, Comolli nos responde e nos coloca novas indagações sobre o cinema de ficção e o documentário, o lugar da subjetividade do diretor e do espectador, a relação entre o visível e o invisível, a espetacularização das artes, o desafio dos jovens cineastas diante do domínio do mercado, entre outros temas.

Você acabou de finalizar um filme sobre o povo kanaque da Nova Caledônia. Você acredita que se fez compreender pelos kanaques e, ao mesmo tempo, pelo público francês?

Se me fiz compreender? Sim, sem dúvida. Primeiro eram os kanaques que deveriam ser compreendidos pelos espectadores franceses. Ainda que a Nova Caledônia seja uma das últimas colônias da França, tudo o que com ela se relaciona é fortemente ignorado e, às vezes, recusado pela opinião pública francesa. Mas poderíamos dizer que o mesmo ocorre com a maior parte dos europeus que vivem em Nouméa, às vezes entre os caldoches [descendentes de franceses nascidos na Nova Caledônia], e mesmo entre os kanaques. Desconhecimento, desconfiança, medo, desprezo são a regra. Fazer um filme com os kanaques da Província do Norte (independentista) é como que levar o diabo para casa. Há uma dimensão direta e claramente política no próprio fato de fazer esse filme no qual os kanaques não são, como é costume,

um pano de fundo vagamente folclórico, ou suporte de um discurso “acadêmico” vagamente etnológico, mas sim tratados como atores de seu destino político, de sua história, de sua consciência, de sua cultura; como homens maiores e responsáveis, como sujeitos falantes e pensantes. Veja toda a força do gesto que representa esse filme, anterior mesmo à história que ele conta. Eu creio que esse gesto foi compreendido, levado a sério, considerado em sua precisão, em seu engajamento. O filme foi exibido no festival Cinéma du Réel 2004, onde teve um sucesso verdadeiro, depois na televisão, canal Arte, com uma boa audiência e uma boa cobertura da imprensa. Foi também mostrado na Nova Caledônia, onde houve sessões “acontecimento” muito emocionantes. Os kanaques se reconheceram (vários entre eles vêem o filme a cada passagem) e os brancos também reconheceram que jamais tinham avaliado a riqueza kanaque revelada pelo filme.

Para mim, o desafio foi, no fundo, aquele da operação cinematográfica como tal: conceber a alteridade do outro sem reduzi-la (muito). Mostrar como esse “outro” kanaque, bem longe de nós, franceses, ocidentais, brancos, e, além disso, colonialistas, podia nos falar, dirigir-se a nós, se fazer compreender e, melhor ainda, nos falar de nós, isto é, nos pensar. O cinema documentário permite esse pequeno e simples milagre, nele nós descobrimos que o outro filmado nos pensa também, que ele tem a sua idéia do que nós somos e do que nós fazemos. Para mim, isto é o que é levar verdadeiramente em conta a alteridade: não pensar o outro, mas pensar que o outro me pensa.

Qual foi a participação do etnólogo Bensa nesse filme? Em que medida você teve a necessidade de contar com a colaboração de um etnólogo para fazê-lo?

Na verdade, toda a história vem de Bensa. Alban Bensa trabalhou durante mais de 30 anos na região do Koné (Província do Norte) e ligou-se fortemente ao seu informante principal, Antoine Goromido (um “sábio kanaque”), bem como à sua família: principalmente aos

seus três filhos. Bensa, de alguma forma, foi “adotado” por Antoine, mais idoso que ele, foi considerado um “irmão mais novo” por Antoine; tanto que as crianças de Antoine, seus sobrinhos etc. o tratavam como um membro da família e o chamavam de “papai”. Foram essas ligações que nos permitiram estabelecer uma relação de confiança, de amizade, de compartilhamento com os kanaques da Província do Norte, sobretudo com Samy, o filho mais novo de Antoine, que se tornou o personagem principal do filme. Samy (34 anos) decidiu com Bensa levar adiante o trabalho que seu pai fazia: recolher as narrativas da tradição oral local, na sua língua (o païti, uma das 28 línguas faladas na Nova Caledônia), transcrevê-las segundo o sistema aperfeiçoado pelo lingüista Jean-Claude Rivière, pelo próprio Bensa e por Antoine. Quando Bensa, em 2001, me contou como os canadenses da Falconbridge (empresa multinacional de minério) se instalaram no maciço do Koniambo e que conseqüências isso tinha para os kanaques da área, eu rapidamente propus que fizéssemos um filme. Então, rodamos o filme em dois períodos de cinco semanas, separados por cinco meses. A primeira filmagem (com Bensa, evidentemente, com Ginette Lavigne, minha assistente, e com Jean-François Priester, engenheiro de som eu fazia a câmera) permitiu encontrar e filmar uma primeira vez todos os “personagens” do filme, no decorrer de longas entrevistas (duas horas, três horas), rodadas, se assim posso dizer, em continuidade, e freqüentemente na língua païti. E essa primeira filmagem também serviu de base para a observação. Os kanaques que nós encontramos e filmamos nos viram trabalhar e testemunharam as relações que nós tínhamos com Bensa, dividimos com eles muitas refeições e momentos da vida. Engajamos na nossa equipe Samy e seu primo Patrick Goromido, que nos acompanharam ao longo de toda essa primeira filmagem (e da segunda). Tudo isso contribuiu para que nós pudéssemos tecer uma forte relação desde os primeiros encontros. É certo que o fato de voltarmos cinco meses mais tarde confirmou entre nossos amigos kanaques que a produção desse filme era uma coisa séria, uma aventura conseqüente. Freqüentemente, como se sabe, os brancos vêm e não retornam. Nós voltamos. E

então, pudemos filmar segundo uma trama elaborada a partir dos encontros e dos acontecimentos da primeira filmagem. O papel de Bensa foi então, antes de tudo, o de iniciador dessa aventura. Ele foi também seu ator e seu personagem, pois uma parte importante do filme passa pela relação filmada que ele estabelece com Samy. Pareceu-me essencial filmar o etnólogo, fazer dele um personagem, para colocá-lo, se assim posso dizer, em pé de igualdade com as outras pessoas filmadas, com os próprios kanaques e até mesmo com os canadenses. Nesse filme, o etnólogo é menos um portador do saber (ainda que...) do que um “próximo” em busca da verdade das ações de Antoine, seu amigo falecido. Portanto, muitas vezes são os kanaques que ensinam a Bensa o que ele não sabe. A idéia era aquele princípio do cinema segundo o qual tudo que o espectador tem a descobrir acontece no filme, no interior do filme. Que não haja um saber exterior, que suplanta o espectador e o coloca na posição de ignorante. A história que conta o filme é aquela da descoberta por Bensa (nós, os brancos) de toda uma estratégia política do indivíduo kanaque que Bensa conhecia melhor (Antoine), e que ele não tinha visto sob esse ângulo.

Você sempre realizou filmes na Europa, sobretudo sobre a política francesa. Qual é a diferença entre fazer um filme sobre os kanaques e um filme sobre um político da extrema direita como Jean-Marie Le Pen?

Nada de comum: eu filmei Le Pen e os quadros políticos da Frente Nacional [partido político de extrema direita na França] como inimigos e filmei os kanaques como amigos. Não obstante, apliquei em todos os casos um único princípio: que cada pessoa filmada (e falo da prática documentária) encontra sempre aberta a possibilidade de tomar a cena, até mesmo o filme, para fazer a “sua” cena, o “seu” filme. O importante para mim é que a operação cinematográfica seja realmente compartilhada, que o “poder” que o fato de filmar cria possa ser “tomado” pela pessoa filmada; dito de outra forma, que o desejo do filme não apareça somente de um lado (o da realização), mas também dos dois lados da câmera: há entre

aqueles que são filmados, eu penso, um desejo de filme tão grande, senão maior, do que o desejo daqueles que filmam. Como propor aos kanaques um tipo de filme que se torne um filme “deles”? (o que realmente aconteceu). Simplesmente associando-os estreitamente a tudo que se passa, filmando-os na sua língua (foi a primeira vez que isso me aconteceu!), filmando suas narrativas, suas relações etc., e deixando o dispositivo cinematográfico bem aberto, bem poroso para que cada um possa percebê-lo como próximo, à sua mão. Isso foi o que aconteceu. Dito de outro modo: minha preocupação é que cada um, bom ou mau, apareça no filme segundo sua própria *mise-en-scène* (*auto-mise-en-scène*<sup>4</sup>), colocando na frente aquilo que, conscientemente ou não, ele acredita ser bom para ele; sendo, em suma, “o melhor possível”. Por quê? Simplesmente para que o espectador tenha a possibilidade de avaliar cada personagem, suas qualidades ou não-qualidades. A liberdade do espectador está ligada à afirmação livre dos personagens. Eu diria ainda: para mim, o cinema é profundamente igualitário. Um corpo equivale a outro para a câmera, todos os corpos são, se assim posso dizer, igualmente singulares, igualmente distintos, igualmente únicos. Trata-se, então, de proceder de tal forma que esses corpos possam se desdobrar para nos fazer entrar em contato com a subjetividade da qual eles são a expressão visível.

Enfim, é preciso observar que os kanaques são provavelmente um dos povos mais politizados da atualidade. Há entre eles uma verdadeira cultura política. A opressão da qual eles foram vítimas pelos colonizadores franceses, mas também a longa história das guerras de clãs, das alianças e das traições desenvolveram entre eles um gosto, uma paixão pela coisa política, e um grande saber sobre as maneiras de lutar. Nós filmamos os kanaques não somente como “eruditos” da cultura oral, mas como estratégicos.

Entre os antropólogos, há sempre uma busca para atingir o ponto de vista das pessoas estudadas. Mais que isso, procura-se mesmo pôr em risco as categorias da antropologia ou da sociedade à qual pertence o antrop-

<sup>4</sup> Conceito formulado por Claudine de France e retomado por Comolli no artigo «Carta de Marselha sobre a auto-mise-en-scène» (catálogo do forumdoc. bh.2001, p. 116): «Noção essencial em cinematografia documentária, que designa as diversas maneiras pelas quais o processo observado se apresenta ao cineasta no espaço e no tempo. Trata-se de uma *mise-en-scène* própria, autônoma, em virtude da qual as pessoas filmadas mostram de maneira mais ou menos ostensiva, ou dissimulam diante do outro, seus atos e as coisas ao seu redor, ao longo das atividades corporais, materiais e rituais. A auto-*mise-en-scène* é inerente a todo processo observado».

ólogo. É possível fazer um filme tendo como desafio esse mesmo projeto? No seu trabalho sobre os kanaques, você mudou o seu ponto de vista em função do ponto de vista deles? Em que medida podemos dizer que eles modificaram o seu olhar e a sua maneira de fazer um filme documentário?

Acho que esta questão do colocar em crise [no original, *mise en crise*] é central. Em primeiro lugar, é o espectador de cinema que deve ser colocado em crise, isto é, deslocado para fora das suas referências habituais, em suma, “modificado”, por pouco que isso seja. Acho que esse filme consegue operar esse ou esses deslocamentos. O espectador que eu defini (branco etc.) não sai completamente indene da viagem cinematográfica. Sua história lhe volta contada por um outro. O seu refugio retorna do lugar do outro. Esse é um primeiro elemento de resposta à sua questão. Um segundo elemento tem a ver mesmo com a experiência do etnólogo Alban Bensa, pois sua prática no mundo kanaque o modificou indiscutivelmente: foi com os kanaques que Bensa experimentou e colocou em prática uma “etnologia engajada”, até mesmo “militante”, participando politicamente da luta do povo kanaque pela sua independência. O etnólogo se viu engajado no combate político. Mas o que o transformou também (eu me refiro ao que ele me disse) foi, evidentemente, a experiência do filme: jamais, ele disse, pensei que fosse possível realizar um trabalho desse tipo com os kanaques, que, no entanto, eu conhecia muito antes do filme. Ele descobriu um novo dado da realidade deles. Como eles foram capazes de investir nesse projeto! Como eles puderam ir mais longe do que ele, embora co-autor do filme! Para ele, como para mim, aquilo foi uma revelação. Ele não esperava que os kanaques se apropriassem do filme como o fizeram. Jogando o jogo do cinema a fundo (tomadas múltiplas, improvisações, idéias de cena etc.). Terceiro elemento da resposta: meu próprio lugar. No início, durante as cinco primeiras semanas da filmagem, eu mesmo fiz a câmera, o que nunca me havia acontecido antes. Fiz, então, a fotografia, assumindo uma nova responsabilidade. E fui levado a filmar acontecimentos complexos e intensos como o ritual fúnebre de um parente do clã Goiëta, que nossos amigos kanaques nos convidaram a filmar. Essa experiência

nova para mim logo teve conseqüências incalculáveis sobre minha maneira de fazer o filme, e acredito que eu estabeleci uma relação mais forte com os homens que eu estava filmando diretamente. Houve também o fato de filmar sem compreender a língua falada pelos personagens e por Bensa (o païti). Filmar sem compreender e, conseqüentemente, filmar para compreender apesar de tudo, apesar da barreira lingüística. Eu corri mais riscos, em suma, do que corria normalmente. A determinação de nossos kanaques me encorajou, evidentemente. Eu me senti conduzido pelo desejo deles. E levado a fazer coisas que eu jamais tentara. Podemos dizer que minha maneira de fazer filmes se viu confirmada, reforçada (confiar no outro, ir em sua direção tanto quanto possível), e, ao mesmo tempo, mais arriscada que o habitual. Dito de outro modo: eu me engajei nesse filme talvez mais do que nos precedentes; em todo caso, além das marcas habituais, mas é verdade que eu sempre corro o máximo de risco nas minhas filmagens.

No livro *Voir e pouvoir. L'innocence perdue: cinéma, télévision, fiction documentaire* (Paris, Éditions Verdier, 2004), você diz que “acreditar na realidade do mundo através das suas representações filmadas é imputar-lhe uma dúvida”. E disse também que “acreditar, não acreditar, não acreditar mais, acreditar apesar de tudo que desmente a crença: tais são as questões do cinema”. Parece-nos, então, que trata-se de uma questão de crença. Queremos ir mais longe, perguntando-lhe: como a crença aparece no cinema de ficção e no documentário? Como ela aparece no jornalismo, na ciência, na mitologia kanaque? Podemos colocar tudo isso no mesmo pote?

A crença que é requisitada do espectador de cinema é de um tipo bem particular: é uma crença, como eu escrevi, não desprovida de uma certa dimensão de dúvida. O espectador de cinema é animado por uma denegação insaciável: algo nele “sabe” que ele está num espetáculo, no artificial, no simulacro, mas, ao mesmo tempo, ele acredita no espetáculo. Um não contém o outro: “eu sei, mas mesmo assim...”. Então, no cinema, há a possibilidade de relativizar a crença, de vivê-la de dentro e de fora ao mesmo tempo, e não ser submerso por ela. O

espectador sabe que é um espectador. Ele tem a crença e a consciência ao mesmo tempo. Essa dualidade ou duplicidade é, evidentemente, mais forte naquilo que chamamos “documentário” mais ainda do que naquilo a que chamamos “ficção” (esclareço que, para mim, essas duas dimensões estão sempre conjugadas no cinema, pois “as ficções sempre têm uma versão documentária os corpos filmados dos atores, por exemplo e os documentários não cessam de contar histórias e de constituir personagens). Mais forte, porque o pacto implícito que se dá com o espectador do “documentário” é de que o filme tem uma relação direta com tal ou tal realidade referencial. Mas essa crença na proximidade entre o filme e seus referentes é sempre trabalhada por uma dúvida quanto à representação: é isso mesmo? é uma trucagem? forçaram as coisas? etc. O espectador vê que o cinema, mesmo quando parece reproduzir o mundo, o altera e o transforma em mundo filmado: essa consciência da operação desconstrutora do cinema é mais nítida no caso do documentário do que no da ficção. O espectador da ficção sabe que ele está dentro do “como se”, do jogo, da simulação. Ele trabalha, conseqüentemente, menos que o espectador do documentário, que deve interrogar os efeitos do real que lhe são apresentados.

Isso em relação ao cinema. É certo que fora do cinema, no mundo da informação, por exemplo, nas mídias, os mecanismos da crença existem também, mas eles são negados. Assegura-se ao telespectador do jornalismo televisivo ou ao leitor dos jornais que ele está diante de verdades “objetivas”. A ele cabe, então, apenas acreditar absolutamente naquilo. Vê-se bem o efeito devastador da revelação das mentiras jornalísticas: elas aparecem como transgressões maiores de uma ordem fundada sobre a identificação entre informação e verdade, entre confiança e crença. O consumidor das mídias não dispõe dos instrumentos internos que lhe permitem duvidar daquilo que as mídias afirmam. Há uma espécie de crença inoxidável, fora de dúvida, sem limite, em suma, infalsificável. Isso é evidentemente um logro, uma grande mentira.

O cinema é sempre mais honesto, menos manipulador,

pois ele nunca mascara completamente as condições da experiência para o espectador, que nunca é totalmente enganado ou totalmente alienado pela representação.

Lemos num texto de José Jorge de Carvalho (Metamorfoses das tradições performáticas afro-brasileiras: do patrimônio cultural à indústria do entretenimento) as seguintes frases: “Talvez o próprio tempo seja um dos maiores patrimônios culturais intangíveis das comunidades indígenas e afro-brasileiras. Um tipo de patrimônio ameaçado justamente pela compressão do tempo na indústria cultural do capitalismo contemporâneo”. Como poderia o cinema (arte do tempo) representar/dialogar com o “patrimônio” temporal de grupos sociais e étnicos até certo ponto marginais à sociedade (e ao tempo) do espetáculo?

Esta questão é para mim uma das mais importantes. Trata-se de acolher num filme kanaque algo da temporalidade do mundo kanaque. Isso já no caráter cíclico da narrativa, em espiral ou em laços. Mas também na maneira de filmar: na filmagem, nós colocamos em prática uma escuta que nos associava plenamente ao próprio ritmo do corpo e das palavras filmadas. A duração dos planos, a lentidão e a raridade dos movimentos do aparelho, a atenção presente, toda uma série de formas através das quais nós traduzimos as formas do tempo kanaque. A duração dos planos, sobretudo, é essencial. Eu tenho plena consciência de que essas maneiras de fazer filme opõem-se fortemente ao regime frenético do cinema espetacular. O espetáculo é ávido e impaciente, ele não tem tempo (*time is money*), ele não escuta, ele não espera. O cinema pode fazer exatamente o contrário: tomar todo o tempo, voltar sobre o motivo, esperar e recomeçar. Creio que nossos “atores” kanaques sentiram que nós não os apressávamos, que nós não estávamos apressados: quando filmávamos uma entrevista durante duas ou três horas, eles sentiam que podiam empregar suas palavras com toda a liberdade, com toda a tranqüilidade, sem pressa e sem febre, fora de qualquer noção de “rendimento”. Isso é a condição de uma palavra poética. E a palavra kanaque é poética.

As palavras têm peso, importância, elas são desafiantes, como em todas as culturas orais. Por exemplo, nós jamais interrompíamos nossos personagens antes que eles mesmos tivessem pronunciado o ritual “eu terminei de falar”. A utilização da câmera digital (fitas que duram uma hora) permite isso. Uma grande delicadeza de uma parte e de outra, um respeito pelo tempo do outro eram a condição mesma desse filme.

Como você costuma conduzir o encaminhamento e a realização de um documentário no qual, como sabemos, não há roteiro prévio a seguir? Você disse certa vez que, iniciado o processo de feitura do documentário, algo como “um roteiro coletivo” começa a ser produzido: “esta é a força do cinema documentário ele induz aqueles que participam do filme a trabalhar eles mesmos no roteiro”. Poderia abordar, a partir de sua experiência como realizador, essa idéia de um “roteiro” coletivo e criado em processo pela equipe e pelos “personagens”?

Sim, foi isso mesmo que aconteceu também dessa vez. Foi a partir das narrativas efetuadas pelos kanaques no momento da primeira filmagem que surgiram algumas questões, e, sobretudo, a atividade política desenvolvida por Antoine nos últimos anos de sua vida, a propósito de Koniambo, para que os direitos (de dono da terra) de seu clã sobre o maciço de Koniambo fossem reconhecidos. Esses fragmentos de roteiro apareceram naquele momento, vindos de vários de nossos futuros personagens. Decidimos centrar o filme sobre este personagem desaparecido, Antoine, que todos os outros haviam conhecido e que continuava sendo uma referência para eles, um morto que os olhava. A segunda filmagem, cinco meses depois, colheu aquilo que havia sido semeado: no intervalo, nossos personagens principais haviam refletido, elaborado, “roteirizado”; pudemos, então, colher o fruto do trabalho de imaginação deles, de seus cálculos também, da estratégia que eles colocavam em ação em relação ao filme. Isso já havia acontecido em relação ao meu filme precedente: *Rêves de France à Marseille*, no qual as filmagens levaram diretamente os atores políticos a tomar as decisões críticas que constituíam o roteiro do

filme. Mas isso ocorreu dentro do contexto das eleições, da batalha política, na urgência e no afobamento (para eles). Conclusão: as escolhas que eles fizeram, que foram induzidas pelo fato de que nós estávamos filmando, os levaram a respostas erráticas (um roteiro do real inimaginável). Enquanto que aqui, fora de qualquer pressão do contexto, os kanaques tiveram todo o tempo para pensar na maneira como eles entrariam no filme, como fariam valer sua história. Nós tivemos então, mais uma vez, este processo característico do cinema documentário: é no momento em que se coloca em execução uma experiência cinematográfica que se deslança uma participação ativa, consciente e inconsciente, das pessoas filmadas no filme em elaboração. Eu falo, então, de um “roteiro coletivo”, porque as situações, os acontecimentos, as repercussões produzidas na “realidade” (a realidade filmada) são inimagináveis no escritório de um roteirista e só podem acontecer porque elas implicam pessoas reais em estratégias e em experiências reais.

Qual a importância de um cinema que contribui para recuperar processos históricos e políticos que, “a quente”, não seriam percebidos? Falamos de um cinema histórico-investigativo ou, como você disse certa vez, de um “cinema de citações”: através da pesquisa e montagem de arquivos, “encontrar nosso lugar no presente”.

A luta passa hoje em dia por uma reapropriação da memória coletiva. O funcionamento (globalizado) da televisão e das grandes mídias se dá no mesmo sentido (infelizmente) que o funcionamento do neoliberalismo: a destruição dos laços, das referências, das transmissões memoriais. A circulação mundial dos trabalhadores, a mobilidade mundial das empresas, o desenraizamento, o exílio, as migrações, os deslocamentos de populações, o fechamento das fábricas etc., tudo isso leva a uma destruição da possibilidade de constituir uma memória, a começar pela memória das lutas. O capital hoje em dia aplica à risca o *slogan* da “Internacional”: “ façamos tábua rasa do passado”. Nós entramos na idade da tábua rasa. O apagamento maior das filiações, das heranças, dos recursos vindos das profundezas dos tempos. Isso se traduz, dia após

dia, pelo consumo destruidor de “informações”, que não deixam heranças, não se articulam umas com as outras, não entram nas montagens explícitas e observáveis. Há, portanto, um desafio político forte de retomar e recolocar em forma aquilo que desaparece diante de nós, em nossa presença, sem que possamos fazer quase nada, pois, com nossa memória, são nossas possibilidades de resistência ou de combate que desaparecem.

O presidente do canal de televisão francês TF1, Patrick Le Lay, disse recentemente: “Há muitas maneiras de falar da televisão. Mas numa perspectiva, sejamos realistas: basicamente, o métier da TF1 é ajudar a Coca-Cola, por exemplo, a vender seu produto”. E prossegue: “Para que uma mensagem publicitária seja percebida, é preciso que o cérebro do telespectador esteja disponível. Nossos programas têm por vocação tornar o telespectador disponível, isto é, divertilo, descontraí-lo e prepará-lo para duas mensagens. O que nós vendemos à Coca-Cola é o tempo do cérebro humano disponível”. Nesse contexto, o que podemos fazer? O que o documentário pode fazer?

A coisa é clara: a televisão globalizada está, hoje, inteiramente dominada pela idéia do divertimento, da distração, das brincadeiras as mais vazias possíveis (TF1 diz: “esvaziar os cérebros para abrir espaço para a Coca-Cola”). Triunfo da alienação mercantil. Nisso não há nada de surpreendente. Somente as minorias ativas e implicadas podem resistir a essa corrente dominante. O trabalho do cinema de luta e sobretudo do documentário é fornecer a essas minorias os instrumentos e os contra-modelos. Cada um, num momento ou noutro, está na posição de espectador: o cinema permite pensar esse posição, fazer algo fora das salas de cinema. A reivindicação de uma dignidade e de uma consciência será sempre dissidente e minoritária, não há por que se sentir desolado com isso. Cada um tem que agir onde está, revolver a sua terra. Como dizem os kanaques, cabe a você se determinar.

Gostaríamos que você abordasse o dispositivo de pôr em cena o corpo, a palavra e a escuta de Michel Chamson

nos filmes políticos feitos em Marselha. Você disse certa vez que a “crise da política na França está ligada a um déficit de escuta da palavra política”. Acionar a “escuta” de um sujeito/personagem, em cena, seria uma atitude manifesta em defesa do diálogo e da escuta como produtores de sentidos?

Deleuze e Foucault observaram que nosso tempo é marcado pela superabundância das palavras. Confissões, discursos, reclamações, declarações que não acabam mais. A palavra está em todo lugar e em lugar nenhum. No cinema, o espectador é convidado não somente a olhar, mas a escutar, e mesmo a conjugar o olhar e a escuta, o que não lhe acontece a toda hora na vida cotidiana. A escuta é um dos parâmetros fundamentais do lugar do espectador: se ele se cala, é para escutar. O espectador, neste mundo da palavra inesgotável, supostamente não fala. O silêncio (relativo...) do espectador mobiliza as potências da escuta. O que nós fazemos, quando filmamos no documentário, é levar o sujeito filmado a entrar na sua própria palavra, o que só é possível a partir de uma escuta verdadeira. O sujeito falante sabe, sem dúvida nenhuma, se aquele ao qual ele dirige a palavra está escutando-o ou não. A escuta é aquilo que constrói a palavra escutada. A escuta é relação ativa (e não passiva). Escutar o outro só ocorre na vida cotidiana excepcionalmente (para isso, a gente paga psicólogos ou padres). O cinema é, na verdade, uma arte da escuta, e eu costumo brincar dizendo que a câmera é uma orelha. Não se trata somente da escuta da palavra política, mas de qualquer palavra. Para tornar-se palavra filmada, toda palavra passa pela escuta daqueles que fazem o filme (aliás, é muito cansativo escutar de verdade). No cinema, pela escuta posta em prática na filmagem ou pela escuta do espectador durante a sessão, a palavra filmada torna-se ação: ação falada. Não se trata mais de conversação, mas de intervenção, de gesto, de força em ato.

“Eu não filmei um prédio, filmei um arquiteto”, você escreveu a respeito de seu filme *Naissance d'un Hôpital*. Como filmar idéias e percepções, aquilo que nem sempre é visível, que não é dado à vista? Por exemplo, a percep-

ção do mundo de alguém (ou de um grupo) que não a exprime de modo “artístico” (ou assim considerado), e que nunca deteve os meios de torná-la pública? Experimentar e filmar o pensamento seria um dos desafios da práxis do documentário?

Costumo dizer que o trabalho do cinema é filmar o interior dos seres filmando seu exterior (sua pele). Toda a questão está em passar do exterior ao interior. É exatamente assim que o cinema age sobre o espectador: estímulos exteriores tornam-se acontecimentos interiores, eles penetram no interior (a tela mental), são refiltrados e retraduzidos em intensidades interiores. Evidentemente, a palavra filmada acelera ou reforça essa passagem para o interior. Há mais subjetividade quando o sujeito é entregue à sua palavra. É verdade que só teremos frangalhos, pedaços do mundo interior de tal pessoa. Mas, por pouco que seja, já é enorme. O cinema abre uma janela sobre o interior dos seres. Porque o corpo é um conjunto forjado do visível e do invisível, do consciente e do inconsciente, e é esse conjunto complexo que o cinema filma, que ele transforma em corpo filmado, que ele exalta ou intensifica de uma só tacada. Se se acrescentar ao corpo filmado a palavra filmada, é certo que entramos em relação com um sujeito, com sua subjetividade, foi isso que o cinema leve sincrônico revelou pela primeira vez (*Chronique d'un Été*, 1960) [filme de Jean Rouch e Edgard Morin]. O homem comum (ou a mulher), o homem qualquer (ou a mulher) tornou-se personagem do cinema a partir daquele momento, precisamente porque era possível registrar ao mesmo tempo os gestos de seu corpo e os movimentos de sua palavra. Isto é, os dois parâmetros dão ao sujeito suas dimensões. É certo (veja os filmes de Rouch) que quando vários sujeitos estão em relação, alguma coisa se destaca de seu modo de ser em conjunto, mas também da singularidade inalienável de cada um deles. O cinema documentário é a cena da afirmação do sujeito como sujeito em crise. Isso é, hoje, um desafio político maior: o neoliberalismo tem em seu programa a redução da subjetividade a um conjunto de comportamentos determinados. Tudo o que diz respeito à subjetividade, positivo ou negativo, resiste ao enquadramento das cabeças

pelo *marketing*.

Lemos num texto de Eduardo Viveiros de Castro a frase: “Não há mundo pronto para ser visto, um mundo antes da visão, ou antes, da divisão entre o visível (ou pensável) e o invisível (ou pressuposto) que institui o horizonte de um pensamento”. O cinema documentário poderia iluminar esse pensamento?

Não sei se compreendo bem essa formulação. O que me inspira é isto: depois da generalização do cinema (os primeiros anos do século), tudo foi filmado, é filmado, será filmado. Mas o que quer dizer esse “tudo”? Ele designa o que já está sob o efeito do cinema. Aquilo que espera o cinema ou se promete ao cinema. O mundo filmado é, de certo modo, aquele que carrega a possibilidade do cinema. O mundo filmado é exatamente aquele que inventou o cinema: o mundo dos homens e da técnica, da racionalidade e do cálculo. No entanto, toda uma outra sorte de fenômenos está fora desse mundo, e nem por isso eles são menos “o mundo”. Penso nos processos lentos, por exemplo, decomposições, recomposições orgânicas ou minerais, ciclos extensos na duração que excedem a dimensão humana, velocidades ainda não observadas etc. Por outro lado, eu diria de bom grado, junto com os psicanalistas (e com os cinéfilos), que o invisível não está necessariamente “fora” do visível, mas está freqüentemente no interior do visível: o invisível só pode ser o invisto [não-visto]. No cinema, na tela da sala, sabemos que o olho do espectador, se ele recebe o conjunto das impulsões luminosas, percebe apenas uma parte delas (variável de uma pessoa para outra em função dos filtros mentais), que dessa parte apenas uma parte torna-se ativa ou legível, e que, assim, quer queiramos ou não, a cegueira está dentro da visão. O invisível no cinema é o que, fora do campo, se articula de maneira aleatória com o visível do quadro, mas é, também, ao mesmo tempo, dentro do próprio quadro, aquilo que é ocultado de maneira aleatória pelo desejo do sujeito que olha.

Você falou, num texto, de seu interesse pelo “menu

fretin cinematográfico”, pelos filmes que não cessam de escapar “de uma categoria estética já dobrada à ordem do mercado”: “um cinema nômade, volátil, refratário”. Onde você o encontra hoje?

Um pouco por toda parte. Sobretudo nos vários filmes ditos “documentários” que são realizados aqui e alhures com o vídeo digital. Acho que, hoje, trata-se de redefinir o que nós chamamos de “cinema”: o cinema tornou-se uma prática social com tendência a se generalizar e dispersar largamente por todas as camadas da sociedade ou quase, e contribui assim, unicamente pelo efeito dessa generalização, para transformar as relações sociais e colocar no centro das relações intersubjetivas a questão da representação do outro. Não falamos do cinema no vazio, nem mesmo dentro do espaço protegido das salas de cinema ou das cinematecas e dos festivais: falamos do cinema que se encontra na frente de batalha dessa prática que engaja um número cada vez maior de jovens. Trata-se aqui, evidentemente, do emprego de meios, de técnicas e de formas que não estejam necessariamente voltadas para o “espetacular”. Mais que nunca, para atualizar o pensamento de Guy Debord, trata-se, para mim, de distinguir “cinema” e “espetáculo”, o primeiro sendo e tornando-se uma análise crítico do segundo. E é justamente por causa dessa espetacularização, cada vez mais intensa, até mesmo das relações intersubjetivas (as “videocartas”) que, paradoxalmente, se efetua a cada momento uma “saída” das normas espetaculares impostas pelo cinema industrial-mercantil. Deveríamos enfatizar os minúsculos combates a que cada videasta amador se entrega, contra ele mesmo, contra Hollywood, contra as formas dominantes da televisão, para filmar segundo outros cânones. O gesto de filmar tornou-se o lugar de um conflito ou de uma tensão que não é mais somente uma questão para os espectadores, mas torna-se cada vez mais uma questão para os realizadores. Podemos dizê-lo de outro modo: uma das grandes questões atuais é favorecer ou ajudar a difundir as práticas (antes ditas “artísticas”) que estão fora do mercado. Há todo um combate difuso e complexo a ser levado a cabo no seio da dominação sem partilha do mercado mundial: criar

ilhas utópicas não mercantis, práticas que não sejam determinadas pelo pensamento do mercado. (Pensemos no modelo dos “programas de computador livres”).

“Reescrever o mundo, do ponto de vista de um sujeito”. A exposição da subjetividade do realizador, do lugar de onde se fala, tem se tornado uma constante de documentários recentes (ao menos no Brasil), muitas vezes construídos como diários em que o realizador se elabora como personagem de sua narrativa. Essa tendência estética revelaria, na sua opinião, algum sintoma social e/ou cultural?

A afirmação da questão do sujeito (como crise, como clivagem, um sujeito dividido, prisioneiro de todas as contradições e de todas as fragilidades) não se traduz necessariamente na afirmação da pessoa do cineasta. É uma ingenuidade acreditar que entrar no jogo da biografia (diários, auto-retratos etc.) significa escapar do ilusionismo, isso é uma falsa declaração de sinceridade. Como dizia o poeta, “Eu é um outro”. É, pois, a questão do outro que é anterior à questão do Eu, que a engloba e, sem dúvida, melhor a exprime. Perdoem-me se uso meus filmes como exemplo, mas acho que eu trabalho com essa subjetivação do cinema documentário sem nunca colocar nos meus filmes alguma coisa de minha vida (sem tampouco aparecer na tela). A subjetividade que deve ser trabalhada é, evidentemente, a do espectador. Podemos filmar pedras e abalar a boa consciência do espectador e, por conseguinte, colocá-lo na gangorra de um movimento consciente-inconsciente. O programa subjetivo do cinema visa antes de tudo ao espectador. O cinema através dos processos inconscientes que ele coloca em jogo, da própria duração da sessão, da mistura incessante de inscrição e de apagamento que caracteriza o trabalho do filme afeta fortemente a tela mental do espectador e opera em seu espírito clivagens que caracterizam o sujeito. É nesse sentido que há a exaltação da subjetividade. Há, hoje, um desafio: trata-se de evitar a fabricação em massa desse “homem novo” que estaria livre de suas emoções, de seus bloqueios, de suas angústias e funcionaria de maneira mais “normal”. Respondendo à sua pergunta, não acredito que

afirmar a pessoa ou a intimidade do cineasta signifique necessariamente a afirmação de uma subjetividade. Às vezes, sim. Por exemplo: Robert Kramer, Boris Lehman. Mas freqüentemente, não, pois essa hipertrofia do íntimo ou do privado tem também como função afastar o lugar do espectador ou negá-lo. Recusa do terceiro, excluído da representação. Há o perigo do autismo. Talvez, hoje, o capital deseje dispor dos indivíduos como seres isolados, “em si”, de tal forma que o motor não esteja mais no outro. Seria a estratégia da dessubjetivação uma das formas de dominação do capital?



**Résumé:** Partant des réflexions sur le processus de réalisation de son plus récent documentaire, « Les esprits du Koniambo » (2004), sur les Canaques de la Nouvelle Calédonie, le critique et réalisateur Jean-Louis Comolli développe, dans cette interview, des nouvelles questions sur le cinéma de fiction et le documentaire, la place de la subjectivité du cinéaste et du spectateur, le rapport entre le visible et l'invisible et la mise en spectacle des arts, parmi d'autres thèmes.



**Abstract:** Starting on the reflexions about his newest documentary making process, “Les Esprits du Koniambo” (2004), made among the Kanuque people from Nova Caledônia, the critic and film maker Jean-Louis Comolli develops in this interview new questions on documentary and fiction cinema, the place director’s and the spectator’s subjectivity, the relations between the visible and the invisible and the process of making the arts an spectacle, among other themes.