



O trabalho do cinema

OSWALDO TEIXEIRA

Doutorando em Comunicação Social pela UFMG

Resumo: Dois filmes contemporâneos (*No quarto da Vanda*, 2000, de Pedro Costa e *Além dos trilhos*, 2002, de Wang Bing) marcam uma ruptura com os modos tradicionais de produção cinematográfica e abrem, no início deste século, novas perspectivas políticas e estéticas para o cinema. Isso porque relançam uma questão que toca no cerne de uma inquietação cinematográfica: como um filme pode, ainda hoje, abrigar o tempo e nos restituir a sua experiência? Este ensaio aborda a pergunta através da problematização mesma que esses filmes colocam em relação à nossa época, inserindo-se de forma radical na crise que afeta atualmente a noção de história e que reconfigura as práticas envolvidas no processo cinematográfico.

Palavras-chave: Cinema. História. Tempo. Capitalismo. Comunidade.

Abstract: Two contemporary movies (*No quarto de Vanda*, 2000, by Pedro Costa, and *Além dos trilhos*, 2002, by Wang Bing) mark a rupture with traditional ways of cinematographic production. They open, by the beginning of this century, new political and aesthetical perspectives for cinema. This is so because they raise again a question that touches the core of a cinematographic uneasiness: how can a movie, up to the current days, shelter time and restore its experience? This essay deals with the problem through the very questioning that these movies raise concerning our time. They are placed radically in the midst of the crisis that affects, nowadays, the notion of history and that reshapes the practices involved in the cinematographic process.

Keywords: Cinema, History, Time, Capitalism, Community.

Résumé: Deux films contemporains (*No quarto da Vanda*, 2000, de Pedro Costa et *Além dos trilhos*, 2002, de Wang Bing) marquent une rupture avec les moyens de production cinématographique traditionnelle et ouvrent, au début de ce siècle, de nouvelles perspectives politiques et esthétiques pour le cinéma. Cela parce que les auteurs posent une question qui touche au coeur d'une inquiétude cinématographique : comment un film peut-il, aujourd'hui encore, retenir le temps et nous restituer cette expérience ? Nous abordons ici la question analysant la manière radicale dont ces films s'insèrent dans notre époque et vis-à-vis de la crise actuelle de la notion d'histoire et qui recréent les pratiques concernant le processus cinématographique.

Mots-clés: Cinéma. Histoire. Temps. Capitalisme. Communauté.

O cinema vive, no início deste século, uma nova idade: uma certa conjugação de elementos (históricos, técnicos, metodológicos) permite que ele responda de forma privilegiada à urgência do momento de profunda precariedade do nosso tempo. Precariedade no que diz respeito ao estabelecimento de vínculos com o mundo, vínculos comuns, numa época que experimenta a juventude e a passagem à maturidade de toda uma geração desempregada, subempregada e que, de qualquer forma, expropriada não apenas da sua força produtiva, mas progressivamente também do seu desejo de produzir, talvez não procure mais no trabalho uma ocasião de encontro e de realização humana. Isso não é novo. Já em 1867, um crítico lúcido e atento às transformações de sua época anotava: “Até as medidas destinadas a facilitar o trabalho se tornam meio de tortura, pois a máquina em vez de libertar o trabalhador do trabalho, despoja o trabalho de todo interesse” (MARX, 1975: 483). De lá pra cá, evidentemente, muita coisa mudou – das máquinas ao trabalho –, a começar pelo capital. Tempo da demolição do tempo, mão de obra à deriva: imigrantes cabo-verdianos numa favela de Lisboa, operários chineses num distrito industrial de Shenyang. A máquina cinematográfica é capaz não apenas de tornar sensível a miséria e a crueldade do atual estágio do capitalismo (que para promover revitalizações do espaço ou renovações tecno-industriais necessariamente provoca o deslocamento de populações e a desarticulação de comunidades, sendo hoje, ao lado das guerras e dos desastres naturais, o maior motivo de migração forçada no mundo), mas, mais fundamentalmente, de mostrar o trabalho subterrâneo que anima a vida daqueles que resistem e insistem em fazer suas escolhas em meio a essas ruínas.

Pois elas se acumulam no presente, em plena tempestade do progresso. E é nessa tempestade que o cinema, assim como a história, e não pela primeira vez, passa por um período crítico, em que se torna necessário redefinir as próprias maneiras de pensá-lo. “Depois da autodestruição da arte, e depois da passagem da vida pela prova do niilismo”, nos restaria pensar, segundo Giorgio Agamben, “um ponto de indiferença entre a vida e a arte, em que *ambas* passassem *ao mesmo tempo* por uma metamorfose decisiva”, e que nos conduziria a “um político finalmente à altura de seus objetivos” (AGAMBEN, 2002: 89). *No quarto da Vanda*,¹ de Pedro Costa, e *Além dos trilhos*,² de Wang Bing, são filmes que

1. *No quarto da Vanda* (Portugal, 2000) é um filme que *se passa entre* alguns moradores do bairro lisboeta de Fontaínhas, muitos deles viciados em droga, *no momento* mesmo da desapropriação e da demolição de suas casas.

2. *Além dos trilhos* (China, 2002) é um filme que *se passa entre os* habitantes de Tie Xi, *no momento* da transição do comunismo para o capitalismo na China, ou seja, do fechamento das fábricas e das mudanças, sutis ou evidentes, provocadas pela prática do pensamento neoliberal.

nos oferecem essa oportunidade, ao problematizar, cada um ao seu modo, a nossa relação com o nosso tempo através da prática cinematográfica e das figuras temporais que essa prática libera.

À insuficiência e mesmo ao desastre provocado por um pensamento que considera o tempo linearmente como uma sucessão de eventos explicados (e assim determinados) por causa e efeito, corresponde a necessidade de experimentá-lo como aquilo que ainda precisa ser inventado: pensar a história com o que nos chega, com aquilo que abre suas forças ao futuro, com tudo o que, como diz Walter Benjamin, “arranca a política das malhas do mundo profano” (BENJAMIN, 1994: 227). É nesse sentido que todo novo filme sempre inventa o cinema pela primeira vez,³ e reconfigura assim (em virtude da própria experiência que realiza *no mundo*) as relações de força anteriores que compunham a sua história. Torna-se, portanto, uma fundação, se por isso entendemos, com Jean-Luc Nancy, que, a cada vez, o que é fundado é precisamente um mundo, o próprio lugar da existência como tal, ou seja, nem espaço nem tempo, mas apenas a nossa maneira de existir juntos (NANCY, 1999: 273). Mas, como o cinema, ou melhor, um certo cinema, participa atualmente da fundação da nossa história? Se é que, como diz Nancy em *L'histoire finie*, ainda é possível falar em história...

3. E, ao mesmo tempo, um filme só compõe essa história à mesma medida que realiza a sua transmissão, inclusive a das modificações que nela opera. É essa, aliás, uma das teses de fundo benjaminiano que perpassa toda a obra de Godard e que poderia ser inclusive tomado como um dos axiomas de *História(s) do cinema*: “O perigo ameaça tanto a existência da tradição quanto os que a recebem. Para ambos, o perigo é o mesmo: entregar-se às classes dominantes, como seu instrumento” (BENJAMIN, 1994: 224).

... A história finda

*E nós: espectadores, sempre, em toda parte,
voltados ao mundo, e nunca para fora!*

Tudo nos satura. Nós o ordenamos. Decompõe-se.

De novo o ordenamos; então nos decomparamos, nós mesmos.

(Rilke, entre 7 e 8 de fevereiro de 1922)

Se o sentido histórico da história, tal como formulado pelo pensamento ocidental, chega ao fim, diz Nancy, é justamente porque agora ele se faz plenamente sentido, “a história não representa nem precisa mais da *Idéia* de si, ou da própria *Idéia*” (NANCY, 1999: 246), estamos diretamente expostos à ela, ou seja, àquilo que nos chega sem cessar, possibilitando-nos pela primeira vez pensá-la como aquilo que *é por essência sem essência*, “incapaz de se tornar visível, incapaz de toda idealização ou teorização” (NANCY, 1999: 247). Que a história tenha como que realizado plenamente o seu sentido em nossa época não significa de maneira

alguma que ela não continue se oferecendo ao nosso pensamento, tornando-se necessário agora, no entanto, para utilizar esse conceito, argumenta Nancy, concebê-lo de outra maneira: não mais através do tempo, mas da *comunidade*, ou seja, daquilo que torna possível “que alguma coisa do tempo, sem cessar o tempo e sem cessar de ser o tempo” (NANCY, 1999: 250) promova nele, no tempo, um certo espaçamento, para que um ser em comum possa ter lugar, possa ser exposto como tal.

Portanto, seria apenas através de uma concepção que vê a história exclusivamente como uma rede de causalidades de um tempo em sucessão, que ainda poderíamos nos assombrar com a nossa impotência diante da nítida catástrofe mostrada nessa longa seqüência da primeira parte de *Além dos trilhos*, quando os operários de uma fundição de cobre cumprem parte da sua jornada anual de trabalho num hospital, onde passam (ao longo de um mês, por causa dos efeitos colaterais) por um ocioso (estranha combinação de tempo livre e prisão) processo de desintoxicação provocado pelas emanções do chumbo. A medicalização sistemática e programada do corpo humano aparece aqui, por um lado, como a conseqüência necessária e o destino previsto desses operários que, para trabalhar, precisam se submeter à expropriação e ao controle do seu próprio ritmo biológico. Entre os rostos entediados ou entorpecidos diante das revistas e filmes pornográficos, dos jogos eletrônicos e de um vídeo-karaokê, o acaso, no entanto, subitamente irrompe numa morte por afogamento, e não é o luto, mas uma simplória canção tocada ao saxofone e vigorosamente acompanhada pelos sobreviventes que vem (há aí alguma ironia?) provisoriamente redimir o real: “Nós não receberemos vocês nem com vinho nem com chá tibetano, nem mesmo com echarpes de seda, mas nós ofereceremos uma alegre canção ao exército libertador: boas-vindas aos nossos libertadores...”.

O fim da história, então, ao contrário do que o título do texto de Nancy pode sugerir, não seria a história terminada ou concluída, mas, bem diferente disso, a própria experiência da história e a exposição do seu sentido como *suspensão do tempo*. Ou seja, não mais como uma Idéia ou uma essência, mas como simples existência (a história não é, ela acontece...); não mais como uma narrativa, nem como um acerto de contas, mas simplesmente como o anúncio de um “nós” (e é nesse sentido

4. Operações realizadas pelo historicismo e pela historização, “que dispõem todos os seus objetos (e mesmo o objeto ‘história’ como tal) sob a única lei, vaga e indefinida, de uma ‘determinação histórica’ (...) que indica somente *que* toda coisa é historicamente determinada, mas não *como* a ‘determinação’ opera. (...) O historicismo em geral é a maneira de pensar que *pressupõe* que a história de fato já começou sempre e o que faz é apenas continuar (...) No que diz respeito à maneira historicizante de pensar, poderíamos dizer que tudo pertence à história, mas que nada é histórico” (NANCY, 1999: 242-243). É por isso que, para o filósofo, seria urgente pensar a historicidade da verdade, como uma forma de salvar o próprio conceito de história do perigo iminente de um empobrecimento semântico que o transformaria numa simples “recolha de fatos”.

5. Este tema será desenvolvido mais adiante.

que a história é uma escritura) (NANCY, 1999: 273). E porque escritura, ou seja, esvaziamento do saber e de toda forma de determinação,⁴ a história, assim pensada, ainda pode ser entendida como “instrumento crítico e político no combate contra as representações ideológicas e seus poderes” (NANCY, 1999: 244).

O cinema e a inscrição da história

O que o cinema inscreve é a própria duração do tempo no espaço. Todo gesto cinematográfico, por mais simples que seja, promove um espaçamento do tempo, ou, como Jean-Louis Comolli não cansa de dizer, “coloca o mundo em suspenso e o sentido em movimento”. A experiência singular que o cinema nos proporciona é, portanto, um trânsito no tempo, uma espécie de estado de transição (um transe) entre dois tempos, o do mundo e o da representação. Experiência na qual o que está em jogo, portanto, é a nossa própria percepção do tempo (Cf. SCHEFFER, 1997).⁵ Visto dessa forma, a sala de cinema seria um verdadeiro laboratório da percepção temporal, capaz de fundar e abrigar o tempo, mesmo e sobretudo quando ele está em ruína. O cinema, por aquilo mesmo que o constrange e é a sua invenção, está numa relação de íntima cumplicidade com a história, à mesma medida que inevitavelmente “documenta suas próprias condições históricas de produção” (COMOLLI, 2006: 126), mas não apenas isso, pois são as produções dessas condições históricas que colocam atualmente o cinema no núcleo daquilo que caracteriza politicamente o *nosso* tempo.

(Nunca é demais esclarecer esse “nosso”, que certamente diz respeito àquilo que nos é necessariamente contemporâneo, mas, no cinema, sobretudo ao que, desse tempo, compartilhamos como invenção da possibilidade de dizer que ele nos é realmente comum. Jean-Luc Nancy diria que o que é propriamente “nosso” é quando “alguma temporalidade *enquanto* temporalidade se torna uma espécie de espaço” (NANCY, 1999: 250) (o que, por acaso, não deixa de ser uma bela definição da operação realizada pelo cinema...), “quer dizer, a possibilidade de ser *em comum*, e de nos apresentar ou de nos representar como comunidade. Uma comunidade que compartilha o mesmo espaço de tempo ou que dele participa, pois a comunidade é ela mesma esse espaço” (NANCY, 1999: 244)).

Da nossa atual impermanência

Nosso tempo talvez possa ser melhor caracterizado, diferentemente daquele de Walter Benjamin, não como o da pobreza, mas como o da miséria em farrapos, ou o da expropriação da experiência. Isso se entendermos, com o próprio Benjamin, que “a miséria em farrapos é uma forma específica da pobreza, de maneira alguma seu mero superlativo”. É esse o comentário que ele deixa junto a uma anotação retirada de Hermann Lotze, em que o autor de *Mikrokosmos* relaciona o aparecimento da *miséria em farrapos* à impossibilidade de uma sociedade complexa e ricamente articulada na satisfação das necessidades, como é a nossa, oferecer uma assistência “permanente e duradoura” às necessidades “isoladas de qualquer contexto”, das quais os pobres se tornam, nessa sociedade, dependentes (BENJAMIN, 2006: 419).⁶

O espaço hegemônico instaurado pelo capitalismo, na articulação entre o tempo da biopolítica e o tempo do espetáculo, seria, por causa mesmo da intensificação do deslocamento da vinculação histórica entre os homens e as imagens, o espaço da produção permanente e duradoura da impermanência e da efemeridade. Processo que, sem dúvida, começa com a introdução do inumano nas relações humanas de trabalho, e do qual o cinema participa ativamente. Do “olhar mais triste do mundo” (GODARD, 1988: 137), como Godard se refere ao de Harriet Andersson, em *Mônica e o desejo* (Ingmar Bergman, 1953), quando pela primeira vez na história do cinema um personagem encara fixamente a câmera, ao olhar “consciente de estar exposto ao olhar” (AGAMBEN, 2002: 105) das *pornstars* e dos modelos publicitários, o que incessantemente se mostra, diz Agamben, é o *ser sem substância* que nos tornamos, do qual o cinema desde então é testemunha. “O fato de que os atores olhem para a objetiva significa que eles *mostram que estão dissimulando*; e, no entanto, paradoxalmente, à mesma medida que denunciam a falsificação, aparecem mais verdadeiros” (AGAMBEN, 2002: 106). É precisamente neste espaço que nos restaria aprender, para além de tudo o que há de “agourento ou terrível” nos poderes ainda desconhecidos dessa natureza inorgânica, “a dominar, não a natureza em si mesma, mas a relação humana com ela” (BUCK-MORSS, 2002: 101).⁷ Esse cruzamento entre a técnica, a

6. Eis a passagem de Hermann Lotze, tal como anotada por Benjamin: “A pobreza... assume o caráter específico da miséria em farrapos, quando aparece em uma sociedade cuja vida está fundada sobre um todo muito complexo e ricamente articulado de satisfação das necessidades. Quando a pobreza toma emprestados alguns fragmentos deste todo, isolados de qualquer contexto, ela se torna dependente de necessidades para as quais é impossível lhe dar uma assistência... permanente e duradoura”.

7. Esse aprendizado torna-se necessário à medida que para as primeiras gerações que se confrontam com momentos tão intensos de transição, como é o nosso, como foi, de outro modo, o de Benjamin, há sempre um *déficit* entre as mudanças sociais advindas da revolução tecnológica e a forma como nós nos relacionamos com essa nova natureza inorgânica, uma vez que muitas vezes ainda nos baseamos em conceitos antigos, ou, como prefere Benjamin, em “formas primitivas de idéias”. A máquina cinematográfica está aí também para nos auxiliar nesse aprendizado.

estética, a política, o homem comum na sociedade e os efeitos, muitas vezes atroz, que daí derivam coloca o cinema numa posição privilegiada (não como objeto, mas como força) para o pensamento.

É já essa consciência do acontecimento do cinema como uma forma que pensa que possibilita a Benjamin encontrar a potência das linhas de fuga próprias à modernidade e à invenção da vida em seu período histórico. No entanto, se, em sua época, Benjamin experimentou intensamente o momento da expropriação do trabalho e da propagação do fascismo, que lhe custou a própria vida, hoje, por causa mesmo daquele, defrontamo-nos já com um outro problema, que Giorgio Agamben não hesita em apontar como sendo a expropriação da linguagem.

Como nos conta Agamben, ao definir o fetiche da mercadoria como o “segredo do capital”, ou como o “centro imaterial no qual o produto do trabalho se desdobra em valor de uso e valor de troca [e assim] se transforma em uma ‘fantasmagoria’” (AGAMBEN, 2002: 86), Marx permite a Debord perceber o “devir-imagem” do capital como a absolutização do valor de troca, que “após ter falsificado totalmente a produção social” (AGAMBEN, 2002: 86), eclipsa de agora em diante qualquer vestígio do valor de uso. E Agamben continua esse raciocínio, completando a análise marxista, “no sentido em que o capitalismo não diz respeito apenas à expropriação da atividade produtiva, mas também e sobretudo à alienação da própria linguagem” (AGAMBEN, 2002: 93). Essa expropriação do comum que está diretamente ligada a uma aquisição de consistência autônoma da linguagem, de agora em diante constituída numa esfera separada, é a própria política em que vivemos, ou seja, o que caracteriza, antes de qualquer outro aspecto, isso que comumente chamamos de globalização: “o que força as nações da terra para um destino comum é a alienação do ser lingüístico, o desenraizamento de cada povo de sua persistência vital na língua” (AGAMBEN, 2002: 96).

Sobre três espécies de fusão

A linguagem é a própria experiência de um sentido em comum, que só se realiza efetivamente num gesto de exposição da singularidade, e assim se opõe ao absoluto. Separados daquilo que nos une e constitui o *nosso* mundo, vemo-nos cada vez mais participando do que podemos chamar de um *processo de fusão*

(que é apenas a mais perversa de uma possibilidade imensa de transformações envolvendo a relação homem-máquina). A fusão é aquilo que promove uma nova unidade abstrata e absoluta, sem mediação, entre o corpo e a imagem. Podemos falar mesmo de um processo de *absolutização* da relação do corpo humano com as máquinas, que, no que diz respeito às imagens produzidas por elas, desencadeia, por um lado, uma indistinção entre o verdadeiro e o falso e, por outro lado, inversamente, um ponto de indiferença entre a vida e a esfera da representação, na qual Agamben percebe a emergência de uma potência política e estética. É também toda a diferença que há na distinção que José-Marie Mondzain faz entre duas lógicas de visibilidade da imagem: uma que “opera na ausência das coisas (...), numa distância infranqueável com aquilo que designa (...) e na qual se constituem três instâncias indissociáveis: o visível, o invisível e o olhar que os coloca em relação”; outra que “propõe a substância consumível de alguma coisa real e verdadeira à convivas que se fundem e desaparecem no corpo ao qual são identificados” (MONDZAIN, 2002: 32-33). Este processo de fusão se dá, atualmente, pelo menos em três níveis: técnico (entre a imagem e o objeto), temporal (entre a ação e a representação) e social (entre a exposição e a *mise en scène*).

No que diz respeito à técnica, vivemos a época da proliferação das imagens digitais, que diferentemente de outras imagens maquínicas, não precisam necessariamente se inscrever no dispositivo que as captura, mas podem ser concebidas ou simuladas. O que significa que a imagem digital não depende, como a fotografia ou o cinema, de um referente exterior, operando potencialmente uma espécie de fusão ou de eliminação da distância espaço-temporal entre o objeto e a sua imagem, a tal ponto que não seria mais possível identificar nem tampouco seria mais necessário haver uma diferença entre uma e outro.⁸

Por outro lado, um outro tipo de fusão seria aquele proveniente de um encurtamento e mesmo de uma anulação da distância temporal de uma ação qualquer e de sua representação, o que acarretaria uma *despotencialização* crescente do real na mesma medida de sua necessidade compulsiva de atualização. A ilusão da simultaneidade espaço-temporal é algo que cronologicamente aparece com a imagem videográfica, mais especificamente com a possibilidade da sua transmissão “ao vivo”: “A imediatez do ato

8. Cf. DUBOIS. Máquinas de imagens: uma questão de linha geral. In: *Cinema, vídeo, Godard*, especialmente p.47-49: “Até então, os outros sistemas [de representação maquínica] pressupunham todos a existência de um Real em si e para si, exterior e prévio, que cabia às máquinas de imagem reproduzir. Com a *imagerie* informática, isto não é mais necessário: a própria máquina pode produzir seu ‘Real’, que é a sua imagem mesma”.

e de sua representação, depois de sua difusão quase simultânea, visa instaurar uma *nova unidade* entre a passagem ao ato e a representação, antigamente separados no tempo pela duração mesma da sessão” (COMOLLI, 2006: 133, grifo meu). Considerado apenas do ponto de vista do seu dispositivo (registro-montagem-projeção), o cinema, para existir, necessita dessa separação entre a ação e a representação, e talvez seja apenas por isso que, ainda hoje, ele se posiciona como o lugar social privilegiado do investimento imaginário do espectador.

Finalmente, uma terceira fusão se dá no plano das relações sociais. Quando as câmeras e as imagens por elas produzidas passam a fazer parte do ambiente em que os corpos se expõem publicamente, o que esses dispositivos de captura de imagem fazem, muitas vezes à revelia daqueles que são filmados, é transformar essa exposição automaticamente numa *mise en scène*. No mesmo instante em que captam as imagens, esses dispositivos produzem, portanto, uma relação social autônoma, baseada na colocação em cena desses corpos expostos. Essa encenação automática e autônoma dos corpos produz como resultado uma massa indiferenciada e homogênea de tempo e imagem, na qual a singularidade e a exposição daquilo que é comum passa, na maior parte das vezes, despercebida, justamente porque se abre mão do trabalho, ou seja, dos procedimentos propriamente humanos de inscrição.

Sobre a falta de limites e a impotência do cinema

Utilizar o ginete do agressor para a sua própria cavalaria. Única possibilidade. Mas quantas forças e destreza tal não exige?

(Kafka, 9 de março de 1923)

Esse processo de automatização e autonomização do domínio da imagem contribui para a produção de um tempo em que a história se torna a impossibilidade de ser, como diz Nancy, “a narração de algum grande destino coletivo do gênero humano” e aparece como suspensa: as guerras, o desemprego, os refugiados, o cálculo tecnológico, a fome e a miséria, “todos

esses signos ao menos aparentes da autodestruição do gênero humano, da auto-aniquilação da história, sem nenhum trabalho dialético do negativo...” (NANCY, 1999: 240), justamente aquele que evitaria a passagem sem obstáculos da tese tecnoprogressista neoliberal à síntese hegemônica de um capitalismo absoluto. Já que este atualmente se manifesta nessa indiferença entre a vida e a sua representação, o cinema perde tudo aquilo que outrora podia ser chamado de sua especificidade, a não ser, talvez, aquela tecno-social, a única que ainda lhe é admitida: a especificidade de seu dispositivo: quadro e tela.

É por isso que o cinema se coloca hoje numa posição liminar, trabalhando no limite mesmo de suas potências, ou seja, com a sua atual falta de limites e com a sua impotência. O cinema não tem, assim, mais nada que lhe possa ser atribuído como próprio, nenhuma essência, e é na superfície dessa não-propriedade que ele hoje funda o seu espaço. “É exatamente porque pode mostrar os limites do *poder de ver* que o cinema, na contramão do espetáculo, a ele opõe uma resistência do interior mesmo das suas estratégias” (GUIMARÃES, 2008: 9). Uma das tarefas políticas do cinema atual seria, portanto, precisamente escapar a esses procedimentos deterministas de fusão, ou, antes, potencializar todos esses pontos de indiferença para neles operar outras possibilidades de experimentar o tempo como nosso. Única possibilidade.

Sobre três figuras cinematográficas

Montagem (ou: contra-roteiro). “Não tenho nada a dizer. Somente a mostrar.” Essa fórmula concisa com que Walter Benjamin, sempre atento aos farrapos produzidos pela história, define o seu método de trabalho deriva, sem dúvida, de um procedimento inicialmente cinematográfico: a montagem, ou a produção de efeitos de sentido através da “citação” de fenômenos do mundo:⁹ “Porém”, continua, “os farrapos, os resíduos: não quero inventariá-los, e sim fazer-lhes justiça da única maneira possível: utilizando-os” (BENJAMIN, 2006: 502).

É isso o que Godard faz, à sua maneira e agora já no cinema, em “Roteiro do filme *Passion*”: a visão sendo anterior à escrita e o cinema sendo um meio que inscreve as imagens (visuais e sonoras) antes das palavras, o trabalho do cineasta é sobretudo *ver* o filme antes de escrevê-lo. Esta talvez seja, via Vertov, uma das mais férteis obsessões godardianas: a gênese de uma idéia

9. Cf. BUCK-MORSS, 2002: 104 e anteriores. A autora recorre ao conceito goethiano de *ur-fenômeno* para esclarecer o procedimento de Benjamin. A significação filosófica desta concepção de trabalho “exige receptividade ao *poder expressivo da matéria*” (p.101) ou, nas palavras de Goethe, que certamente não pensava, mas talvez já sonhasse com o cinema: “A coisa mais alta seria entender que todo factual já é teoria (...) Já não buscaríamos nada por trás dos fenômenos: eles mesmos já são teoria” (GOETHE citado por BUCK-MORSS, 2002: 103).

10. Isso que Godard chama de “alguma coisa” era o que Vertov chamava de “intervalo”: “é a distância visual mantida entre dois planos (...) O intervalo é, portanto, o operador teórico da síntese temporal no cinema, ele é o que permite fazer do tempo um material *formal*” (AUMONT, 2004: 104-106).

cinematográfica é uma imagem, ou antes, duas imagens e *alguma coisa*¹⁰ que acontece, que aparece, que se torna visível entre elas. No caso desse filme, eminentemente pedagógico, um auto-exilado parte de duas imagens, a do amor e a do trabalho, para encontrar o seu lugar – um corpo entre a câmera e a tela – entre elas: talvez a paixão ou o cinema – “... e eis a luz, e eis a luz e a luz, e eis a névoa, e eis a aventura, e eis a ficção, o real e o documentário, e eis o movimento, o cinema, e eis a imagem e o som, o cinema, eis o cinema, eis o cinema... lá está o trabalho” (GODARD, 1988: 157-173).

(Trabalho necessariamente coletivo, uma vez que envolve, como nos mostra Comolli, pelo menos três práticas para se realizar plenamente: a do espectador, a daqueles que filmam e a daqueles que são filmados. Em cada uma dessas práticas, os sujeitos trabalham o filme tanto quanto o filme os trabalha. E o que (é) trabalha(do) aqui é o tempo).

A montagem – que inevitavelmente produz uma relação entre imagens, através da criação de um intervalo entre elas – é o que, no cinema, convoca o humano a se apropriar de sua percepção. E, mais especificamente, de sua percepção do tempo. É isso que, segundo Jean-Louis Scheffer, o cinema nos ensina: “não a mortalidade”, mas “talvez uma invenção do tempo, uma dilatação dos corpos e a improbabilidade de tudo isso”, a emoção de “poder viver simultaneamente em vários mundos” (SCHEFFER, 1997: 5). Se o efeito de realidade do cinema começa com o tempo que passa já no plano, em sua tensão com o fora-de-campo, a montagem, responsável por ligar um plano ao outro, é, então, uma forma de modular o tempo e de abri-lo à percepção humana.

Com Vertov, essa modulação do tempo, nos diz Deleuze, transforma-se numa restituição das imagens do mundo à sua dimensão material e, ao mesmo tempo, numa restituição da matéria aos humanos, através de um “agenciamento coletivo de enunciação”, um agenciamento cinematográfico responsável por juntar o espectador ao “universo material das interações definido como ‘comunidade’” (DELEUZE, 1985: 108), ou seja, ao espaço de tempo no qual as singularidades podem se expor e pôr assim em disponibilidade o seu desejo. Mas, para isso, o *kinok* chama a atenção: é preciso “depurar o cinema dos intrusos: música, literatura e teatro”, e buscar seu “ritmo próprio, sem roubá-lo de quem quer que seja, apenas encontrando-o, reconhecendo-o nos

movimentos das coisas” (VERTOV, 1984: 248). Trata-se de uma *recusa violenta de qualquer roteiro anterior à ação e da percepção radical da materialidade (e da conseqüente potencialidade) dos meios de produção cinematográficos.*

Voltaremos a isso mais adiante. Por enquanto, reparemos no que nem sempre parece evidente:¹¹ que há na história do cinema uma consistente tradição que o pratica prescindindo do roteiro e apostando diretamente no acontecimento. Não apenas nos acasos das gravações, mas na imensa liberdade de improvisação que a montagem propicia, quando ao invés de ser usada para executar um roteiro, torna-se ela mesma um *método de escritura* do filme.

Auto-mise en scène. Já em 1936, Benjamin falava de uma *metamorfose do ator* operada pela máquina cinematográfica. Diferentemente do teatro, cujo jogo ilusório se dá inevitavelmente no palco como espaço privilegiado da representação, o cinema transforma o mundo inteiro em cenário possível de uma ação, sendo que o jogo ilusório da representação nunca é dado de antemão no espaço, mas é sempre construído espacial e, como vimos, temporalmente pela montagem. O cinema, portanto, filma e representa um espaço qualquer.

No que diz respeito à representação do tempo, o cinema também apresenta uma diferença qualitativa em relação à pintura e à fotografia. Diferentemente do instante significativo daquela, que exprime a essência de um acontecimento retratado, através mesmo de uma “encenação” do tempo, a que Gotthold-Ephraim Lessing, nos lembra Jacques Aumont, chamou de “instante prenante”; e diferentemente do “instante qualquer”¹² da fotografia, no qual a significação já não mais ultrapassa a ocorrência representada, mas ainda assim fixa a sua duração no tempo – o cinema, por sua vez, multiplica (24 vezes por segundo) esses instantes quaisquer, e o que nos dá a ver na projeção é a própria passagem do tempo. O cinema, portanto, filma e representa uma duração qualquer.

Espaço qualquer, duração qualquer... Virtualmente, o mundo inteiro se transforma em objeto cinematográfico e, como dizia Benjamin, “cada pessoa, hoje em dia, pode reivindicar o direito de ser filmado” (BENJAMIN, 1994: 183). É precisamente por essas diferenças espaço-temporais no estatuto da representação que “para o cinema é menos importante o ator representar diante do público um outro personagem, que ele se representar a si mesmo diante do aparelho” (BENJAMIN, 1994: 179). Essa representação

11. Sobretudo para os editais de financiamento público de produções cinematográficas.

12. Sobre a diferença entre o instante prenante e o instante qualquer, cf. AUMONT, 1993: 230-234.

de si mesmo diante do aparelho é o que anos mais tarde Claudine de France esquematará no conceito de *auto-mise en scène*.

A *auto-mise en scène* seria, num mundo em que, como vimos, promove uma nova unidade entre a exposição e a *mise en scène*, uma maneira de tensionar e resistir, através de uma fabulação, a essa fusão imediata, interpondo uma distância espaço-temporal numa relação filmada e estabelecendo assim, fisicamente, os limites dessa relação. Desse ponto de vista, a *auto-mise en scène* é uma espécie de perda da inocência do humano diante do maquínico, uma nova consciência do corpo e da fala diante do olhar inumano e vazio da câmera.

No mais das vezes, essa consciência da *auto-mise en scène* por parte daquele que é filmado carrega a sua aparição com o peso dos costumes e das pré-concepções a respeito de si mesmo. O trabalho do cineasta é precisamente *inscrever a sua presença* (no quadro ou fora dele) e desfazer, através de uma relação humana, aquilo que o olhar maquínico recalca, para que aquele que é filmado possa devolver à imagem assim inscrita, através da repetição automática e inconsciente de seus gestos e falas, uma duração ou um olhar para o mundo.

O que torna esses filmes possíveis é o fato de haver um tempo compartilhado, é nisso que se baseia o seu “contrato fílmico”, que, segundo Serge Daney, é uma questão de base incessantemente retomada por Godard em sua “pedagogia” cinematográfica: “Essa questão parecia existir apenas para o cinema militante ou etnográfico, mas Godard nos revela que ela diz respeito ao ato mesmo de filmar” (DANEY, 2007: 113). Nesse sentido, o que esses cineastas inscrevem em seus filmes é também o seu *encontro* com aqueles que filmam, em que as situações surgem precisamente do confronto entre uma *mise en scène* (no caso de Pedro Costa, notadamente no trabalho com a luz e com o plano fixo; no caso de Wang Bing, o trabalho com o movimento de câmera e a montagem interna ao plano) e uma ou várias *auto-mises en scène*. É essa oscilação entre a indicialidade da presença do corpo diante do aparelho e a verossimilhança de sua aparição na cena que coloca, na indiscernibilidade entre o falso e o verdadeiro que caracteriza a nossa época, o mundo em dúvida e, assim, garante o jogo da representação cinematográfica.

Fora-de-campo. Não são apenas as inovações ou as perversões, mas também os limites do cinema que garantem o

seu jogo no domínio sem limites da representação. E se o primeiro limite é o quadro, o último é a tela. Ao delimitar uma porção do espaço e fazer com que o tempo passe por aí, a máquina cinematográfica deixa inevitavelmente a maior parte do espaço (e portanto do tempo que passa) de fora. Esse exterior da imagem não é, então, apenas espacial, mas, como nos lembra Comolli, temporal: “Alguma coisa de temporal, um *antes* ou um *depois*, deixa-se pressentir através do jogo do fora-de-campo. O espaço tornou-se tempo fora do quadro” (COMOLLI, 2006: 131).

É sobretudo nesse espaço-tempo virtual, nessa “reserva temporal” sempre em espera, que a montagem opera o espaço-tempo do filme. São nesses vazios que se dá grande parte do trabalho do espectador. E quando há uma elisão desses vazios através “da redução da duração do que é enquadrado”, o que acontece é uma espécie de fusão temporal, que aprisiona a sua duração interna em função de uma significação única do sentido do tempo. Suprimir o fora-de-campo em função de um contínuo temporal é significar o tempo como liso e homogêneo, para melhor controlá-lo: “é como se se perdesse nesse desaparecimento um outro possível do movimento do filme”.¹³

Fora-de-campo estão também os operários que demolem o bairro de Fontainhas, em *No quarto da Vanda*. O que vemos, na maioria das vezes, são apenas os vestígios desse trabalho de destruição: a poeira sobre os móveis abandonados, a queda dos blocos de concreto, e o som, por toda a parte. Fora-de-campo está a briga, logo no início de *Além dos trilhos*, que Wang Bing escolhe não filmar, para nos mostrar aqueles que a estão vendo. E também todas aquelas singularidades expostas, sem nenhuma representação, ao mundo. É precisamente isso o que, segundo Agamben, mais ameaçaria politicamente o Estado: “que o que escapa à representação exista e forme uma comunidade sem pressupostos nem condições de pertencimento, tal é a ameaça com a qual o Estado não está de forma alguma disposto a negociar” (AGAMBEN, 2002: 100). E é precisamente aí, onde a representação escapa ao controle (no fora-de-campo, mas também na *auto-mise en scène* e na montagem) que o cinema ainda pode fazer com que essa comunidade (mesmo que não consciente de si) seja exposta como tal e se apresente como a possibilidade de uma vida em comum.

Não é por acaso que um dos fora-de-campo mais presentes em

13. Para uma análise detalhada sobre as conseqüências dessa elisão, cf. o texto “Fim do fora-de-campo?”, no *Catálogo forumdoc.bh.2006*, em que Comolli analisa minuciosamente o uso do *jump-cut*, sobretudo no filme *Tiros em Columbine* (EUA, 2002), de Michael Moore.

No quarto da Vanda, além da demolição do bairro de Fontainhas, nos seja dado justamente pela imagem televisiva. Não se trata exatamente de um fora-de-campo, mas de uma espécie de buraco no próprio campo, por onde desliza uma outra temporalidade, a do espetáculo, que sem deixar de participar da temporalidade do bairro (rimando, de certa forma, com os murmúrios e os buracos da demolição), cria, ao mesmo tempo, um contraste visual e sonoro com a duração e o ritmo de vida daquelas pessoas que tola mente dizem bom-dia umas para as outras.

Contraste de um tempo liso e homogêneo com um tempo rugoso e multifacetado do bairro. A temporalidade do bairro, ritmada pela variação da duração dos planos, nos é apresentada na parte inicial do filme (não é mesmo, Ozu?), quando os corpos dos personagens se situam ou se deslocam no espaço: permanecem, entram ou saem do quadro sempre fixo, levando para isso *um tempo*, enquanto o tempo pulsa fora-de-campo. Ao contrário, sempre atualizar essa pulsação para satisfazer a pulsão escópica do espectador é um procedimento tipicamente espetacular, que elimina toda a virtualidade da imagem: mostrar tudo, não deixar nada fora-de-campo, de modo a fazer com que nenhum imprevisto possa perturbar a passagem ao ato da imagem, que numa sociedade capitalista muitas vezes não é outra coisa senão o mero consumo.

(Um parêntese, um encontro)

– O futuro do cinematógrafo pertence a uma nova raça de jovens solitários que filmarão investindo aí o seu último centavo e não se deixarão sucumbir pelas rotinas materiais do trabalho (BRESSION, 1995: 121).

– Eu não sei, os tempos são de desemprego, senhor...

– E quem, então, está sem trabalho, senhorita? É um tempo de muitas mãos e de poucos corações. Sim, tempo sem coração, mas não sem trabalho. Quando uma época está doente e não tem trabalho para todas as mãos, é uma nova exortação que ela nos dirige. A exortação de trabalhar com nossos corações, no lugar das mãos. E eu não conheço nenhuma época, ainda não, que não tenha tido emprego para todos os corações (GODARD, 1999: 3B, 24'50"-25'43").

– Quanto a nós, estamos nos encarregando do trabalho até aqui, com as mãos nuas, e confiantemente esperando nossa vez

para controlar a produção e lograr nossa vitória. (VERTOV, 1984: 38).

Aqui o trabalho nunca pára

Para melhor compreender as figuras temporais liberadas em *No quarto da Vanda* e *Além dos trilhos*, vejamos antes alguma coisa sobre os seus meios de produção. Em qualquer filme, os efeitos e os modos estão intrinsecamente articulados. No entanto, nestes, essa articulação se torna explícita, à medida que, aqui, ela é precisamente o que possibilita a realização do filme, aquilo que se apresenta com uma função organizadora: a presença do realizador e de sua câmera a uma certa distância (física e moral) de seus personagens, e sobretudo durante um longo período de tempo. *No quarto da Vanda* foi filmado ao longo de dois anos; *Além dos trilhos*, durante um ano e meio. Estamos aqui, antes de tudo, diante de uma nova prática do trabalho cinematográfico, que se insere nessa “perda de mundo” que surge, como diz Deleuze, quando o mundo se põe a fazer cinema (DELEUZE, 1992: 97). Não apenas por causa das facilidades de acesso à técnica, mas por causa da própria passagem, do deslizamento da vida cotidiana pela imagem técnica.

Resistir contra as facilidades desse deslizamento foi, em mais de uma ocasião, um dos principais campos de batalha do cinema. Um pouco depois de sua experiência no grupo Dziga Vertov, em que, pela urgência política dos temas e pela dificuldade de financiamento dos projetos, Godard realizou diversos filmes em 16mm, e logo depois de experimentar a praticidade do equipamento de vídeo, nas obras em que realizou para a televisão, o cineasta sente necessidade de trabalhar, por volta de 1976, com uma câmera de cinema que fosse tão leve e portátil como uma de 8mm e alcançasse a qualidade da imagem produzida por aquela de 35mm. Encomenda, então, ao fabricante Jean-Pierre Beauviala, da *Aaton*, uma câmera que ele mesmo batiza de 8-35, uma “câmera de diretor”, que o permitisse trabalhar em lugares pouco explorados pelo cinema tradicional, justamente por causa da dificuldade de operação e pelo número de pessoas envolvidas no funcionamento dos equipamentos utilizados nesse tipo de produção. “Porque Godard”, como diz Alain Bergala, “pensa que a direção termina sempre por se submeter, mais ou menos, a feitos determinados pelo material disponível e a hábitos de trabalho

ligados à própria natureza (nome de pessoas, divisão do trabalho, normas profissionais) da equipe de filmagem” (BERGALA, 1985: 176). O fato é que, na época, o projeto idealizado por Godard falhou por uma série de dificuldades técnicas e as pesquisas industriais acabaram se transformando, à revelia do diretor, na *Aaton 35*. Mas a idéia de uma câmera que pudesse liberar o cineasta para trabalhar diária e diretamente com a matéria cinematográfica persistiu.

“E a libertação? E a vitória? Esse será o meu martírio”... Talvez passe por aí o silêncio desolador em primeiro plano com que Godard responde, durante uma aula em *Nossa música* (2004), a alguém que lhe pergunta se as pequenas câmeras digitais podem salvar o cinema. A essa perniciososa idéia de redenção associada à técnica, seria preciso começar por uma inversão que talvez só mesmo o silêncio propicie: ... perguntar não como a técnica salva o cinema, mas como o cinema salva a técnica. Ou, de forma mais objetiva: fazer com que a pergunta considere as novas imagens como um campo de pesquisas próprio ao trabalho do cinema, e não colocar, de saída, o cinema a reboque do processo técnico. Já que é pela técnica que o mundo inteiro faz um mau cinema, “seria preciso”, escreve Deleuze, “que o cinema deixasse de fazer cinema, que estabelecesse relações específicas com o vídeo, a eletrônica e as imagens digitais para inventar a nova resistência” (DELEUZE, 1992: 98) e, podemos acrescentar com *No quarto da Vanda e Além dos trilhos*, talvez apenas para deixar com que o cinema do mundo continue se fazendo.

A espera

Vejamos esse plano de *No quarto da Vanda*, aquele em que ela, em plena ressaca da droga, os olhos umidificados pela tensão do corpo, se engasga com uma tosse, vomita fora-de-campo, espirra compulsivamente. Com a força daquilo que irrompe sem o seu controle, o corpo de Vanda escapa aqui à toda sua vontade, que fosse por exemplo a de atuar, para expor assim apenas a sua existência, a sua atualidade naquela luz, naquele quarto. Aquilo que chega desta forma é um acontecimento, que só se explicaria muito vagamente pela ação anterior e que não necessariamente se prolonga como causa da ação seguinte. São planos em que o que acontece é a apresentação de um acontecimento, no espaço de tempo (ou no campo da visão, no campo da imagem) aberto

entre aquele que filma e aqueles que são filmados. Além, é claro, da pequena câmara digital,¹⁴ que dispensa a presença de toda uma equipe técnica e permite filmar planos de longa duração, para registrar uma cena como esta é necessário sobretudo uma disponibilidade de tempo em comum, que está na base da metodologia desse filme. O trabalho aqui é muitas vezes apenas uma espera conjunta, e o registro dessa espera: a dos personagens evidentemente, mas também a do realizador. A espera talvez seja uma das chaves do cinema de Pedro Costa e de Wang Bing. Com essas câmeras, o que produzem é a intensidade dessa espera, ou seja, se colocam em posição de acolher aquilo que chega, “este acontecimento que é a finitude do próprio Ser” (NANCY, 1999: 264). E talvez seja assim que respondam, cada um à sua maneira, àquela pergunta com que Deleuze termina sua conhecida carta a Serge Daney: “como devolver ao vídeo a lentidão que escapa ao controle?” (DELEUZE, 1992: 98).

Assim são pacientemente trabalhadas todas as seqüências que insistem em se repetir em plano fixo no quarto de Vanda, quando ela está só ou quando conversa, sobretudo com sua irmã, Zita, mas também com as pessoas que passam por ali, como aquele Pedro, que lhe deixa flores, e a quem Vanda cuidadosamente recomenda não se drogar com outra seringa que não a sua, antes de lhe passar uns comprimidos que ela mesma toma para falta de ar. Assim como os monólogos de Nhurro na sala de sua casa, onde, à luz de velas e com as janelas fechadas, os personagens do filme se injetam, e todas aquelas cenas em que uma ação se repete: Zita enrolando ou desenrolando com o olhar fixo os fios de lã; ou aquele ladrão de passarinhos, retirando obsessivamente com uma faca a cera acumulada na mesa improvisada por Nhurro; mas, também, nos becos de Fontaínhas, onde as pessoas passam e, por vezes, se encontram e em que nunca falta uma fogueira acesa, em torno da qual velhos e crianças se reúnem.

É também com extrema paciência que Wang Bing se move entre aqueles que filma. Seja nos vestiários das fábricas, onde os operários se desnudam nas conversas (parte 1: “Ferrugem”), seja nas casas daqueles que em breve serão desapropriados (parte 2: “Vestígios”) ou daqueles que já foram (parte 3: “Trilhos”). Na última parte de *Além dos trilhos*, quem espera é Du Yang, filho do velho Du, que vive de catar trilhos e outras peças de metal sucateadas nas estradas de ferro, e é preso por causa disso.

14. Não se trata, evidentemente, apenas da técnica, mas da maneira como ela é usada, ou mais propriamente *trabalhada* nesse filme. Pedro Costa, aliás, insiste neste ponto: “No entanto, ao trabalhar com uma câmara amadora, pequena, o princípio de tudo era ter uma relação com o modelo que não se tem no cinema. No início era só a Vanda, depois partiu para outros, houve um desmultiplicar de modelos em coisas sociais. A relação com o modelo estava entre uma pintura, um retrato, um ensaio, experimentar, falhar, deixar andar, uma coisa em longa duração, de ir ou não filmar, de repetir muito. (...) O que é interessante é deixar de pensar no que é vídeo ou o cinema: há umas ‘coisas’ que registram a luz, porque o que elas registram é luz, captam luz de uma maneira eletrônica ou de uma maneira química. (...) Deste modo o que eu acho que eu ganhei foi ‘leveza’ e não acho que tenha sido ‘esquecimento’” (COSTA, 2001: 42).

Perambulando na neve do lado de fora da casa, ou se aquecendo dentro dela, ao lado do pequeno cachorro, o filho espera. Wang Bing espera essa espera. A cena começa com um plano de uma vela acesa. E passa por um longo plano de Du Yang apresentando, através de umas fotos, o que um dia foi sua família. (Aqui se mostra todo um complexo jogo de movimentação de câmera, característica de Wang Bing, e que ao longo de todo filme é aquilo que constitui a própria *mise en scène* entre aquele que filma e aquele que é filmado, tornando assim muitas vezes indiscernível a relação entre direção e encenação). Du Yang mostra, então, para a câmera (para Wang Bing (para o espectador)): uma foto de seu pai, uma foto de sua mãe. Há um corte e, enquanto olha para o fora-de-campo, onde estão as fotos, duas lágrimas começam a se formar; ele escolhe uma outra foto, e agora é Wang Bing quem movimenta a câmera (chegando mesmo a esbarrá-la) para enquadrar a foto em suas mãos. As horas são marcadas por uma melodia eletrônica, Wang Bing movimenta a câmera para o relógio na parede, espera, e, no movimento de volta, apenas uma lágrima escorrida no rosto (como nos modelos de Bresson), enquanto Du Yang recolhe o choro ao mesmo tempo em que junta as fotos e as coloca numa sacola. Wang Bing inscreve aqui ou, antes, produz na própria movimentação de câmera (ou na montagem que faz no plano) um espaço suspenso, onde o tempo é incessantemente jogado para fora-de-campo, ainda que o que vejamos ali seja um relógio marcando imperturbavelmente as horas. Esta mobilidade do olhar permite a Wang Bing criar uma espécie de espaço ético necessário para não impedir e, ao mesmo tempo, poder acolher este acontecimento na duração.

À solidão daqueles que são filmados ou à solidão da matéria abandonada nos espaços vazios talvez corresponda a solidão do realizador. Pois mesmo onde não há mais ninguém é ele quem ainda deixa ou encontra onde filma (à maneira dos Straub-Huillet) os vestígios humanos. Quando Wang Bing, por exemplo, conduz sua câmera por grandes espaços abandonados, completamente vazios, um corpo que não vemos, mas presente (e basta isso, a presença de uma testemunha) percorre não apenas um espaço labiríntico, mas um tempo despovoado. Há aí uma conexão física entre a imagem e quem a produz, o cineasta filma o próprio ato de filmar e investe assim uma dimensão humana e imprevisível na relação com a máquina.

As diferenças estilísticas entre Wang Bing e Pedro Costa são inúmeras. Já falamos de algumas. Poderíamos falar de muitas outras: desde a maneira como se apropriam da câmera, até as distâncias que estabelecem com aqueles que filmam; ou ainda de como promovem a relação entre eles. Mas o que interessa ressaltar aqui é uma certa *metodologia de trabalho* que ambos os realizadores parecem compartilhar: o fato de se colocarem disponíveis *no tempo*, diretamente expostos a seus personagens e, dessa forma, cada um à sua maneira, utilizarem as potencialidades das novas imagens com uma função organizadora nas pesquisas cinematográficas.

O que nos dois filmes aparece como um traço característico dessa metodologia é a indicialidade da presença do realizador: na própria espera, nessa espécie de conexão física e existencial com aquilo que filmam. O que é o mesmo que dizer que *o rastro deixado na imagem está mais no tempo do que no espaço*. (Embora isso também aconteça, da maneira como a luz é acolhida em *No quarto da Vanda* à maneira como o espaço é perscrutado em *Além dos trilhos*: a sombra de Wang Bing, a câmera na mão, os ruídos da própria manipulação do equipamento e as eventuais modificações provocadas na imagem). São filmes, portanto, que documentam a duração da presença do realizador no acontecimento filmado, sem fazer desse fato o motivo ou o acontecimento do filme, sendo apenas o resultado daquilo que possibilita sua existência, um resíduo do seu método de trabalho ou a inscrição de sua experiência no próprio produto desse trabalho. É daí, do trabalho no tempo, que advém o “valor de realidade” desses filmes, e é dessa interpenetração produtiva entre os corpos e o campo de imagens – “tão profundamente que todas as tensões revolucionárias se transformem em inervações do campo coletivo, e todas as inervações do campo coletivo se transformem em tensões revolucionárias”, diria Benjamin (1994: 35) –, que o cinema se torna capaz de perceber a realidade como uma realidade em comum.

O trabalho do tempo

O cinema testemunha o tempo que passa, e, portanto, o processo de desmaterialização (ou, como preferem alguns, de “virtualização”) das imagens operado pelo capitalismo, das quais as demolições seriam apenas um momento brutal, mas inevitável,

e não porque seriam evidentes demais. A indicialidade da presença de uma relação filmada não apenas como testemunho, mas como o que possibilita apreender uma duração concreta como acontecimento é, então, apenas uma das faces de como esses filmes nos apresentam o tempo. A outra é a montagem, que articula a ruína do tempo de maneira a dar a vê-la como tal. Há na montagem desses filmes uma espécie de distensão entre um acontecimento e outro, a tal ponto que o antes e o depois se mostram menos como sucessão do que como intensidade, ritmo, no tempo.

O espaço do mundo habitado pelos personagens de Pedro Costa e Wang Bing está continuamente em ruína e, ao mesmo tempo, estranhamente sendo salvo, talvez ali nos detalhes: “É a vida que a gente quer, acho eu, hoje em dia é assim...”, diz Vanda às queixas do amigo que não tem pra onde ir. Não seria este o mesmo movimento dos cineastas em relação ao espaço que o cinema ainda pode criar para acolher estes personagens? O ritmo da vida se constrói assim aos pedaços, com fragmentos de cenas brutas, que, na montagem, restabelecem, mesmo que precariamente, um vínculo entre os personagens, mas não através da simulação ou da reconstituição, e sim da re-modulação do tempo: é quando os vazios encontrados (o que não pode ser exposto, não por causa da obscenidade do gesto, mas por causa da sua impossibilidade) aparecem. São desses vazios que se faz a espera e a suspensão liberadas como figuras temporais nesses filmes, e talvez seja apenas por isso, por se manterem fiel ao tempo dos acontecimentos (a começar pelo do filme), que eles acabem tendo longas durações, três ou nove horas.

Mais do que nunca, o cinema é uma espécie de abrigo do tempo (BLANCHOT citado por GODARD, 1999: 4b, 34’19”-35’03”), de abrigo da experiência direta do tempo. Num mundo globalizado, em que há uma crescente virtualização das relações sociais, e em especial nos países periféricos, nos quais a população marginalizada é obrigada a se deslocar num trânsito desorientado, o que esse abrigo nos dá a ver não é de modo algum apenas a desolação de uma época que se sente como desenraizada, mas sobretudo também toda a potência de uma energia social ainda

não regulada, e, portanto, aberta, num tempo suspenso – sem esperança ou desespero –, *em estado de espera*.

Deleuze ainda pode dizer de Vertov que, para esse cineasta, que já em sua época levava a dialética materialista às suas últimas conseqüências, “o importante eram todas as passagens (comunistas) de uma ordem que se desfaz a uma ordem que se constrói” (DELEUZE, 1985: 56). Menos de um século depois dos filmes do realizador soviético, isso se torna impossível. Parafraseando os intertítulos que dividem as nove horas de *Além dos trilhos* em três partes, poderíamos dizer que, para um homem com uma câmera nos dias de hoje, o importante é filmar todas as passagens (capitalistas) de uma nova ordem que se trilha sobre uma velha ordem que se enferruja, de modo que o filme montado escape a toda síntese, para registrar e montar apenas os vestígios (humanos e maquínicos) dessa passagem: a miséria material, sim, mas, para além disso, vidas que não são de forma alguma miseráveis.

Não se trata mais de narrar a história, mas apenas de criar as condições para que ela aconteça. O filme não se torna por isso (ao contrário do que se possa pensar) uma mera “recolha de acontecimentos”, mas produz, através de um trabalho negativo com o tempo hegemônico do capitalismo, um acontecimento na duração, ou, nos termos de Nancy, o espaçamento no tempo onde um acontecimento pode ter lugar. Porque é aí que a história perde o seu sentido como uma sucessão inevitável de ruínas, e aparece como a própria ruína, onde incessantemente se esboça, ali onde eventualmente nem ela mesma se reconheça como tal (por causa da ausência de homogeneidade que é a sua própria abertura e ato fundador), a potência de uma comunidade.

O cinema trabalha aqui no limite da sua impossibilidade de representar o não-representável, aquilo que não se vê, não pode ou não quer ser representado: a própria história. O que faz é apenas manter aberta as passagens entre a vida e a representação. Nesse sentido, esse cinema é o oposto da denúncia: ele se inscreve pelo anúncio. E é nesse sentido também que esse cinema está comprometido com o nosso tempo – um tempo que é o do próprio trabalho de exposição da não-infinitude da história (um tempo em que ela está suspensa e, essencialmente sem essência, acontece

apenas). O que o cinema ainda abriga é toda a imprevisibilidade desse tempo em suspensão.

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. “Gloses marginales aux Commentaires sur la société du spectacle”. In: *Moyens sans fins*, Paris: Éditions Payot & Rivages, 2002.
- AGAMBEN, Giorgio. “Le visage”. In: *Moyens sans fins*, Paris: Éditions Payot & Rivages, 2002.
- AUMONT, Jaques. *A imagem*. Campinas: Papyrus, 1993.
- AUMONT, Jaques. *O olho interminável* (cinema e pintura). São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.
- BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. In: *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BENJAMIN, “Walter. Sobre o conceito de história”. In: *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BENJAMIN, Walter. “O surrealismo”. In: *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BERGALA, Alain. “Gênese de uma câmera – 1º episódio”. In: ROSEMBERG FILHO, Luiz (org). *Godard, Jean-Luc*. Rio de Janeiro: Livraria Taurus Editora, 1985.
- BRESSON, Robert. *Notes sur le cinématographe*. Paris: Éditions Gallimard, 1995.
- BUCK-MORSS, Susan. *Dialética do olhar: Walter Benjamin e o projeto das Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.
- COMOLLI, Jean-Louis. “Fim do fora-de-campo?” In: *Catálogo forumdoc.bh.2006*. Belo Horizonte: Filmes de quintal, 2006.
- COMOLLI, Jean-Louis. “Algumas notas em torno da montagem”. In: *Revista Devires – cinema e humanidades*, v.4, n.2, Belo Horizonte, Universidade Federal de Minas Gerais, jul/dez 2007.
- COMOLLI, Jean-Louis. “L’avenir de l’homme?” In: *Voir et pouvoir*, Lagrasse: Éditions Verdier, 2004.
- COSTA, Pedro. “No quarto da Vanda, entrevista a Leonardo Ribeiro Simões”. *Revista Imagem*, n.3, Lisboa, Associação de Imagem Portuguesa, set. 2001.
- DANEY, Serge. “O terrorizado, pedagogia godardiana”. In: *A rampa*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- DELEUZE, Gilles. *A imagem-movimento*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- DELEUZE, Gilles. “Carta a Serge Daney: otimismo, pessimismo, viagem”. In: *Conversações*. São Paulo: Editora 34, 1992.
- DUBOIS. *Cinema, vídeo, Godard*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- GODARD, Jean-Luc. *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, tome 1 (1950-1984). Paris: Cahiers du Cinema, 1988.
- GODARD, Jean-Luc. *Histoire(s) du cinéma*. Berlim: ECM Records – New series, 1999.

- GUIMARÃES, César. “O documentário e os banidos do capitalismo avançado de consumo”. In: *Revista Cinética*, http://www.revistacinetica.com.br/cep/cesar_guimaraes.htm, acessado em 10/06/2008.
- MARX, Karl. *O capital*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1975.
- MONDZAIN, Marie-José. *L'image peut-elle tuer?* Paris: Bayard Éditions, 2002.
- NANCY, Jean-Luc. Histoire finie. In: *La communauté desoeuvrée*. Paris: Christian Bourgois éditeur, 1999.
- SCHEFFER, Jean-Louis. *L'homme ordinaire du cinéma*. Paris: Cahiers du Cinéma-Gallimard, 1997.
- STRAUB, Jean-Marie. “Jean-Marie Straub e Danièle Huillet: sobre algum cinema, alguns cineastas e sobre outros assuntos”. In: *Jean-Marie Straub e Danièle Huillet*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 1998.
- VERTOV, Dziga. *Kino-eye: the writings of Dziga Vertov*. Berkeley: University of California Press, 1984.
- VERTOV, Dziga. “Nós – variação do manifesto”. In: XAVIER, Ismail (org). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Edições Graal; Embrafilme, 1983.