

CAIXA
CULTURAL

apresenta

Claudio Pazienza

o encontro que nos move







Claudio Pazienza

o encontro que nos move

11 a 16 março 2014

CAIXA Cultural RJ

Almirante Barroso, 25 - Centro

tel. 21 3980-3815 | cinema 2

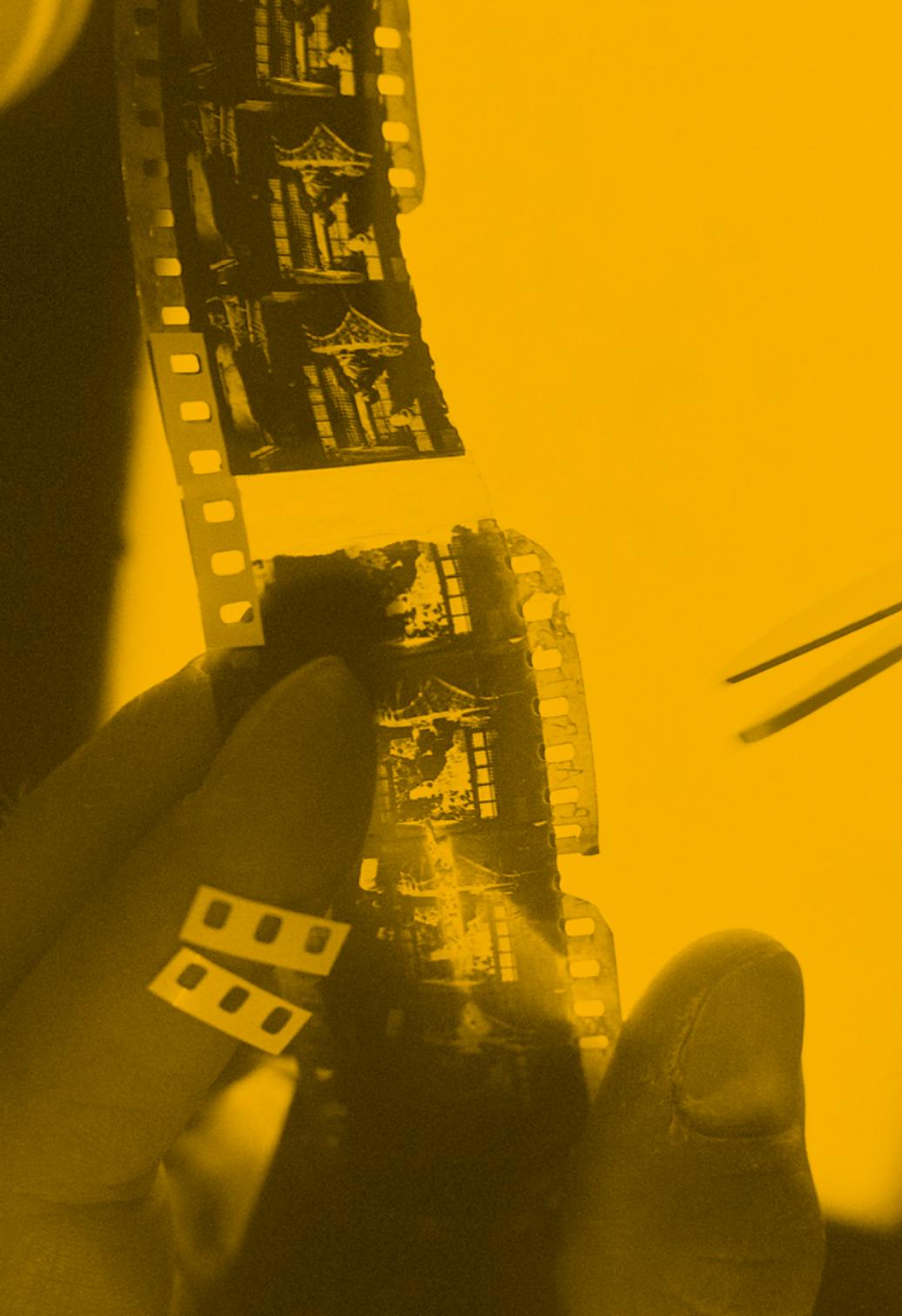
ingressos: 4,00 (inteira)

facebook.com/mostraclaudiopazienza

classificação indicativa **16**

Claudio Pazienza

o encontro que nos move



A CAIXA é uma das principais patrocinadoras da cultura brasileira e destina, anualmente, mais de R\$ 60 milhões de seu orçamento para patrocínio a projetos culturais em seus espaços, com o foco atualmente voltado para exposições de artes visuais, peças de teatro, espetáculos de dança, shows musicais, festivais de teatro e dança em todo o território nacional, e artesanato brasileiro.

Os eventos patrocinados são selecionados via Programa Seleção Pública de Projetos, uma opção da CAIXA para tornar mais democrática e acessível, a participação de produtores e artistas de todas as unidades da federação e mais transparente para a sociedade o investimento dos recursos da empresa em patrocínio.

A Mostra Cláudio Pazienza, um encontro que nos move, apresentará, ao longo de uma semana, oito filmes inéditos do premiado diretor ítalo-belga. Durante o evento, o público terá a oportunidade de conhecer melhor a obra do cineasta através de uma master class gratuita onde o diretor falará sobre o seu trabalho.

Desta maneira, a CAIXA contribui para promover e difundir a cultura nacional e retribui à sociedade brasileira a confiança e o apoio recebidos ao longo de seus 152 anos de atuação no país e a efetiva parceria no desenvolvimento das nossas cidades. Para a CAIXA, a vida pede mais que um banco. Pede investimento e participação efetiva no presente, compromisso com o futuro do país, e criatividade para conquistar os melhores resultados para o povo brasileiro.

Sumário

Apresentação	9
Claudio Paziienza	12
Ensaaios	17
Experimentos e indagações <i>César Guimarães</i>	19
Das ilhas ao mundo <i>Carla Maia e Luís Felipe Flores</i>	39
Paziienza, o problema e a exterioridade <i>Luiz Augusto Rezende</i>	55
Diálogo entre <i>Claudio Paziienza</i> e <i>Jean-Louis Comolli</i>	65
Paisagem com cineasta <i>Frédéric Sabouraud</i>	113
O desaparecimento das imagens <i>Jacques Sojcher</i>	123
Filmes	127
Créditos e Agradecimentos	137
Sobre as organizadoras	141

À Eduardo Coutinho

Apresentação

Em geral, eu sei dizer muito facilmente porque eu não gosto de um filme. Para explicar porque eu gosto, já é muito mais complicado. No caso de Claudio Paziienza, se torna extremamente difícil encontrar palavras para descrever o que sinto frente ao seu cinema.

O meu primeiro contato com o cinema de Paziienza foi quando vi *Tableau avec chutes* (*Quadro com quedas*) no festival *Les états généraux du documentaire*, em Lussas, no Sul da França, país onde vivi mais de 20 anos de minha vida. Gostei muito do filme e ali me encantei pelo seu cinema.

Em 2010, trabalhei no festival *Fidé* (Festival internacional du documentaire étudiant), criado pela brasileira radicada em Paris, Flávia Tavares. Nós havíamos convidado Claudio Paziienza para a abertura do festival, onde ele mostrou um de seus primeiros filmes, quando era ainda estudante. Ali o conheci pessoalmente. Além de achá-lo muito simpático (ele cozinhou para o público uma massa italiana chamada *orechiette*), percebi que suas falas se parecem com seus filmes: são ricas, profundas e confusas. Eu fazia a mediação entre ele e o público, na conversa que ocorreu depois da projeção. O questioneei sobre uma frase que ele havia dito noutra ocasião, no festival *Cinéma du réel*: “Fazer um filme é tentar traduzir da melhor forma possível os encontros que nos transformam”. Depois de um longo mo-

nólogo onde a sala lotada estava extremamente atenta, ele me perguntou: “Entende o que estou dizendo?” eu ousei dizer: “não tudo, mas assim mesmo é interessante”. De fato não entendo tudo até hoje, nem em sua obra nem em seus escritos, e o fato de não conseguir compreender completamente seu pensamento, me interessa ainda mais, pois é instigante e sempre estimulante.

O cinema de Claudio Papienza é engraçado, as imagens são lindas; o humor dele, inspirador. Ao mesmo tempo que se abre e se expõe com uma extrema generosidade, ele é reservado e cauteloso. Papienza tem uma escrita muito singular. Seus filmes parecem se construir no limite do que já é conhecido, do que já se sabe, mas não caem no informativo, eles permanecem na fronteira dos gêneros, são inclassificáveis. Entre ficção, ensaio, e “cinéma du réel”, tragédia e comédia, entre palavras e imagens, entre uma busca do conhecimento e a construção de imagens sonhadas, entre Itália e Bélgica, entre as lembranças e o presente. É sincero, é cômico e grave ao mesmo tempo. Seus filmes nos dão vontade de pensar, de questionar. Ele não se preocupa com os gêneros, vai juntando muitas formas diversas e essa liberdade, transgredindo as convenções, é um presente para quem esta assistindo.

Quando vim morar no Brasil, um de meus desejos era apresentar ao público brasileiro os cineastas de quem gosto tanto. No que diz respeito à mostra do cineasta aqui escolhido, quem deu o impulso essencial para que se tornasse realidade foi minha parceira de trabalho Tatiana Devos

Gentile, sem a qual, tal Mostra não poderia acontecer.

Embora seja conhecido na Europa, o realizador ainda e totalmente desconhecido no Brasil. A mostra “Claudio Pazienza, o encontro que nos move” reúne 8 filmes de sua obra inédita no país, assim como uma “masterclass” do diretor que está vindo pela primeira vez ao Brasil, e uma mesa redonda com 4 brasileiros que se debruçaram pela primeira vez sob sua obra.

Graças à coragem da Caixa Cultural por ter escolhido um diretor tão desconhecido ainda entre os brasileiros, fico muito feliz em saber que o público carioca poderá descobrir esse cineasta e curiosa em saber como irão receber sua obra.

Jeanne Dosse
curadora

On m'adresse souvent la questions suivante: «Pour toi c'est quoi le documentaire de création?». Je réponds: «Faire un film ou un documentaire, c'est donner corps à une perception, c'est inventer une manière, un détour, un langage pour rendre compte de ce qu'on a «vu». Dans le mot «vu» il n'y a pas que le perceptible, le visible. Roland Barthes disait: «le réel n'est pas le perçu» et je partage cette idée. Ce que j'appelle «le réel» ne se limite pas à ça, à ce qui se manifeste à moi par une forme claire et reconnaissable. Non, faire un documentaire c'est aussi donner une forme à ce qui n'est pas nécessairement visible, à ce qui se niche dans ce qui est là – devant moi, devant nous – et s'y agite de manière parfois incompréhensible ou pas encore nommable. C'est nécessairement faire l'expérience d'une rencontre avec l'autre, c'est nécessairement écouter ce qui surgit parfois de manière inattendue et imprévisible. En ce sens tout documentaire est de création. En ce sens, faire un film c'est nécessairement s'exposer – aussi – à ce qui nous échappe.»

Claudio Paziienza, décembre 2013.

Com frequência me perguntam “O que é o documentário de criação para você?”. Eu respondo: “Fazer um filme ou um documentário, é dar corpo a uma percepção, é inventar uma matéria, um desvio, uma linguagem que dê conta do que a gente “viu”. Na palavra “viu”, não tem só o perceptível, o visível. Roland Barthes dizia: “o real não é o que percebemos”, e eu compartilho esta idéia. O que eu chamo de “real” não se limita a isto, ao que se manifesta na minha frente de forma clara e reconhecível. Não, fazer um documentário é também dar forma ao que não é necessariamente visível, ao que se esconde no que está aqui – na minha frente, na nossa frente – e que se agita de maneira às vezes incompreensível ou não ainda nomeável. É necessariamente fazer a experiência de um encontro com o outro, é necessariamente escutar o que surge às vezes de maneira inesperada e imprevisível. Neste sentido, todo documentário é de criação. Neste sentido, fazer um filme é necessariamente se expor – também – ao que nos escapa.”

Claudio Paziienza, Dezembro de 2013.

Biografia

Claudio Paziienza nasceu na Roccaslegna (Itália) em 1962. Chega na “Limbourg belga” um ano depois e estuda inicialmente em escolas ítalo-flamengas de Eisdén e depois na Escola Européia de Mol. Em 1985, obtém o diploma de etnologia européia na Universidade Livre de Bruxelas. Inicia em fotografia e em cinema freqüentando assiduamente a Cinemateca Real da Bélgica. Realiza seus filmes desde 1986. Paziienza dá aulas nas seguintes instituições: HEAD – Genebra, FEMIS – Paris, LA CAMBRE – Bruxelas, Escola do Doc – Lussas (França), Louis Lumière (Paris) dentre outras escolas de cinema. Ele tem a nacionalidade italiana, é poliglota e mora em Bruxelas.

Paziienza marca a história do cinema documentário atual. Ganhou inúmeros prêmios nos principais festivais de documentário na Europa: Prix Scam découvertes, Scam, Paris com “Tableau avec chutes”, prêmio no Festival “Vissions du réel”, de Nyon, na Suíça, com “Scène de chasses”, e com seu último filme “Exercices de disparition”, ele é premiado no Festival du Cinema Du Réel, Paris.

Filmografia

- 1985 › *L'arteriosclerose*, 3min, super 8, Bélgica
- 1988 › *Oggi è primavera*, 4min, 16 mm, Bélgica
- 1991 › *Un pó di febbre*, 15min, 35 mm, Bélgica/França
- 1993 › *Sottovoce*, 105 min, 35 mm, Bélgica/França

- 1995 › De Bouche à Oreille, 3x 5min, Béta SP, Bélgica/
França
- 1997 › La complainte du Progrès, 5 min, 35mm, Bélgica/
França
- 1997 › Tableau avec chutes, 103 min, Beta Digital, Bélgica
- 1997 › Panamerenko, 27 min, Beta Digital, Bélgica/
França
- 2000 › Esprit de bière, 52 min, 35mm, Bélgica/França
- 2000 › Oedipus Rex, 40 min, Béta Digit, Bélgica
- 2000 › Ya Rayah, 7 min, 35 mm, França/Luxemburgo
- 2002 › L'argent, 53 min, Beta Digital, Bélgica/França
- 2004 › Les îles Aran, 26 min, Beta Digit, Bélgica/França
- 2007 › Scènes de chasse aux sanglier, 46min, Beta Digital,
Bélgica/França
- 2009 › Archipels Nitrate, 62min, Beta Digital, Bélgica/
França
- 2011 › Exercices de disparition, 50min, Beta Digital,
Bélgica/França

Para saber mais sobre o cineasta:
www.claudiopazienza.com



Ensaio

Experimentos e indagações

César Guimarães

Quanto mais feroz a pressão do pensamento, mais resistente a linguagem em que ele está encaixado. A linguagem, por assim dizer, é inimiga do ideal monocromático da verdade. Ela é saturada de ambiguidade, com simultaneidades polifônicas.

George Steiner

I. Provar e por à prova o real

Inúmeras vezes, e por diversas razões, o cinema foi comparado às artes que o precederam (teatro, literatura, pintura, fotografia), tanto sob o ponto de vista dos criadores quanto dos críticos e teóricos. Dentre esses últimos, John Berger, em afinidade com o pensamento de André Bazin, afirma que, estando “mais perto do real” – em virtude das propriedades indiciais da imagem fotográfica – o filme nos puxa para “o mundo em que nos vemos atirados ao nascer e que todos compartilhamos”, ao passo que a pintura interroga o visível.¹ Essa diferença nada tem de dogmática

¹ Com a liberdade própria do ensaio, sem se ater estritamente às diferenças semióticas ou técnicas entre as diferentes artes da imagem, John Berger compara a pintura e o cinema a partir dos afrescos pintados por Giotto e seus discípulos na capela Scrovegni, em Pádua. Cf. BERGER, John. *Ev'ry time we say goodbye*. *Serrote* n. 4, março de 2010. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, p. 98.

ou peremptória, pois Berger afirma, na direção contrária, que o cinema também nos transporta para o desconhecido, enquanto a pintura “recolhe o mundo e o traz para casa”.² Se a pintura pode interrogar o visível é porque, ao trazer o mundo para casa, ela o retira da circunscrição do que nos é familiar: o mundo chega até nós, mas como um estranho, quase irreconhecível (e, às vezes, até mesmo desfigurado). E se o cinema nos oferece o real bem de perto, é apenas para instalar um céu ou “firmamento cinematográfico” que nos evoca um desejo ou uma prece, escreve Berger. Uma dialética oscilante desequilibra as oposições entre a imagem fixa e a em movimento, e faz do cinema uma arte paradoxal: ele nos desloca para um alhures, muito longe do recinto no qual o filme é projetado, mas fazendo valer a presença do que se põe diante dos nossos olhos. Como no anel de Moebius, basta percorrer um pouco mais a dobra, e passamos do real ao sonho:

As visões mais familiares – uma criança que dorme, um homem que sobe uma escada – tornam-se misteriosas quando filmadas. O mistério deriva da nossa proximidade do evento, e o fato de que o acontecimento filmado ainda conserva uma multiplicidade de significados possíveis. O que nos é mostrado exhibe, a um só tempo, alguma coisa da intencionalidade da arte, do seu foco, e a invisibilidade do real.³

² BERGER. *Ev'ry time we say goodbye*, p. 91.

³ BERGER. *Ev'ry time we say goodbye*, p. 94.

Tableau avec chutes (1997), documentário de Cláudio Pazienza que traz o subtítulo *Voyage dans un tableau de Pieter Brueghel*, desloca habilmente essas conhecidas oposições entre cinema e pintura, começando, logo de saída, por atrair para a vida de todos os dias esse céu cinematográfico diante do qual o espectador –na perspectiva de Berger – se extasia. Ao tomar como ponto de partida um quadro do pintor flamengo – *Paisagem com queda de Ícaro* (pintado por volta de 1555, em algum lugar da Bélgica) – o cineasta faz do filme um meio de interrogar o visível, questionando os saberes que dele podemos extrair ou as crenças que nele depositamos. Intrigado tanto pelo que o quadro dá a ver quanto por aquilo que os espectadores nele não reconhecem nem identificam, o cineasta inventa procedimentos cinematográficos que, guiados por uma lógica associativa, religam a imagem de Brueghel ao real histórico (o do passado e o de hoje). Inicialmente isso se dá de maneira simples e direta: o cineasta imprime a imagem do pintor em sua camiseta e a exhibe aos outros, perguntando pelo que vêem.

Em Quaregnon, região francófona do sul da Bélgica por onde o cineasta começa a sua jornada, uma senhora reconhece logo a beleza dos traços de Brueghel e identifica os elementos do quadro. Outra, indaga se a paisagem não é bonita demais para um trabalhador (!). Uma terceira identifica um homem que nada. (“Talvez ele se afogue”, sugere o cineasta). Do outro lado da fronteira, crianças turcas que vivem na Alemanha não hesitam: trata-se da paisagem do seu país natal, pois é lá que existem tantos carneiros assim.

Mais à frente, a pergunta é dirigida aos especialistas: um filósofo, um historiador da arte, uma diretora de museu. Porém, tanto em um caso como noutro, seja na reação ingênua ou desprevenida das pessoas comuns diante do quadro, seja no comentário avalizado dos especialistas, ver é uma obra é, de algum modo, “propor uma teoria sobre o assunto de que ela trata”.⁴

Quase ninguém enxerga Ícaro, o afogado. Se é assim, como vincular o quadro à vida daqueles que sequer o compreendem? (A despeito disso, a obra diz algo acerca da vida deles e daquele que os filma). Não por acaso, o filme é dedicado aos pais, que tomam o quadro como algo que nada tem a ver com a realidade a que estão habituados. Como traçar então o fio que colocaria em contato a vida dos pais com o labirinto de onde Ícaro escapou para se afogar no mar? Será preciso buscar o traçado que religa a vida caseira e familiar à vida *com os outros*, isto é, à existência partilhada com todos aqueles que vivem para além dos limites do quarteirão onde moram os pais. Em sua lógica livremente associativa, o filme aproxima as estrelas há muito desaparecidas e os vizinhos estrangeiros do quarteirão: ambos invisíveis.

Como explicar que a luz das estrelas mortas viaja pelo universo e chega até nós? Como ligar Andrômeda à cozinha onde a mãe trabalha? E de que maneira explicar aos pais o seu interesse por Ícaro? Eis algumas das questões

⁴ DANTO, Arthur C. *A transfiguração do lugar comum*, São Paulo: Cosac Naify, 2010, p. 183.

que movem Pazienza. Feito do vai-e-vem entre o escritório do cineasta (onde os livros lhe ofereciam fragmentos perfeitos do mundo) e o curso aleatório dos acontecimentos reais (experimentados em sua incursão pelas ruas e na conversa com os outros), o filme progride de indagação em indagação, sem temer algo de burlesco (como na cena em que o cineasta afunda literalmente a cara num livro, páginas abertas no gramado).

Tableau avec chutes oferece muito mais do que um conjunto de interpretações em torno da *Paisagem com a queda de Ícaro*: ele compõe uma trama de associações entre o quadro e o mundo que o circunda, promovendo passagens insuspeitadas entre um e outro. Quais são, afinal, as relações da imagem (pictórica, cinematográfica, fotográfica e televisiva) seja com o real (quando ele irrompe e desarma nossos olhos), ou então com a realidade mais banal, reconhecida tacitamente? Estamos certos de que os sujeitos que aparecem no noticiário são reais? E de que os personagens do quadro, ao contrário, são inteiramente obra da imaginação? Aos poucos o filme instaura a dúvida em torno do visível e daquilo que os olhos crêem enxergar: as imagens da TV; acabam por parecer irreais (a despeito do choque ou da indiferença que provocam em nós), e as figuras pictóricas parecem ter, enigmaticamente, algo a ver com o real.

Tendo descoberto a obra de Brueghel em uma visita ao Museu Real de Belas Artes, em Bruxelas, o cineasta é atraído primeiro pela blusa vermelha do lavrador, e só em seguida pela figura de Ícaro. Um dia, observando a tela

mais atentamente, ela lhe suscita uma estranha litania que ressoa pela tarde inteira: “Um homem ara o seu campo/um pastor observa o céu/um navio entra lentamente no porto/o mar está calmo/um homem se afoga”. Não fosse pelo afogamento, essa breve descrição do quadro poderia ganhar uma equivalência com a abertura do filme. Nela, com o recurso do comentário, o cineasta se põe a anotar visualmente os acontecimentos cotidianos, apanhados pela experiência direta ou recortados do discurso midiático (dos jornais e da TV). A seqüência inicial traz uma série de imagens comentadas, à maneira de breves quadros: plano próximo das mãos do pai, carregadas de cereja e o comentário de que seu preço caiu; “Jean-Luc Dehane ainda é o Primeiro Ministro”, seguida da imagem (em preto-e-branco) de uma porta trancada a cadeado (alusão aos segredos de Estado? Aos cofres públicos?); primeiro plano da cabeça de um boi, acompanhado do comentário (retirado dos jornais) de que o Parlamento quer absolver a pena de morte; “14% da população está desempregada” (acompanhado da imagem de uma cédula de franco).

Essas anotações visuais em torno das atualidades prosseguem, reunindo coisas variadas (o amor entre a rainha Paola e o rei Albert II, a ausência de pistas sobre o desaparecimento das meninas Julie e Mélissa, o déficit da Europa), até alcançarem o universo do cineasta. Em um plano que mostra os pés do pai no piso da casa, o cineasta afirma: “Você está aí”. No plano seguinte, que mostra os pais no carro (há um buquê de flores no capô), ele diz novamen-

te: “Como seus pais. Você está aqui. Há trinta e três anos”. Surge então uma figura recortada de outro quadro de Brueghel: a Virgem de *O recenseamento em Belém*, montada em seu burrico. A referência ao quadro alude à história familiar do cineasta: há trinta e três anos, os pais, italianos, chegaram à Bélgica. A mãe queria voltar; o pai, mais teimoso, decidiu ficar. O plano seguinte mostra o pai (antigo mineiro) com mãos carregadas de pequenos pedaços de carvão. Os dois primeiros planos seguintes aproximam pai e filho: o primeiro, com pés descalços na grama; o segundo, na areia da praia. Nesse breve conjunto de associações, ainda não sabemos o que vincula esses pés molhados pelas ondas ao desastre de Ícaro.

Em contraste com quadro de Brueghel, no qual convivem dois tempos – o da vida cotidiana e o do mito, o da rotina e o do acidente – os dias que transcorrem em meados de junho se impõem com a evidência das coisas definitivas, sem lacunas ou incoerências. Mas, se no pintor flamengo o mito é aproximado do cotidiano, é tão somente para indicar o quanto os acontecimentos trágicos (e o sofrimento que eles carregam) passam despercebidos aos olhos daqueles que seguem imersos em seus afazeres, como nos dizem os versos de Auden:

No Ícaro de Brueghel, por exemplo, como tudo volta às costas
Pachorrentamente ao desastre: o arador pode bem ter ouvido
A pancada n'água, o grito interrompido,
Mas para ele não era importante o malogro: o sol brilhava
Como cumpria sobre as alvas pernas a sumir-se nas águas

Esverdeadas; e o delicado barco de luxo que devia ter visto
Algo surpreendente, um rapaz despencado do céu,
Precisava ir a alguma parte e continuou calmamente a
velejar.⁵

Em meados de junho, nessa Bélgica livre da neblina que poderia enganar o olhar, a realidade surge límpida, ordenada, sem perturbações. O sofrimento parece ter sido banido, e sequer a infelicidade ronda a vida pacata dos habitantes. No entanto, basta recuar um pouco diante do que aparece, desconfiar daquilo que é visto natural e imediatamente, opor-lhe uma resistência obtusa ou uma pergunta que parece incongruente, para que então algo se descortine. A sociedade belga atual não enxerga aqueles a quem ela condena ao desastre silencioso e invisível: na fila do seguro social, o cineasta mostra o quadro de Brueghel aos desempregados. A tela nada lhes diz; e eles não querem expor seu rosto, com exceção de um jovem holandês que fala (sem temer a vergonha) do fracasso no qual foi jogado.

Diante do quadro de Brueghel, tanto o Primeiro Ministro quanto o presidente do Partido Socialista sacam dos jargões e palavras de ordem, extraídos de seus respectivos programas políticos. O primeiro elogia o fato dos belgas, laboriosos como o homem que ara a terra, terem sempre “os pés no chão”, em contraste com os holandeses, aventureiros, que têm diante de si o horizonte e o céu aberto. Já o segun-

⁵ AUDEN, H. A. *Poemas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013, p. 87.
A tradução de Musée des Beaux Arts é de José Paulo Paes.

do, fazendo o papel de opositor, defende a necessidade de dar lugar ao sonho e a utopia, e critica o modelo do homem que trabalha a terra, preso às normas, guiado pela besta que puxa o arado. (O programa dele é convincente, concorda o cineasta, não fosse a permanência dos corruptos no Partido Socialista). Em troca pelos depoimentos, o cineasta dá de presente ao Primeiro Ministro um prato feito pela mãe (em forma de galo) e, ao presidente do Partido Socialista, um potinho de geléia real. Ambos ignoram a queda de Ícaro.

Será preciso que as multidões saiam às ruas para exibir aos dirigentes o que eles teimam em não enxergar (como vemos nas imagens de passeatas, manifestações e greves que surgem na seqüência final do filme). Se queremos ver algo é necessário eleger um ponto de vista, o que impõe, necessariamente, uma limitação e uma seleção ao campo do visível: é preciso eliminar o supérfluo, ensina o professor Boehm. Logo após essa pequena lição, Pazienza exhibe imagens da greve dos professores secundários. Só o governo não enxerga as reivindicações deles. “É impossível ter um ponto de vista sem ser violento”, conclui o narrador.

Aquele que filma se desdobra, se afasta do visível imediato (mostrando-o ao espectador) para interpor uma distância entre as coisas vistas e o seu sentido, aparentemente tão evidente quanto impenetrável: “Você está aqui. Como seu pai, você está aqui”. A frase, curta e seca, repetida ao longo do dia, introduz uma separação, um hiato entre o mundo visto e aquele que o observa. Tal como o pai, aquele que filma está ali, diante dos eventos e das coisas, mas,

diferentemente do pai, ele descola as representações das coisas representadas. Os signos são desgarrados dos seus referentes. À força de perguntar (aos outros e a si mesmo) o que é que se vê seja no quadro de Brueghel, seja nos acontecimentos que povoam a cidade (disseminados pela televisão ou quase imperceptíveis, levados – e esquecidos – com o passar dos dias), aquele que filma e comenta desprende a imagem do real que ela revestia (como uma pele).

Como procedimento crítico o filme promove uma série de indagações endereçadas aos diferentes sujeitos aos quais é exibida a *Paisagem com queda de Ícaro*. Depois de mostrá-la às pessoas comuns e aos especialistas, passa-se àqueles – o oftalmologista e a psicanalista – que talvez pudessem explicar não o que se vê, mas o olhar (seu processo, seu mecanismo). Mas antes de proceder a essa nova indagação, o cineasta pergunta se a prática do cinema não permitira ver de outro modo. Ele constrói sua pequena máquina de visão; perfura um capacete de ciclista, nele afixa uma câmera (mas que não nos oferece imagem alguma, se é que ela chegou a filmar algo) e sai pela cidade. A confusa experiência livresca, ensimesmada, é substituída pelas conversas com os outros, em torno da felicidade. Nessas conversas, a felicidade surge ligada ao mais próximo, à existência protegida no quarteirão, pequeno reino do conhecido e do familiar. Como outrora, os belgas prosseguem em sua existência cotidiana e não enxergam o desastre de Ícaro, tão próximo (como testemunha a mulher que chora ao lembrar-se da morte dos seus pais no campo de concentração).

Ainda que a psicanalista caracterize o olhar como malogro ou armadilha, o filme faz muito mais do que subscrever essa verdade, exemplificando-a nesta ou naquela situação. Ao retomar o motivo da queda de Ícaro, uma acentuada linha interpretativa desenvolvida pelo filme coincide com o poema de Auden: o curso do mundo prossegue, e o sofrimento e a dor passam invisíveis e indiferentes aos olhos de muitos. Os recursos expressivos do filme, multiplicados em diferentes direções, vão assim ao encontro das indagações de Brueghel, ao colocar lado a lado o mítico e o contemporâneo. Roy Wagner escreveu que o significado do *Recenseamento em Belém* (com sua paisagem estranhamente invernal), é que se Maria e José chegassem a uma cidade flamenga, *ainda* encontrariam abrigo somente em um estábulo.⁶ De modo semelhante, os belgas de hoje ainda não enxergam nem o desejo de liberdade de Ícaro, nem o seu fracasso. Será preciso então abandonar o ponto de vista do lavrador, atravessar o mar e encontrar Dédalo e Ícaro em seu labirinto.

O cineasta sai de seu bairro, atravessa o canal Charle-roi e se dirige a um centro que abriga jovens empurrados para a margem da sociedade, na comuna de Molenbeek. (Esta seqüência é antecedida por uma conversa com o pai, a quem Pazienza pergunta se ele e a mãe não vivem alheios ao que os cerca). Em um salão vazio, com algumas cadeiras quebradas, Pazienza pergunta a dois jovens: “Qual é a Bélgica de que vocês vêm, do lugar onde estão, e que eu não

⁶ WAGNER, Roy. *A invenção da cultura*. São Paulo: Cosac Naify, 2010, 44.

vejo do meu quarto?” Um deles se dirige ao cineasta, afirmando que o problema não se reduz unicamente ao lugar de onde se vê as coisas, e questiona: “Você também não é filho de imigrantes? Seus pais não são como os nossos?” Em seguida ele diz algo como “a diferença é que você está em melhor situação do que nós, integrado à sociedade”.

O filme está às voltas com uma questão mais aguda e incômoda: ele não se contenta simplesmente em mostrar que a vida de todos os dias é impermeável à desapareição trágica dos outros. Ele procura traçar a linha que poderia ligar esses dois mundos, vizinhos, mas mantidos apartados (não sem violência, real ou simbólica). Isso se dá quando o filme se distancia delicadamente – já sem a consciência reflexiva que lhe é tão cara – das referências que tinha tomado como guias. Em um breve intervalo, ele adota outro ponto de vista: procura por aquilo que a mãe avista da sua janela ou o que o pai vê quando cuida da horta. Brueghel não fazia de outro modo, ao se interessar pelas circunstâncias que regiam as vidas de seus contemporâneos.

Ainda assim, esses dois domínios permanecerão descontraídos: os afazeres cotidianos (trincados pela infelicidade ou pela solidão, como admite a mãe) e o mundo de Ícaro, que corre desabalado e sem fôlego pelo seu labirinto sem muros. Foi preciso então apresentar Ícaro aos pais, encontrar um ator preparado (aquele que sempre “quebra a cara”) e levá-lo para jantar em casa. A presença dele é silenciosa, e os dois mundos ainda não se tocam. Os pais não reconhecem Ícaro. No entanto, há um fio tênue (traçado

pela montagem), um fio d'água que, durante a chuva, em seu curso insignificante, escorrendo pela calha até a sarjeta, liga o sossego da casa dos pais ao atormentador labirinto do qual Ícaro e Dédalo tenta escapar, com os pés atolados na areia molhada, diante da vastidão sem obstáculos.

Entre as variadas situações construídas pelo documentário com os retalhos do real e a pequena ficção (na qual atuam os pais e amigos do cineasta), montada para contar a paixão de Pasífae pelo touro do rei Minos, surge uma declaração que poderia passar despercebida, mas que liga o universo dos pais ao de Ícaro. Léon, um dos amigos que se candidatara a representar Ícaro, morrera há pouco, Pazienza nos conta. Ao lado da mulher, Léon confessa que já não sonha mais, que contenta-se com o que tem. Antes de desaparecer, ele já não tinha mais esperança. O filme não registra sua queda. Ele só pode filmar seu vestígio, como as penas que volteiam no ar, acima das frágeis pernas do jovem que se afoga no quadro de Brueghel. Contudo, se a existência singular deste ou daquele indivíduo, com suas pequenas esperanças ou tristezas, desaparece sem alarde e sem notícia, no plano da vida coletiva Bruxelas vive uma convulsão.

De modo similar à abertura, a seqüência final do filme reúne um conjunto de notas sobre os acontecimentos que surgem com a chegada do outono. Só que agora a calma-ria de meados de junho deu lugar à aceleração da história do país, como vemos nas manchetes dos jornais folheados: captura-se Marc Dutroux, o *serial killer* que assassinou as meninas Julie e Mélissa (além de outras); o Primeiro Mi-

nistro enfrenta uma crise em seu governo; trabalhadores entram em greve; um ex-ministro (Alain van der Biest) vê-se envolvido no crime do ministro André Cools; organiza-se a *Marcha Branca*, em protesto e em solidariedade aos pais das garotas assassinadas cruelmente, e centenas de milhares tomam as ruas.

Dédalo corre, ofegante, exasperado, respirando pela boca. Nós não o veremos alçar vôo. Nas imagens que fecham o filme, a vida cotidiana prossegue, agora desnudada: uma mulher lava os pés numa bacia; outras duas descascam batatas; um homem lê o jornal, sua mulher folheia um Atlas. Todos nus e de gestos contidos. Pazienza rala um queijo sobre a reprodução da imagem de Brueghel. Os farelos do queijo ralado cobrem aos poucos o lavrador, a terra e o arado. Junto a uma maçã e uma caixa de ovos, o quadro forma uma estranha natureza morta.

II. Acercar-se do que foge

Logo no início de *L'esprit de la bière* (2000), filme encomendado pelo canal de televisão europeu *Arte*, o narrador (em voz over) nos diz que todo bebedor é o lugar de encontros e transformações que ocorrem sem que ele se dê conta. Desviando-se astuciosamente do tema que lhe fora encomendado, Pazienza sai à procura desses encontros invisíveis que ligam imperceptivelmente o familiar e o íntimo ao mais longínquo e estranho (no espaço e no tempo). Essa vasta rede de associações, que poderia muito bem conectar

o pai do cineasta à Via Láctea, não pode ser apanhada nem pela aparência nem pelo mero registro.

Será preciso inventar e filmar um conjunto de pequenos experimentos – às vezes os mais fantasiosos, longe de toda pretensão científica – nos quais o corpo, colocado em cena (inclusive o do cineasta) é submetido a uma série de operações, tanto físicas quanto especulativas, que deslindam os liames entre a vida orgânica e a experiência histórica, ambas feitas de acontecimentos que nos ultrapassam. Trata-se, portanto, de indagar o que ocorre, o que se produz – por meio de qual processo, que conduz a que tipo de transformação? – entre o que entra num ouvido e sai pelo outro, entre o que olhos vêem (uma passeata transmitida pela televisão, por exemplo) e o pensamento que crê decifrar o seu sentido; entre o que entra pela boca, passa pelo estômago e sai modificado em moléculas analisadas no microscópio.

Não basta, no entanto apenas observar ou estudar (com a ajuda de diagramas, animações e esquemas didáticos) as transformações químicas que ocorrem com nosso corpo quando engolimos esse líquido amarelado de sabor amargo. Isso não é suficiente para apanhar as relações nos quais nos enredamos, sem saber, quando tomamos o primeiro gole de cerveja. Será necessário investigar processos mais lentos e de longa duração, que envolvem outros protagonistas e que nos permitem compreender como o orgânico e a memória, o biológico e o subjetivo se vêem, afinal, associados ao mundo do trabalho e da história.

Observada em filigrana, toda cerveja contém uma multidão de gestos e narrativas, como uma peça arqueológica, sublinha o narrador. Para adentrar nesses outros universos que cercam o gesto corriqueiro de tomar uma cerveja, o filme, animado inicialmente por uma vontade analítica, se distribui em diferentes seções, à maneira de um relatório que descreve os passos de um experimento – *engolir; decompor; liquefazer; recompor* – até o momento em que se descobre que algo resta e resiste à análise, e que será necessário *reescrever tudo* (quando então o documentário revê sua escritura e se entrega ao fluxo indeterminado das coisas e dos eventos, sem se preocupar com associações ou com relações de causalidade).

Para se desviar do que ele denomina documentário naturalista (que se rende às aparências e à doxa⁷), Pazienza se vale da seguinte estratégia: pequenas situações ligadas ao universo da cerveja, construídas e registradas nos espaços cotidianos (a casa dos pais, as ruas do quarteirão onde moram, os cafés freqüentados pelos amigos e vizinhos), são acompanhadas de comentários (em voz over)

⁷ Em uma esclarecedora conversa com Jean-Louis Comolli, Claudio Pazienza critica o documentário rebaixado a instrumento de consolação, em face de um mundo imutável, diante do qual ele só pode se resignar, impotente. Para o cineasta, o documentário deve se lançar na invenção de mundos possíveis, servindo-se dos artifícios da linguagem que introduzem a opacidade onde o real se daria a ver, pretensamente, de modo imediatamente visível e reconhecível. Cf. *Images documentaires* n. 67/68, 2010.

que ora descrevem os diferentes efeitos do experimento (o que acontece *no e ao* corpo daquele que bebe), ora fazem associações mais amplas, que vinculam os atos rotineiros dos indivíduos à experiência histórica e coletiva, desvelando os liames entre o *habitus* e o *socius*. O essencial é que o corpo – sobretudo o do pai – esteja no centro desses experimentos (controlados fragilmente), e que eles constituam, finalmente, a razão do filme.

Ao passar de um experimento a outro, parodiando ora os tratados de ciência natural, ora o discurso dos documentários científicos produzidos pela televisão, o filme é tomado por um “delírio analítico” (como bem notou Jean-Louis Comolli).⁸ Exemplar dessa vontade de tudo saber que parte da ciência para, ao final, alcançar a poesia, é a seção denominada “liquefazer”. Depois de estabelecer algumas equivalências (do ponto de vista nutricional) entre as calorias de uma garrafa de cerveja e outros alimentos (duas coxas de coelho, meia dúzia de ovos, um cacho de uvas), o filme afirma, de maneira desconcertante, que o líquido contido em um antebraço é suficiente para produzir uma garrafa de cerveja. De maneira propositadamente absurda, o antebraço do pai é levado ao forno micro-ondas e, em seguida, cortado e congelado. Deixado ao ar livre, o braço derrete, e suas moléculas se misturam a milhares de outras debaixo da terra. Em seguida, a água retirada do solo pelas plantas

⁸ Cf. *Images documentaires* n. 67/68, dedicada ao cinema de Paziienza.

se evapora e as moléculas originadas dos braços que um dia realizaram gestos violentos ou gentis, militantes ou resignados, se misturam em um imenso cemitério aquático flutuante, no qual convivem o resíduo vaporoso das pessoas comuns e o dos grandes pensadores; são mostradas imagens de Marx e Lênin, de uma multidão (trata-se de uma manifestação?) e das nuvens. (Lembremos que o filme começara com a imagem do pai dormindo na grama, acompanhada do barulho de pássaros, e logo seguida por um plano das nuvens). Como mais uma etapa desse ciclo fantástico, o vapor se transforma em chuva e o imenso cemitério aquático libera seus ancestrais, gota a gota, recolhidas pelo pai, que as utilizará para fabricar uma cerveja artesanal.

O documentário organiza uma cadeia de experimentos encenados, que decompõem e recompõem analiticamente uma gama de transformações cujo leque abrange os processos químicos, biológicos e neurológicos que afetam aquele que experimenta a cerveja, os seus componentes e seu processo de fabricação, venda e consumo, até alcançar os aspectos daquela experiência histórica que, ao contrário dos fenômenos químicos, não derrete nem evapora: este é o caso das reivindicações políticas sustentadas pelas manifestações nos espaços públicos, como mostram as imagens documentais de passeatas e protestos, alguns deles reprimidos duramente pela polícia. A mão que levanta o corpo de cerveja (despercebida e habitualmente) encontra assim o punho cerrado da resistência política, ato de vontade consciente e determinado.

A despeito dessas surpreendentes associações em torno da cerveja, há coisas que resistem à explicação e que levam o filme a abandonar a vontade de saber, tomado pela necessidade de “reescrever tudo”. O cineasta e o pai entram num pequeno lago, com a água pela cintura. Pazienza lê um texto no qual menciona os experimentos a que submetera o pai, que escuta silenciosamente, brincando com a água. Ao final da leitura, o cineasta mergulha o papel no lago (com a esperança da água borrar a tinta e desfazer a escrita, quem sabe). Em seguida, em off, Pazienza afirma que o seu projeto é o de acercar-se de uma coisa com mil questões, com o intuito de saber *quem é este homem, o que é este líquido* (a cerveja). Já na cozinha da casa, na companhia da esposa, o pai confessa ao filho que não entendera quase nada do que tinha escutado no lago. Pazienza insiste que tratava-se de um encontro, para o qual ele esperava que algo se transformasse nos sujeitos que o experimentaram. O pai ainda não compreende (“encontro com o quê e com quem?”). Os três iniciam uma conversa sobre a natureza dos encontros. Pazienza insiste que aquele que passa pelo encontro tem sua substância alterada, ainda que não se dê conta disso. Não era este o leitmotiv do filme? (Afinal, aquele quem bebe não vê, não percebe nem compreende os encontros que nele ocorrem, em uma cadeia invisível que liga moléculas e células aos afetos e aos fenômenos históricos coletivos).

Apesar do esforço das imagens e das palavras (combinadas de diferentes maneiras) em recuperar esses encontros, que transformam os seres e as coisas, alguma coisa

resta inexplicável e sem nome. Em busca, talvez, desse outro encontro, o filho cineasta se veste, com ajuda dos pais, e parte. A mãe olha pela janela. O que vem a seguir é uma longa deriva pelas ruas da cidade, uma procura sem destino, indeterminada e errante. Desprendida das situações preparadas e da voz explicativa (em over), a câmera se põe a errar: por um terreno baldio (onde encontra um cão e um grupo de crianças); pelas ruas à noite, quando se avizinha, pela janela, do café onde o pai joga cartas, ou dos bares onde os homens bebem cerveja. Embora já não se trate mais de explicar fenômeno algum, é tarefa ainda do cinema transmitir uma experiência singular, mesmo que o seu sentido permaneça inabordável. Já de noite, na vizinhança da casa dos pais, o cineasta aproxima lentamente sua boca do ouvido do pai (seus lábios não se movem, talvez ele esteja prestes a dizer algo que não ouviremos). Como no início do filme, trata-se, outra vez, de saber o que passa de um lado a outro, o que entra e o que sai; o que se passa *com* um e *com* outro quando algo se passa *entre dois*: entre o pai e o filho, entre o filme e o espectador.

César Guimarães é Doutor em Literatura Comparada; professor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da UFMG; pesquisador do CNPq e editor da revista *Devires: Cinema e Humanidades*.

Das ilhas ao mundo

Carla Maia e Luís Felipe Flores

Claudio Paziienza se posiciona na margem oposta ao documentário naturalista. Aveso a métodos convencionais, ele investe na heterogeneidade de formas de representação para reinjetar no mundo a opacidade, utilizando recursos como materiais de arquivo, efeitos de vídeo, animações e entrevistas. Seu *modus operandi*, em boa parte de seus filmes, consiste em eleger um objeto do qual se acercar, e mover uma cadeia de associações para expandir a questão inicial, filosofando com as imagens. É assim que, em *Tableu avec chutes* (1997), o quadro de Brueghel motiva indagações sobre o que vemos, como vemos e como somos vistos. Em *L'esprit de bière* (2000), a análise das substâncias químicas que compõem a cerveja são pretexto e analogia para as transformações provocadas pelos encontros entre pessoas. Em *L'argent raconté aux enfants et à leurs parents* (2002) a atenção inicial à moeda se volta para o valor das coisas e nossas dívidas uns aos outros. No caminho, ele cria relações insuspeitadas – um desempregado torna-se Ícaro (“também sei cair”), o braço congelado é matéria-prima da cerveja, a moeda se metamorfoseia numa ovelha em miniatura.

Até esse ponto de sua carreira, seu pai e sua mãe são protagonistas e espectadores de seus experimentos. Íntima e estranha, a relação do diretor com os pais torna seus

filmes ainda mais complexos. O modo como são filmados – a frontalidade, a distância, a artificialidade dos gestos e poses – faz com que suas imagens se afastem bastante do gênero “filmes de família” (*home movies*). Paziienza faz filmes em casa, mas não caseiros, transformando o espaço doméstico num laboratório de experiências bem humoradas e nada ordinárias ou, no mínimo, pouco usuais: preparar, com ajuda da mãe, um pão em forma de galo para presentear o primeiro-ministro; representar a função óptica com barbantes e um globo terrestre; acoplar uma câmera ao capacete e sair com ela pela vizinhança. O diretor está frequentemente em cena, oferecendo sua própria imagem ao olhar do outro. Ele faz isso sem ares de mestre ou maestro. Ao contrário, assume o lugar de quem está em busca, alguém que cai e se perde, que não teme o ridículo ou o riso ao fazer de si próprio um campo, ou seria melhor dizer, um *corpo de experiência* (estampar o quadro na camisa e exibi-lo junto ao peito ou atar a árvore ao dorso seriam alguns exemplos). Apesar da precisão com que conduz a narrativa, a impressão é que o diretor não está *no controle*, mas *a serviço* da situação.

A partir de *Scenes de chasse au sanglier* (2007), há uma sensível mudança no rumo de sua obra. Aos 11 minutos de filme, a câmera inicia uma deriva pela relva. Vemos uma sequência de planos nos quais o cineasta toca uma série de objetos (o mirtilo, a cortina, um pedaço de tecido branco), imbricando mão e visão, como quem cria um cinema tátil, enquanto a voz *off* pronuncia:

Você diz, o que veio fazer aqui? Você diz... Não previsível. Não. Não visível. Você diz... Não. Você diz, o silêncio que sussurra e assobia, nenhuma imagem para isso. Você diz... Não há imagens, o real não tem imagens. Toque suas imagens. Você diz toque... Toque suas imagens e invente uma imagem. Estrangule-as, vá. Estrangule aquelas que te atormentam, vá. Invente... Nomeie tudo isso. Uma palavra para cada coisa única.

Enquanto escutamos as últimas frases, o cineasta acende o fogão e aquece as mãos. No plano seguinte, ele percorre o corpo do pai com a mão direita, num plano-sequência desconcertante: o pai está morto. “Quero estar, mais uma vez, na mesma imagem que você”, diz o filho, sentado ao lado do caixão, segurando um microfone. Se, a partir daquele instante, o real não permitiria que ambos compartilhassem novamente o mesmo espaço-tempo, o cinema opera um pequeno milagre, conserva os dois ainda juntos, faz com que a morte do pai não passe de um episódio de sua sobrevivência¹.

No trabalho do diretor, há uma constante tensão entre real e representação, objeto e imagem, palavra e coisa. Uma vez órfão, ela se intensifica, pois é preciso lidar não apenas com o real, mas com sua sombra, seu espectro: a presença fantasmagórica de seus pais, tanto em memória quanto nos filmes de outrora. Nada desaparece por completo, quando

¹ COMOLLI, Jean-Louis. Ver e Poder - a inocência perdida. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008, p. 211.

se vive com as imagens. Restam rastros, sussurros, assobios no silêncio, fragmentos pelos quais recomeçar. Depois de perder pai, mãe – e seus personagens principais – seus filmes manifestarão a necessidade de “estrangejar” as palavras e imagens que o atormentam, e encontrar outras que venham não substituir as antigas, mas, junto a elas, criar uma existência possível.

Se antes o espaço fílmico era predominantemente bem delimitado e conhecido – o lar e sua vizinhança – em *Scènes de chasse* o cineasta parece vagar, com mais frequência, por espaços imprecisos, como a noite, os cômodos vazios, a floresta, os negativos da imagem. A morte assombra cada cena e inspira várias sequências. Assim como as imagens, ela tem seus rituais, dos quais são exemplos a caça, o velório e o empalhamento. Tem início, neste filme, um trabalho de luto que irá continuar em *Archipels Nitrate* (2009) e *Exercices de disparition* (2012), seus trabalhos mais recentes.

No primeiro, ele cria um “arquipélago de nitrato”, composto por fragmentos de filmes do acervo da Cinemateca Belga, num tributo aos 70 anos da instituição. A ideia de arquipélago sugere a necessidade de refúgio, de isolamento. Face ao desaparecimento inevitável das imagens, coisas e corpos, ele se afasta de sua própria produção para investir num acurado trabalho de montagem, no qual utiliza, predominantemente, material de arquivo, inclusive de seu arquivo pessoal. Pazienza trabalha com o que foi salvo (ao tempo, à história, à memória) para conjugá-los aqui e agora, como dizem as últimas palavras do narrador.

O segundo filme também se passa “hoje”, primeira palavra pronunciada, e repetida várias vezes no decorrer da narrativa. Neste, porém, a solidão da sala de cinema e da ilha de edição cede lugar à companhia do amigo e filósofo Jacques Sojcher, apreciador de Nietzsche e de sapateado, com quem o diretor irá partilhar ideias e experiências. Pazienza assume que faz filmes para não estar sozinho, para “estar com”². Em *Archipels*, seus acompanhantes são os filmes. Agora, ele segue o amigo e pede para que este o siga, numa relação que não deixa de guardar semelhanças com a que tinha com o pai. Há, em Jacques, certo modo de estar distraído e, ao mesmo tempo, engajado no filme, executando as ações que lhe são designadas – seja barbear-se, sapatear ou entrar num caixão em formato de peixe em plena África – que aproxima o filósofo da figura paterna dos filmes de outrora. Diferente do pai, contudo, Jacques participa do filme propositivamente, numa relação de amizade que salva a obra da melancolia.

² Em resposta à pergunta, “Para que serve o cinema?”, o cineasta responde: “Para mim, é uma experiência coletiva. Eu diria, de maneira simples, que é para não estar sozinho. É para um milhão de coisas, mas acho que o fato de saber que eu poderia ter uma experiência quase mística, próxima dos outros, que essa proximidade quase corporal me liga, por sua vez, às coisas e ao mundo, de certa maneira. No fundo, é um pretexto magnífico para estar com os outros. Posso dizer que para mim é isso, simplesmente. É para pensar, para viver, para amar, para tudo, mas, fundamentalmente, em primeiro lugar, é ‘estar com’” Entrevista disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=Ff4dtUSJ-0SE>. Último acesso: 3 de fevereiro de 2014. Tradução nossa.

Desse modo, a perda, que repousa sub-reptícia nas duas obras, não gera um olhar nostálgico ou resignado, tampouco um desespero ou descrença diante do porvir. Ela se torna, antes, motor e motivo de um processo de elaboração e invenção no presente. É preciso continuar – a criar, a viver – apesar e a partir das perdas, do que desaparece pelo caminho. Buscar a amizade, deixar de lado a solidão, migrar das ilhas para o mundo, encontrar imagens que possam ser descritas. Transformada, metamorfoseada – como a lagarta que vemos fazer um casulo e virar borboleta, em *Archipels Nitrate* – a perda poderá finalmente resultar numa “alegria inexplicável”, sobre a qual escreve Jacques na carta para o amigo Claudio, na sequência final de *Exercices de Disparition*.

Fugir para as ilhas

O que as quatro imagens presentes na sequência inicial de *Archipels nitrate* têm em comum? O beijo incessante, os chapéus voadores, a queda da bandeja em câmera lenta, a reversão da demolição do muro, são seguidas de um letreiro onde lemos: “Foi criado um milagre”. É uma referência à invenção do cinematógrafo, aparelho que possibilita a criação de imagens livres da linearidade temporal ou da gravitação universal. Extraídas de filmes do alemão Hans Richter (*Vormittagsspuk*, 1927 e *Zweigrochenzauber*, 1929), e de uma obra atípica dos irmãos Lumière (*Demolição de um muro*, 1896), essas cenas partilham princípios não-naturalistas de representação, segundo os quais as sentenças na-

turais podem (e devem) ser subvertidas, ou até mesmo revertidas pelo poder da máquina. Enquanto durar a imagem, o presente está salvo, o que foi filmado está preservado.

O milagre, contudo, é fugidio. Enquanto vemos um rolo de película, o narrador pergunta: “Quanto tempo ela dura? Quero dizer, essa união entre cristais de sal, o nitrato. E essa superfície flexível e perfurada: quanto tempo ela dura?” A questão da duração é retomada com variações diversas ao longo da narrativa. A condição química da película é encadeada aos atributos mecânicos do dispositivo, ao seu funcionamento. As imagens se sucedem rapidamente, cada uma dura menos que um instante. Mais uma vez: o milagre é efêmero. Considerado o estatuto da imagem para o diretor, que a toma como elemento não apenas de representação, mas de invenção e intervenção no real, bem como o contexto de produção deste filme, feito após a morte dos pais, é possível inferir que a pergunta “Quanto tempo dura uma imagem?”, se desdobra em outra, mais pungente: “Quanto tempo dura um mundo, uma vida?”

Por volta dos 33 minutos de projeção, ouvimos a história do camponês Kmyr, do filme *A felicidade*. Desiludido, ele preparava seu próprio funeral, mas foi proibido pelo mundo de morrer sozinho. Foi proibido de morrer. Kmyr é referência para a narração que se ouve em seguida, sobre a imagem da mãe do próprio diretor: “Eu te proíbo de morrer. Não morra, eu disse. Não morra, eu disse a minha mãe”. O plano de *Esprit de bière*, no qual a mãe acena da janela recortada na parede de tijolos enquanto a câmera se afasta, carrega um

gesto de despedida que torna explícita a questão do luto e da perda. Mais adiante, o filme exibirá cenas célebres que giram ao redor desses significantes – mãe e morte – como *A mãe* (1926), de Vsevolod Pudovkin, e *Roma, cidade aberta* (1945), de Roberto Rossellini. E não por acaso, o pequeno Antoine Doinel, alter ego de François Truffaut no filme *Os incompreendidos* (1959), será referência constante no filme. Sua infância, marcada pelo desamparo materno e pela inadequação social, convoca à tela outros modos de orfandade.

“Em apenas alguns instantes, um mundo desmorona”, diz o diretor. O tempo, engenheiro e demolidor, modifica o que vemos, o que somos e o que lembramos. O que nos resta? O que podemos contra essa força ininterrupta? Seria melhor, talvez, abandonar essas questões, como preconiza o amigo (imaginário?) de Paziienza no comentário lido em voz off: “Pare com seu cinema!”. O diretor, porém, responde taxativamente: “Não pararei!”. Ele aposta no milagre incerto que permite subtrair o tempo à sua própria corrupção³. Se a película guarda, intacto, o presente filmado, renovado a cada projeção, é possível roubar frações, instantes, “agoras” ao movimento temporal, como o homem que surge aos dois minutos e meio de filme, que fotografa com seu relógio de bolso o delito iminente. Numa dupla captura, Paziienza rouba dos ladrões, dos outros cineastas, para compor sua coleção particular.

³ BAZIN, André. “Ontologia da imagem cinematográfica”. In: *O cinema: ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1991, p. 24.

Estamos muito distantes dos episódios historiográficos de *Histoire(s) du cinema* (1988-1998), de Jean-Luc Godard. As referências expressionistas, formalistas, dadaístas, surrealistas, poético-realistas e neorrealistas se ligam, aqui, mais por afinidades temáticas (como as lutas sociais, as figuras maternas, os órfãos, os relógios, a morte) do que por qualquer tentativa de transmitir e analisar tradições cinematográficas. É latente, contudo, a diversidade dos modos de representação reunidos no filme, desde o projeto surrealista, que almeja, via de regra, abolir a distinção lógica entre real e imaginário, até os neorrealistas, com seu desejo de preservar a complexidade do real, através da recusa em apresentar sua versão já decifrada. Esta heterogeneidade é cara ao diretor, que a acolhe em seu estilo pluriforme.

Os excertos de *Archipels* parecem compor menos uma coleção arqueológica do que um inventário de referências, escolhidas por razões afetivas, estéticas e textuais. Muito do que move o cinema de Paziienza é o intuito de apanhar a rede de conexões entre as coisas, para aproximar o íntimo e o estranho, o particular e o universal, o pessoal e o político. Assim, a despedida da mãe, a memória do pai e os gestos do passado encontram seus pares em outras histórias. Cenas circunscritas ao contexto pessoal do diretor se ligam a figuras pertencentes ao imaginário coletivo e cinematográfico – umas sombrias, como os judeus num campo de concentração (*Memory of the Camps*); outras burlescas, como o vagabundo Carlitos (Charles Chaplin), que enfrenta a ordem do mundo com sua adorável desordem, sua recusa à subordinação.

A lógica associativa se complexifica quando o diretor insere, entre as combinações de arquivos, imagens produzidas para o filme. Relacionando elementos díspares, ele cozinha um estranho cérebro gelatinoso para alimentar seu gato (brincadeira com as primeiras superfícies fotográficas, feitas com gelatina de base animal) e evoca o próprio processo de montagem. Como na culinária, montar exige a combinação de elementos diversos, que serão transformados, respeitado um determinado tempo de preparo. Em outro momento, o diretor utiliza um computador para selecionar trechos de filmes. Ao explicitar o gesto do montador, ele reforça a ideia de arquipélago – é na ilha de edição, mais ainda do que na cinemateca, que o diretor se isola. A cinemateca permanece, porém, o lugar central do filme, exposta nas fotografias do acervo, dos corredores, dos amplos salões, das poltronas, das latas de filmes, do trabalho de restauração e de conservação. Em todas essas imagens, subsiste o esforço de trazer o discurso para lugares concretos. Mesmo em sua reclusão, o cineasta não perde a conexão com o real e com o presente.

Na sequência final, a mão do diretor faz passar retratos da cinemateca em ruínas, registros de alguma mudança ou reforma. Perdido em meio aos escombros, ele confessa não conseguir encontrar a velha sala de projeção, nem seu assento preferido. O narrador volta a relatar um diálogo com o amigo, que reage com indiferença: “Assim seja”. A resposta é novamente uma recusa em entregar os pontos: “Não. Olhe”. O espectador é convidado a olhar. A continuar

olhando. Algo acontecerá, a qualquer instante. Num plano derradeiro, a mão do diretor abaixa e levanta um assento vazio na fileira de poltronas da sala escura. Ele diz: “Nesta cadeira de cor antracite, o aqui e agora. Sim. Vamos chamá-lo assim”. Continuemos olhando: há um epílogo. As imagens recomeçam na projeção – desaparecem para tornar a aparecer. Agora, elas trazem o mar, a mulher, o homem na praia. Este termina deitado, brincando com a areia, matéria moldável como a do próprio cinema, composta de grãos, fragmentos, partículas com as quais fabricar as ilusões.

Voltar ao mundo

Comparado a filmes anteriores, *Exercices de Disparition* é mais silencioso, contido em seus comentários. Como se a linguagem, insuficiente para lidar com a perda, lentamente se dissipasse. A narração é pausada e grave, feita de ecos, de fragmentos dispersos, de fonemas que se arrastam com dificuldade. Há intervalos, lacunas semânticas, hesitações, hiatos que se ligam às imagens. A sequência de abertura apresenta uma série de variações sobre a cor branca – a neve, a névea tela, a mecha grisalha, as páginas desocupadas – sobre as quais as palavras ressoam.

Ligado ao silêncio, podemos supor que o branco é a cor da ausência, pois reflete todos os raios luminosos, sem absorver nenhum. A ausência está, pois, marcada na imagem, por mais que esta nos devolva uma espécie de acúmulo – memórias, histórias, buscas, perguntas. O jogo do fora de campo, que

invoca o que está para além dos limites do quadro, a reversibilidade entre o visível e o não-visível, interessa especialmente neste filme, em que a falta e o vazio tornam-se elementos participantes da estrutura do filme ou, quiçá, seu próprio princípio regulador. É através daquilo que não está, ou deixa de estar, que o diretor desenvolverá seus exercícios de desaparecimento.

Para evocar o que está ausente, será preciso confrontar concretamente as coisas do mundo, em sua materialidade. Assim, Pazienza coleta as gotas de chuva em frascos etiquetados com datas. Vale recordar que esse mesmo gesto estava presente em *L'esprit de bière*, onde a chuva se deixava impregnar pelos homens liquefeitos – se lá, ela era armazenada para recompor o braço do pai, aqui, ela nada recompõe, apenas atesta a passagem do tempo, o ciclo das estações e – mera suposição – faz pensar nas lágrimas contidas pela morte da mãe. A antiga máquina de costura materna, um presente de casamento, é resgatada e colocada em uso, em cena – para além de sua função ordinária de coser, ela assume novos ângulos e posições, compondo estranhas geometrias junto dos corpos dos personagens. A lembrança materna pode ser, então, ressignificada, a partir da subversão do uso do objeto, não mais doméstico, mas cinematográfico.

O luto, palavra que o diretor investiga e desgosta, chega anunciado por Arthur, falso esqueleto composto por 33 peças a 6,99 euros cada, que serve de brinquedo aos filhos do diretor. “Arthur encontrou seu lugar em casa”, diz a narração, “como o silêncio que envolve a morte de minha mãe”. São muitas as cenas em que vemos Pazienza

e Sojcher sentados lado a lado, partilhando o silêncio, olhar dirigido ao extracampo, a algum lugar onde a morte ronda. O movimento do filme, não raro, se volta ao exterior, ao fora, e culmina finalmente na errância dos dois amigos por terras estrangeiras. Nenhuma paisagem de cartão postal, contudo, tem lugar nestas viagens. Em seu lugar, há as descrições das coisas vistas fora de quadro pela dupla, que faz com que as palavras venham nomear o que, na imagem, se ausenta.

Desde *Tableau avec chutes*, Pazienza recorre à estratégia descritiva. Basta lembrar a sequência em que ele pede às pessoas para descrever o quadro de Brueghel, ou o modo como ele relata, passo a passo, os processos de consumo e fabricação da cerveja em *Esprit de la biere*. Descrever é diferente de definir, pois conduz não à essência ou qualquer ordem universal, mas “à coisa singular, à individualidade da coisa, àquilo que a distingue das outras”⁴. No lugar de atributos fixos, imutáveis, definitivos, a descrição trabalha com os acidentes, aquilo que incide sobre um determinado tempo e espaço específicos, sem interesse por generalizações. O homem, por exemplo, tal qual descrito por Pazienza em *Exercices*, é um “crânio que ronca e uma mão que, às vezes, escreve cartas.”

O método descritivo ganha ênfase na sequência das viagens. Diante das pessoas e lugares que encontram, entre o continente asiático e o africano, ele e o amigo, de micro-

⁴ ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 2007, p. 281.

fone em punho, dizem o que estão vendo. O espectador passa a “ver” o extracampo, através das palavras dos dois viajantes: “um rapaz de roupa vermelha, cabelos longos, jeans um pouco gastos”; “um homem anda de bicicleta lentamente”; “à minha direita pessoas comem na varanda”, “algumas árvores”. Se, como sugere Daney, “toda forma é um rosto que nos olha”⁵, trata-se de descrever as formas do mundo para evocar um rosto que falta, o rosto materno.

Já falamos sobre como, em *Scènes de chasse*, Paziienza filma o cadáver do pai, enunciando o desejo de partilhar com ele a mesma imagem pela última vez. Aqui, o luto pela mãe não suporta nenhum corpo. Ele sequer a reconhece em seu leito de morte, como conta ao amigo. Seu rosto se perdeu, e com ele o próprio sentido da palavra “luto”. O diálogo entre Paziienza e o amigo Sojcher baseia-se, em larga medida, na necessidade do diretor de elaborar o luto, dar-lhe algum significado. Em determinado momento, ele pede ao filósofo que retome sua ideia de que um livro seria como um túmulo. Jacques passa, então, a falar dos livros que escreve em homenagem ao pai e de como um livro pode oferecer aos mortos, a um só tempo, um memorial e uma lápide:

Penso às vezes na morte. E penso, ao mesmo tempo, nos traços, no túmulo. Meu pai não teve um túmulo. Mor-

⁵ DANNEY, Serge. *Le travelling de Kapo*. In: Revue “Trafic”. Outono, 1992. n 4. Disponível em: <http://www.filmfilm.be/post/35124287414/le-travelling-de-kapo-par-serge-daney-traffic-4-1992>. Último acesso: 3 de fevereiro de 2014.

reu num Campo e suas cinzas se dispersaram não se sabe onde (...). Um livro oferece um túmulo a quem não teve (...). Como um imperativo: inclua-me no seu livro, dê-me um túmulo, dê-me um inventário, faça de mim palavras, palavras que contagiem os outros, faça-nos vivos.

Bem ao estilo do diretor, a questão do filme se desdobra, amplia-se, alcança horizontes mais complexos – o luto da mãe liga-se ao luto do pai do amigo, que por sua vez remete aos mortos sem sepultura dos campos de concentração. A sombra cresce, os fantasmas se agigantam, o silêncio tem o peso da história. O filme, como o livro, torna-se lápide, sepultura. É emblemática a sequência final, em que o diretor acompanha todo o processo de fabricação de um caixão, desde a escolha do modelo (em formato de peixe, risivelmente) até o simulado enterro. É Jacques quem entra no caixão, ocupando o lugar do morto. Mas, num truque, ele ressurgue ao lado de Pazienza acompanhando o cortejo, como que encenando aquele milagre do cinema que traz os mortos de volta à vida.

É o mesmo Jacques quem oferece, à tragédia da morte, um consolo de inspiração nietzschiana, enquanto amarra seus calçados de sapateado: “*Incipit tragoedia, incipit parodia*”. Começa a tragédia, começa a paródia: “a paródia da vida, a comédia existencial, a alegria de viver apesar de tudo”, diz Jacques. Seguindo com Nietzsche, Pazienza declara ser militante de um “cinema de gaia ciência (*gai savoir*)”. O filósofo alemão escreve *A gaia ciência* num momento particularmente sensível de sua vida – seu corpo

experimentava uma repentina melhora após um período de severa convalescência. Segundo seus estudiosos, a obra projeta um pensamento em que o riso e a alegria são essenciais. Paziienza aplica essa filosofia a seu “cinema gaió”, pontuando com graça o sofrimento do luto. Em vários momentos, assume um ar farsesco em cena ou articula seu discurso em torno de coisas risíveis, como uma camiseta anti-ronco ou Arthur, o esqueleto. A comédia brota do trágico – é assim que, fora de compasso, dois amigos podem dançar em praça pública, animados pelo “júbilo da força que retorna, da renascida fé num amanhã e no depois de amanhã”⁶.

Carla Maia é doutoranda do Programa de Pós Graduação em Comunicação Social da FAFICH/UFMG. Ensaísta e pesquisadora de cinema, atua também como curadora, professora e produtora. Integra o coletivo Filmes de Quintal, que realiza o forumdoc.bh: Festival do Filme Documentário e Etnográfico de Belo Horizonte.

Luís Felipe Flores é mestrando do Programa de Pós Graduação em Cinema da EBA-UFMG. Crítico e pesquisador de cinema, atua também como curador.

⁶ NIETZSCHE, Friedrich. *A gaia ciência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012, p.9.

Pazienza, o problema e a exterioridade

Luíz Augusto Rezende

Cineastas cujos trabalhos fogem às seriações estabelecidas pela história e pela crítica do documentário, seja porque transgridem, renovam ou tensionam as classificações, têm contribuído sensivelmente, por meio de seus filmes, para desfazer os nós ou simplificações que o próprio campo do documentário estabeleceu historicamente. Por outro lado, subverter ou confundir a ordem das séries de relações, influências ou filiações estabelecidas pode permitir criar em torno desta característica uma nova série (ou uma determinada “tradição”). Assim, é possível enumerar cineastas que, como Chris Marker, Agnès Varda e, no caso deste estudo, Claudio Pazienza, criaram um campo próprio de expressão, de invenção, de relação com seus objetos e questões e de inscrição da subjetividade/exterioridade na produção de imagens. Mas destacar esse ponto não é o objetivo principal deste estudo, nem o princípio norteador segundo o qual vamos trabalhar aqui. Apesar de a identificação de uma nova série não se constituir em si mesmo numa conquista de grande relevância, este gesto nos aponta de fato um caminho para notar de que forma determinadas questões que se referem à prática e à teoria do documentário se constituem e se transformam. E, no

caso de um cineasta como Claudio Papienza, como elas são diferentemente respondidas.

“Por que fazer um filme se ele já está perfeito quando nós o imaginamos?”, diz Papienza, citando Pasolini (em Revista Bref, 2003). E acrescenta, “em todo caso, nada de colocar em imagem uma coisa que preexiste ao filme”. Este parece ser um princípio estético rigorosamente seguido pelo realizador, que aponta um interesse e uma capacidade de trabalhar sobre e de fazer soar as virtualidades dos elementos que compõem seus filmes, suas questões. Trata-se, neste caso, especialmente de uma valorização das dimensões virtuais daquilo que conhecemos como real, do gesto criador que supõe que este “real” não está (pelo menos não inteiramente) dado. Nessa ordem, o sentido de tomar a imagem e o cinema como instrumento, linguagem e expressão estaria em fazer ver/ouvir/pensar de uma forma específica, como outro meio não poderia proporcionar da mesma forma. Este princípio estético, que Papienza parece partilhar com outros diretores, como os acima citados, a respeito das questões que podem ser suscitadas quando se pensa sobre as relações entre a imagem e o real (o que nós entendemos pela palavra “real”? O que nos faz de acordo a respeito dela?) parece levar Papienza a partir dessas questões de fundo e fazer da construção de um campo problemático específico (um objeto, um tema, um nó, uma pista, uma aposta) uma forma de modulá-lo à luz da reflexão sobre o que chamamos real e o que se cria com o cinema.

O fato de seus filmes procederem sob a forma de um tipo de “enquete minuciosa” lhes confere uma uniformidade e uma regularidade, de método, de abordagem, de rigor, de algo que se parece com um dispositivo próprio de filmagem. Esse dispositivo, segundo o próprio diretor, parte de uma “intuição”, de um problema, que pressiona e demanda uma resposta. Seu gesto seguinte é se perguntar pelo caminho a seguir para que esse problema, essa intuição, se transforme em outra coisa com que se possa continuar trabalhando. O cinema não é tomado como uma máquina de registrar o real, máquina de representação, razão pela qual os filmes de Pazienza seriam melhor entendidos por outra chave, uma vez que, como dito pelo próprio cineasta, o cinema e mesmo o documentário não produzem um retrato de alguma coisa que preexista ao próprio ato de criação. Assim, não se trata de colocar em imagem alguma coisa que já havia sido escrita, imaginada, pensada. No cinema, esse “colocar em imagem” trata-se na verdade de produzir algo que não poderia ser criado por meio de outro instrumento, já que este instrumento virtualiza de forma particular as questões e elementos inicialmente colocados, e os modifica em direção a outras questões que surgem aos encontros que modulam os caminhos, que ramificam as questões, que as fazem se desdobrar. Segundo o diretor, a partir daí escolhem-se quais ramificações seguir, quais os procedimentos (encenação, filmagem, escrita, pré-montagem, interrupções, quebras) que irão transformar e metamorfosear a questão inicial e, assim, uma torção do olhar

(do diretor, do espectador) se opera. Não haveria, de fato, como afirma o cineasta, uma posição teórica ou investigação em relação às quais o filme se coloca como um tipo de “álibi” (COMOLLI, J-L. & PAZIENZA, C., 2007)?

Em *Scènes de chasse au sanglier* e em *L'argent raconté aux enfants et à leurs parents*, como em outros filmes do diretor, temos duas obras que se caracterizam evidentemente pelo estabelecimento de uma questão, ou de um conjunto de questões, um campo problemático que se desdobra/desdobrou ao longo da realização e da duração dos filmes. Por este motivo, tais obras podem ser pensadas em relação à tensão que elas geram entre projeto e trajeto. O projeto é, grosso modo, o conjunto de ideias, intenções e objetivos previamente estabelecidos, enquanto o trajeto é o caminho pelo qual o filme efetivamente passa para se atualizar enquanto tal. Como projetos, os filmes de Pazienza já estabelecem virtualidades: uma questão ou problema que buscam uma resolução. Nessa mesma condição, o projeto já contém algumas atualizações (um roteiro escrito, uma pesquisa, uma encomenda formal, um desejo de expressão manifesto, etc.), tal como encontramos nestes filmes. O projeto é importante porque ele é uma versão do imperativo que move o campo problemático do filme. Ele é o estado atual de uma questão que ainda não encontrou uma forma material. Já o trajeto é o percurso determinado (mas visível apenas retrospectivamente) que, em meio à proliferação fortuita de percursos, o filme acabou por tomar no processo de chegar justamente à sua materialidade

concreta de filme. É em função deste trajeto que, resolvidas positivamente as inúmeras bifurcações do campo problemático estabelecido, este mesmo campo recebe uma forma determinada, nova e única, e que um testemunho e uma memória do processo do filme podem se constituir.

A tensão, que se estabelece entre o projeto e o trajeto, diz respeito ao duplo fato de ser tanto da natureza do projeto procurar gerir, regular e submeter o trajeto, tal como uma vontade imperativa, quanto ser também da natureza do trajeto, escapar, modificar ou trair o projeto. Nos filmes estudados aqui, essa tensão pode ser vista sob diversas formas, mas em geral podemos afirmar que os dois filmes se caracterizam por uma tendência à afirmação do trajeto em detrimento do projeto. E mesmo quanto a esse fato existe uma ambivalência desconcertante. Em *L'argent raconté aux enfants et à leurs parents*, o projeto de Pazienza (não muito levado a sério, aliás), o seu desejo de “explicar” o dinheiro e suas relações concretas e abstratas, revela-se de fato como uma estratégia de constituição de um percurso, de um trajeto. Neste trajeto, os “fracassos” aparentes (a incapacidade de obter respostas concretas talvez), as interrupções, as mudanças de rumo e os retornos, a abertura de novas questões e a incorporação de novos problemas, se revertem e são aproveitados como indicações dos desvios que o projeto/trajeto podia receber e assimilar em uma experiência de improvisação, e como forma de fazer das transformações por que o problema inicial passa ao se desviar do “rumo”, uma versão mais potente dele. Sabemos

que muitas coisas já tinham sido pesquisadas e estavam previstas pelo diretor (a presença recorrente dos pais, por exemplo), mas a dimensão projetiva desses elementos se dissipa ao encontrar as incógnitas das perguntas ainda não suficientemente respondidas, a dimensão inesgotável dos problemas, das questões, das camadas de real e de imagem.

Já em *Scènes de chasse au sanglier*, a démarche é ainda mais complexa, já que a forma mais aparentemente ensaística assumida pode deixar supor uma preponderância do projeto sobre o trajeto. No entanto, o que parece negar essa conclusão é a permanente revisão das questões (reorientadas pelo trajeto), como num “ensaio sem objeto”, ou cujo objeto, fluido, se dispersa nas próprias questões colocadas e se reformula: os paradoxos nunca de todo resolvidos entre tocar, ver, dizer, escutar, expressos pelas relações entre imagens de diferentes naturezas (desenho, filme, celular, etc); o desejo de acercar-se do que “não tem mais nome”, de tocar as imagens tal como objetos, de enterrar uma imagem como se fosse um objeto. Em uma cena do filme, em que vemos um esquema animado de um javali atravessar a tela e ser “abatido”, num gesto magritteano, Paziienza nos diz que aquilo não é a própria coisa, mas, ao mesmo tempo, lhe confere uma positividade de ser e fazer ver a diferença (justamente essa diferença entre esboço e fotografia) entre a imagem e o “objeto”, ou seja, postula uma modulação deste objeto, seu outro, como elemento na busca por camadas invisíveis do real, e não como representação (impossível?) deste. O mesmo pode ser dito do javali empalhado,

que acrescenta mais uma modulação à imagem, mais uma máscara ao objeto, tal como as cerejas no prato e as cerejas no desenho infantil. Trata-se de uma questão que passa pelo questionamento da imagem, sem dúvida desde o início presente no projeto, mas ao final desviado pelo trajeto, pela montagem, pela materialidade da ordem em que o espectador vê/toca as coisas/imagens.

Por estas e outras razões, talvez também não fosse potente pensar esses filmes como gerados por uma abordagem próxima ao que se costuma chamar “cinema do eu”. A presença física do diretor nestes filmes é evidente, o que pode nos conduzir a identificar seus filmes com essa linha. No entanto, mais do que a expressão de um “eu”, de uma dimensão interna, subjetiva, de um indivíduo determinado, estes filmes nos ancoram fortemente em uma exterioridade. A noção de exterioridade faz oposição à ideia de um fundamento transcendental que emana de uma subjetividade ou de uma influência anteriores. Para Foucault, “a criação não se referencia nem a um sujeito individual, nem a uma consciência coletiva, nem a uma subjetividade transcendental. Ela é um campo ‘anônimo’ cuja configuração define os lugares possíveis dos que executam a função da enunciação do autor dentro de um campo determinado” (FOUCAULT, 2004). Essa função é externa ao sujeito que ocupa a função autor e se relaciona ao que escapa ao projeto ou ao pensamento que busca a identidade do autor em regularidades determinadas que atravessam as diversas obras. Essa exterioridade pode estar nas contradições dos filmes e entre os

filmes, nas suas hesitações, nos becos sem saída encontrados, nos pontos cegos. Não como falhas por uma execução ruim do projeto, que afinal é fundamental, nem como fracassos que devem ser colocados de lado, mas como potência de um pensamento que se abre à experiência e ao movimento que não são seus e que lhe são inegavelmente exteriores.

Para a teoria do cinema, pensar a exterioridade significa pensar o cinema não em referência à interioridade de uma intenção, de um pensamento ou de um sujeito, mas segundo a dispersão dessa exterioridade. Em *Scènes de chasse au sanglier* e em *L'argent raconté aux enfants et à leurs parents*, a dimensão da exterioridade se manifesta, como vimos acima, na tendência à afirmação do trajeto em detrimento do projeto. Os trajetos talvez sejam aquilo que no documentário melhor acolhem os acontecimentos, as singularidades e os encontros, sem roteiros, como desejaria Comolli. Por isso é que na análise dos trajetos se possa talvez melhor ver a constituição de uma exterioridade para as obras. Ou seja, buscamos nos trajetos a dispersão das idéias em manifestações singulares, em acontecimentos, como diria Foucault.

Luíz Augusto Rezende é doutor em Comunicação pela UFRJ e Professor Adjunto do NUTES-UFRJ. Desenvolve pesquisas sobre documentário, imagens de arquivo e recepção audiovisual em contextos educativos. Tem artigos publicados nas áreas de cinema, comunicação e educação.

Referências Bibliográficas

Bref n. 58, outono de 2003, pp. 28-34.

COMOLLI, J-L. & PAZIENZA, C. Dialogue entre Jean-Louis Comolli et Claudio Paziienza. 2007. Disponível em <www.claudiopaziienza.com>. Acesso em 28 de dezembro de 2013.

FOUCAULT, M. A Arqueologia do Saber. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004.



Diálogo entre Claudio Papienza e Jean-Louis Comolli

Sobre Espírito de cerveja, Cenas de caça
ao javali e Quadro com quedas¹

Claudio Papienza: *Espírito de cerveja* é uma encomenda para uma noite temática, em 1999, feita pelo canal de TV Arte. Tratava-se de conceber a totalidade de uma noite em torno da cerveja. Muitos realizadores alemães ou alsacianos poderiam fazê-lo, mas, enfim, foi a mim – italiano vivendo em Bruxelas – que pediram uma opinião sobre essa bebida. Em seguida, em 2002, fiz um filme para a coleção que se chamava “A bolsa e a vida” – ainda para Arte – intitulado *O dinheiro contado às crianças e aos seus pais*. Depois, de 2002 a 2006, eu parei. Estava impossibilitado. Não tinha mais vontade de filmar. Não tinha mais gosto pelo cinema. Mais recentemente, propus um projeto a La Lucarne (Arte): *Cenas de caça ao Javali* (2007) tendo essencialmente como ponto de partida, uma questão relativamente abstrata, inatingível, conceitual: o que se entende exata-

¹ Esse encontro, na *Maison de l'Image* de Estrasburgo, a cerca dos filmes de Claudio Papienza, aconteceu em 15 de dezembro de 2007, em uma sessão excepcional do seminário conduzido por Jean-Louis Comolli a convite de Georges Heck e da associação *Vidéo Les Beaus Jours*. Três filmes de Claudio Papienza foram exibidos: *Espírito de cerveja* (2000), *Cenas de caça ao javali* (2007) e *Quadro com quedas* (1997). Entrevista transcrita por Anne Gigueux.

mente pela palavra “real”? Era esta a questão. O que faz com que nós, documentaristas, pareçamos tão de acordo acerca desse conceito? O documentário parece ter como refém esta questão, e mesmo ter congelado um pouco certas formas de linguagem em torno dessa acepção muito difundida que privilegia o “percebido”, o “visível”. E depois – nesse último filme – eu também quis questionar uma relação mais íntima, mais pessoal das imagens.

(Projeção de *Espírito de cerveja*, *Cenas de caça ao javali*)

Jean-Louis Comolli: Em um filme como no outro, me parece que você brinca com alguma coisa como um limite do representável, daquilo que é possível representar, quero dizer um limite para você.

C.P.: Em *Cenas de caça ao javali*, minha percepção do cinema é aquela de uma arte necrófila, uma arte que só se pode fazer com aquilo que já não é mais. E no fundo, poderíamos prolongar essa reflexão pela ideia de que esse ritual – o cinema – teve (tem sempre) um papel *expiatório*. Sim, é provável que o cinema tenha sutilmente, sorrateiramente, trabalhado nossa relação com a morte, muito além da presença de elementos, objetos, pessoas, mortos na tela. O cinema trabalha essa questão desde seu nascimento através de seus extremos, seus pólos: a ilusão do que está vivo com aquilo que já não está mais. Viver o cinema assim foi também uma experiência muito confortável. Contudo, nesses

últimos anos, minha questão a esse respeito tornou-se mais lancinante: o que fez com que fosse tão confortável durante todo um tempo viver o mundo através desta ilusão, vivê-lo em um sentimento de proximidade, de continuidade, de cumplicidade? Uma ruptura aconteceu. Não se trata do mundo, trata-se do mundo do cinema. Alguma coisa dolorosa se instalou deste lado. A impressão de que as imagens não se colam mais às coisas (filmadas). A impossibilidade de filmar, essa é essencialmente minha relação com isso, minha relação com o cinema, minha relação com o mundo que muda. Com *Cenas de caça ao javali*, tratava-se provavelmente de tornar claro, de tornar claro para mim, que minha relação com as coisas não passa unicamente pelo fato de filmá-las, mas também de vivê-las, tocá-las, pegá-las. É esta a ladainha que me habitava, que ainda me habita.

J.-L.C.: Isso que você diz está no centro da questão. Mas eu queria destacar um ponto, é que você o diz *em um filme*. O cineasta interroga o cinema ao mesmo tempo em que o faz. Ele convoca duplamente aquilo que do gesto cinematográfico está ligado à morte: a morte não é mais apenas aquilo que assombra o cinema, ela é o que trabalha explicitamente esse filme, quer dizer que ela é negada em sua própria afirmação. Além do mais, você tem mil vezes razão: o cinema e a morte atuam juntos, vai além mesmo do que diz Cocteau (“o cinema é a morte no trabalho”). Reproduzindo-o artificialmente, o cinema visa a minar toda “naturalidade” do movimento da vida. O viver, o cinema o torna como

“maquínico”. A vida como articulada ao movimento é a própria ilusão produzida pelo cinema. A ilusão das ilusões: o movimento existe no cinema, sim, mas nós sabemos bem que ele é *adicionado* ao filme para animar essas imagens fixas que são os fotogramas. Ao vazio do “movimento da vida” reproduzido pelo cinema, há a morte, o congelado, o imobilizado, o fixo. É bem a forma da morte, sua impressão, que está no coração do cinema.

Dito isso, o teu cinema é um cinema orgânico, e, portanto, “a morte no trabalho” isso quer dizer, para ficar nos slogans, que “a vida continua”. Isso é o que nos intriga no cinema: o laço constantemente negado e constantemente reconduzido entre “vida” e “morte”. No fundo, o cinema apenas faz confessar, pôr em forma, tornar perceptível essa articulação “vida/morte” que nós experimentamos todos em nossas vidas reais. A pressão da morte é aí constante (vai além mesmo da pulsão de morte) e é, ao mesmo tempo, constantemente negada. O cinema realiza o modelo reduzido dessa tensão, ele *formaliza* a negação como *mise en abyme*² (o imóvel no movimento, a rigidez no fluido, a análise na síntese, etc.) e, portanto, abre o acesso a uma consciência dessa negação. Poderíamos dizer que o cinema realiza e autoriza ao mesmo tempo a experiência de uma *passagem* ou de uma *fuga* da morte na vida, da vida na

² Nota do tradutor: termo francês usado na pintura, no cinema e na literatura para se referir a narrativas que contêm outras narrativas dentro de si.

morte. E, portanto, coloca-se a questão do *resto* dessa fuga. O que resta? Nós. O espectador.

Gostaria de acrescentar que pareço perceber no teu cinema uma tensão entre o que se poderia chamar de uma preocupação de precisão clínica, por exemplo, no início de *Espírito de cerveja* e aquilo que se pode chamar de “a imprecisão do vivo”. Por um lado, estamos na anatomia, o corpo é representado como conjunto de órgãos, da mesma forma que a cerveja é representada quimicamente como conjunto de moléculas; e, por outro lado, na última parte, por exemplo, de *Espírito de cerveja*, vê-se que a câmara se põe a flutuar de noite nas ruas à procura de imagens indecisas, que entram em contradição com a precisão tanto fotográfica quanto clínica ou anatômica da primeira parte do filme. Mais e menos precisão: alguma coisa se revela do lado dessa *fuga* da qual eu falava. Eu encontro - de outra maneira, porque um filme não repete o outro, - essa tensão em *Cenas de caça ao javali*. Parece-me que essa é mesmo a questão de que você trata. Há ao mesmo tempo um excesso de real por um lado e não muito pelo outro. Estamos em um salto ou uma passagem do *mais* ao *menos*, estamos entre os dois, tensos, despedaçados. Noto a dimensão propriamente filosófica que o teu cinema marca *no cinema*.

O cinema tem uma história que o mistura evidentemente ao que chamamos de “o real”. Há um contratempo entre o sistema de ilusões construído pelo cinema e aquilo que seria, face à ilusão, o “real”. O cinema seria a mais histórica

de todas as artes, nisso, primeiramente, de que conhecemos mais precisamente a história posto que dele somos contemporâneos (a algumas gerações próximas); e, em seguida, naquilo que a própria história do cinema nos terá forjado, terá mudado o mundo em que vivemos. Podemos, assim, considerar o cinema como propondo um modelo reduzido de nossa história, ou um manual mais ou menos fora dos eixos do mundo contemporâneo. A função do cinema seria, em suma, trazer de volta a história em nossa relação com o mundo. Voltando aos teus dois filmes, podemos também os considerar como dois tempos ou duas épocas, e a relação deles como inscrita em uma história familiar que é também uma história cinematográfica. Tua relação ao mesmo tempo de filho e de cineasta com teu pai vivo, depois morto, ao mesmo tempo pai e personagem; teu questionamento sobre a representação, a ilusão, o real, etc., tudo isso passa também por aí. A morte do pai é também morte no cinema. A questão da consistência do mundo que interroga o cinema e que é diretamente trabalhada em *Cenas de caça...* É também histórica no sentido em que uma cesura temporal, um buraco de tempo, o buraco da morte, separa os dois filmes. Como não ser alertado pelo conhecimento que você opera, mais ou menos ajustado, entre um lado pela questão da consistência das representações, e de outro a questão da transmissão do pai para o filho (teu pai, você, teu filho)?

C.P.: Você usou uma palavra, em relação a *Espírito de cerveja* que era o termo “clínico” e depois alguma outra coisa...

J.-L.C.: A imprecisão, a errância, o encontro não definido...

C.P.: No fundo, essas duas questões estão bem aí, nos meus filmes. Não são premissas teóricas, a partir das quais construo um filme. Eu me dou conta depois. Frequentemente – e cada vez mais – o prazer está para mim não em filmar aquilo que compreendo, mas também em “deixar vir a mim”, em passar eventualmente a limpo posteriormente. Estes dois pólos, aquilo que você chama de “a precisão clínica” e a “errância”, são também os pólos da nitidez e da opacidade. E é entre esses dois elementos que se joga – aos meus olhos – essa questão do real. Por mania ou por cultura, uma grande parte da história da relação do cinema com o real, tende em direção daquilo que se chama a nitidez, isto é, o esgotamento do assunto, sua descortigagem, seu cerco, estar quite com ele de uma vez por todas. Quando falava do real, tal qual estimo que ele tenha sido pego como refém pelo documentário, é no fundo nessa esperança que ele tem de fragmentar e de alcançar, de uma vez por todas, o mundo, de compreendê-lo. Quem somos? O que fazemos, etc.? Há alguma coisa desta ordem que o documentário tenta esgotar em sua relação com o mundo. Mas aí onde isso se choca, é que se produz alguma coisa da ordem da paralisia na tentação da compreensão completa. Eu me dou conta de que o que me interessa em meus filmes, é reinjetar a opacidade. Por que essa mania de domínio? A que corresponde essa ilusão? E acredito mesmo que é fundamental que alguma coisa continue a nos escapar, a nos fugir. Do-

miná-lo, certamente – primeira parte de *Espírito de cerveja* – mas também injetar a possibilidade de que ele continue a nos escapar, porque é nessa parte que nos escapa que há ainda jogo possível, construção, invenção. Conceber “o real” ao mesmo tempo como alguma coisa incompreensível e que nos devemos de não pôr em questão, e por outro lado “o real” como alguma coisa que é da ordem da percepção, da vontade, da invenção, da construção... E é a partir destas duas coisas, que eu não paro de trabalhar. No fundo, uma coisa dada só é visível se, em parte, a reinventamos, a completamos. É essa parte de linguagem em torno do núcleo – da verdade – que torna de novo visível aquilo que se eclipsa e/ou se subtrai do olhar pelo desgaste. Essas formas me parecem essenciais no documentário. Certamente, pode ser que elas encubram, que elas impeçam de ver, mas sem elas essas verdades murcham, se secam, perdem seu poder contagioso.

O que me irrita na estreiteza do termo “real” – sobretudo na acepção que o documentário naturalista tem desse – é que há uma *meta-mensagem* insidiosa em obra: o mundo – no fundo – temos apenas que nos sujeitar a ele. Mesmo no momento em que ele pretende explicá-lo, mesmo aí onde isso nos incomoda mais, o prisma naturalista nos conta o mundo como uma finitude, como um destino. É assim. E que seja você, eu ou qualquer outro que olhe, que nos conte o mundo... Aí nada se pode. Aí – ainda – o prisma naturalista parece dizer que a linguagem não existe, que a construção não está em curso, que nosso olhar abre

mão de uma (invisível) premissa ideológica, contudo bem existente. O que tenho a fazer não é inventar um dispositivo original, mas questionar minha relação com as coisas, filmar isso, filmar essa relação. E é nessa flutuação – errância – que se produz aquilo que chamo de um mundo possível, alguma coisa de possível ao lado daquilo que é imutável. Alguma coisa que continua a se mover.

O que explica o sucesso inacreditável do documentário depois de dez, quinze anos? Não é por acaso, mas alguma coisa que é um pouco uma obsessão da compreensão, da descorticação do mundo, do real, etc. Uma obsessão disso, e eu me digo: aí está, é estranho... Essa sede de real, essa sede das coisas, mas com um revés que me interroga: será que, no fundo, esse lugar que tomou o documentário em torno de nós, nos nossos imaginários, não preenche também um outro papel? Isso não é uma conclusão, é uma hipótese de trabalho: o documentário como uma ferramenta de consolação?

Sim, essa dimensão consoladora me questiona. Certamente, o documentário denuncia aquilo que não vai bem, mostra as torpezas, mas bizarramente ele nos habitua a isso também, isso não tem um revés. E volto àquilo que eu dizia há pouco: o documentário parece nos consolar do *mundo-destino*. Há alguma coisa desta ordem... Continuo a crer que mostrar um morto na televisão, um corpo retalhado... Isso deveria produzir uma insurreição. É essa a questão: como se faz que, com tanto “real” diante de nossos olhos, isso não induza a alguma coisa que seria da ordem

– ouso o termo – de uma revolução, de uma insurreição? Como se faz que, com tanta “verdade”, com tanta obsessão de verdade, isso não produza alguma coisa que estaria na prolongação daquilo que se vê? Haveria, portanto, um duplo movimento: isso começa e isso se termina aí, isso se esgota e se desintegra em uma tela? No momento mesmo em que aquilo que se convém chamar de “o real” se enuncia, se anuncia, ele se reduz, já se apaga.

É esta a dinâmica que chamo de “consoladora” e que me intriga. Eu me dei conta de que em minha prática, esgotar o assunto como na primeira parte do filme *Espírito de cerveja* era injusto, insuficiente ao olhar do complexo, do mundo. O que dizia Bazin, que você conhece melhor do que eu, nesse capítulo que se chamava “montagem proibida” quando ele fala da relação com o real? É que não há interpretação unívoca, unilateral de um acontecimento e que se trata de preservar – ali, na tela – uma certa ambiguidade para que todo espectador possa trabalhar em/sobre este real. A partir do momento que em um filme nós construímos a verdade de uma maneira excessivamente definitiva, isso não funciona, e que “em cinema” se utiliza ferramentas que são completamente outras (estou pensando em teu artigo sobre *o pesadelo de Darwin*³). É disso no fundo que te falo ao utilizar os termos “nitidez/opacidade”. Não se trata de velar, mas de reintroduzir alguma coisa do lado da linguagem (mesmo do

³ Jean-Louis Comolli, “Fim do fora-de-campo”, in *Images documentaires* n° 57/58 (O documentário na bilheteria).

artifício) que lembra que é a linguagem que opera. Uma linguagem, uma forma que lembra que o “assunto” não é esgotável no momento em que transmite uma verdade. Nesse sentido, meus filmes tendem ainda mais para o lado do prazer do pensamento, da agitação do pensamento que para o esgotamento do assunto.

J.-L.C.: Eu vou tentar traduzir isso que você diz – e que compartilho – em minha linguagem. O que você descreve, para mim, é essa dimensão do real que Lacan propôs como aquilo que nos transborda, nos escapa. Poderíamos dizer, de uma maneira um pouco sumária, que o real é também aquilo que se está ainda a nomear, que não encontrou nome. Em teu cinema, me parece, a questão do “nome” está super presente, a mesmo título que a obsessão do “real”. *Cenas de caça...* atua sobre os dois quadros. Tudo não é nomeável, muitas parcelas do universo, porções da vida, da história e do tempo, estão fora da nomeação, porque o trabalho incessante do homem para tudo nomear encontra limites evidentes. Há o resto, haverá sempre o resto – isso é em todo caso o que se pode esperar. Dizer: tudo não é nomeável, é dizer também que tudo não é calculável, programável, e talvez muito menos filmável. Essa parte do mundo que se furta, consideremos que o trabalho do físico, do biólogo, do astrônomo, etc., e por que não o trabalho do cineasta e especialmente o trabalho do documentário, dá no mesmo que ir em direção a ela, ir em direção a esse “real”, aproximá-lo, tocá-lo com os dedos como você o faz em teu filme. Esse

“real”, esse suposto “real”, esse necessário suposto “real” funciona também como uma armadilha para as questões. Trata-se de evitar, estamos bem de acordo nisso, a ilusão de que se teria alcançado, de uma vez por todas, esse “real” que foge, de que o teríamos englobado, de que teríamos conseguido transportá-lo para uma tela. Aproximar alguma coisa do “real” é também deixar uma parte dela intacta, o que testemunha o fato de que nenhuma aproximação é capaz de atingir verdadeiramente essa coisa que nos escapa.

C. P.: Ao lado do que é no fundo inominável...

J.-L.C.: O trabalho de nomeação não cessa. Não apenas ele não tem termo, não em extensão, mas ele não cessa porque nomes se perdem, se esquecem, porque sem parar é preciso renovar a nomeação do mundo para continuar a ter o sentimento de o controlar, de o dominar. É uma ilusão, estamos bem de acordo nisso. O nome é fraco, mas é uma das únicas forças de que dispomos: cf. o Verbo bíblico, *Fiat lux!*

Tanto para mim quanto para você, a generalização do recurso ao documento, a obsessão documentária, que culmina no curso (por alto) dos 20 últimos anos, é o sintoma de um mal-estar. O caráter heterogêneo das representações é menos aceito. Aquilo que não está naturalizado torna-se estrangeiro. A verdade do falso causa problema. Deseja-se a verdade do verdadeiro. Pode-se dizer que nossas sociedades estão saturadas de espetáculo, saturadas de ficções, saturadas de programas, saturadas de cenários, etc. É uma

banalidade dizê-lo, sabe-se bem. A artificialidade declarada do espetáculo, seu brilho, seu enfeite, seus fogos de artifício só podem ser renaturalizados como representação verdadeira da vida, se aceitarmos essa dominação, esse sufocamento do viver ordinário pelo extraordinário do espetáculo. Ora, não é talvez suportável que o falso recubra o verdadeiro e o sufoque? Uma reação a essa saturação seria ir procurar, do outro lado do espetáculo, traços de realidade que testemunhariam um não-desaparecimento completo do “real”, ir em direção à ascese do documento que seria a fuga diante da onipotência do espetáculo e, portanto, *fuga* em direção desse “mais de real” suposto, esperado, objeto de crença. Não se crê mais na presença do espetáculo, mas na ausência do real. Fuga que nos seria necessária para dar à nossa vida um sentido que seja também nosso e não apenas aquele daqueles que organizam o espetáculo.

C.P.: E ao mesmo tempo, tenho a impressão de que, nesse trabalho de representação, o documentário – no qual você lembra o recurso aos documentos – ofereceu também a possibilidade de um olhar acentuado em torno do corpo. Há alguma coisa que se torna quase um exercício “básico” que o documentário vem realizando nesses quinze últimos anos: reesculpir os corpos pela descrição incessante de seus gestos em um momento onde a relação com as crenças, com um projeto político – crenças e projetos que soldaram os corpos tornando-os, em certos momentos, quase transparentes – se eclipsou. Penso na réplica de um filme, onde

um personagem diz: “Quando não creio mais em nada, eu volto ao meu corpo”. É como se devêssemos nos permitir de novo ver *o elementar* que nos constitui.

Há também alguma coisa desta ordem que está em obra naquilo que se chama de relação com o documento e que é muito intrigante. Reinscrever o corpo no centro da imagem, como em uma pintura flamenga, com esse revés: a insistência em questionar o corpo sempre sob um ângulo econômico e social etc. acaba por torná-lo um pouco “ofegante”: um corpo quase desprovido de desejo, de futuro

Para voltar aos dois filmes (*Espírito de cerveja e Cenas de caça ao javali*), eu diria que aquilo que os trabalha, é essa vontade de saber e – paradoxalmente – de não saber muito, de ver sem ver muito... E no fundo isso se inscreve também em meus dispositivos de filmagem, na abordagem. Todos esses filmes nascem em torno de um estado de espírito, de uma intuição. Há uma intuição – premente – e eu me pergunto por qual via, por qual ritual essa intuição acessaria à outra coisa... A uma frase, uma palavra, a uma clareza *nomeável*. Alguma coisa se agita deste lado e a ferramenta-cinema não é o elemento pelo qual se produziria um instantâneo de alguma coisa que lhe preexiste (ao nível da escrita, por exemplo). Não se trata de forma alguma de pôr em imagem alguma coisa que já está extremamente clara por escrito. *Em cinema*, essa intuição acessa a outra coisa à qual eu não conseguiria acessar com outras ferramentas. Um movimento similar se produz a cada vez, para cada filme: uma questão, um encontro induz a outro... A questão se ramifi-

ca, se desdobra... Escolho essa ramificação em vez daquela... E esse ritual (de produção, de filmagem, de escritura, de pré-montagem, de interrupção) transforma e metamorfoseia a questão inicial... E tudo isso opera uma distorção sobre o olhar. É isso que me intriga. Mais que o assunto, é esse exercício essencial e incessante que me habita. Não se trata de esgotar o assunto como poderia se pensar na primeira parte de *Espírito de cerveja* (esta parte poderia, além disso, ser lida como um piscar de olho irônico nos limites de uma análise positivista, do prisma naturalista em sua abordagem do real), mas de injetar alguma coisa que desperta um prazer, esse prazer particular que proporciona, às vezes, a embriaguez do sentido, dos sentidos.

J.-L.C: Sim. Mas não há outra coisa? Que no cinema as operações de sentido estão sempre reviradas? Que se visa um efeito e que é o contrário que se produz? Retomo o exemplo da primeira parte de *Espírito de cerveja* do qual você acaba de falar. Você diz, poderíamos dizer: “descrição positivista”; desdobra-se todas as fases, todos os elementos de cada vez da cerveja e do corpo. A questão do corpo é tratada da mesma maneira, fazemos radiografias, esquemas anatômicos, convocamos um manequim anatômico, etc. Identifica-se conhecimento com a abertura de uma séria de gavetas. Mas isso se passa em um filme, e não em um curso magistral como essas dissecações pedagógicas dos primeiros tempos da anatomia. É em um filme e o que se vê? Uma insistência que aponta para a obsessão, que vai tão longe que extravasa

em um tipo de delírio. Há nesse filme como um delírio analítico. Que usa de todos os tipos de imagens, de métodos, de meios para levar a análise a fundo. Há essa desmesura do “excesso”. E de repente o espectador é confrontado não a um processo de conhecimento, mas a alguma coisa de mais confuso onde o conhecimento brinca com seu contrário, brinca com uma perda de referências, com o fetiche do corpo, o fetiche do elemento parcial. A preocupação de exatidão na descrição faz aparecer não mais os caracteres objetivos do objeto estudado, mas ao contrário a dimensão subjetiva, mental, dessa observação filmada, dimensão que não é mais completamente coerente com seu comportamento “científico”, que aponta em direção do sujeito que fala, que traz de volta ao jogo o sujeito da enunciação: quem (se) pergunta tudo isso? Quem fala? Quem põe em jogo essas imagens? A cobertura de uma “loucura” em obra no filme se desdobra. O processo de conhecimento volta ao fantasmático. Esse balanço é muito presente nos dois filmes.

O que eu quero dizer, é que as propostas que se podem fazer em um filme – as propostas positivas – são afetadas por um coeficiente de inveracidade, de irrealidade. Cremos e não cremos nelas, elas são ao mesmo tempo realizadas e impossíveis, e é esse “jogo” entre a afirmação e a negação, a positividade e a negatividade, a inscrição e o apagamento, o crer e o duvidar... É este jogo que faz o cinema. É bem por isso que você apenas pode colocar a questão. A questão só pode se recolocar em permanência porque não há ponto de parada. Pode ser que esteja aí o

que é reconfortante, como você dizia, que é consolador. Não é que o cinema nos diga coisas positivas sobre o real, é principalmente que ele nos dá o sentimento um pouco vertiginoso de que o real permanece inalcançável, de que a operação cinematográfica em si testemunha dessa impossibilidade, que ela nos confirma sem parar?

O que é uma imagem? Do que ela é feita? Do que ela é constituída? Será que sem as palavras as imagens vivem? Será que é preciso palavras para fazê-las viver? Todas essas questões você as agita. Evidentemente, elas continuam no estado de questão, e se continuam no estado de questão, é bom que nessa pesquisa, nessa busca, aquilo que é perseguido não seja a atestação ou a apreensão desse real, mas é precisamente a manutenção de sua possibilidade de fuga, de sua linha de fuga, é preciso o dizer assim, o javali foge no quadro, o real foge no filme, mas o filme testemunha dessa fuga, ele nos deixa ver a sua pista. É isso que seria ao mesmo tempo perturbador e consolador.

C.P.: Eu não tenho essa impressão – como você – que hoje em dia o cinema teria como vontade mostrar no real alguma coisa que foge, que nos escapa. Tenho a impressão de que estou cercado por uma cultura da imagem que tem essencialmente a pretensão de esgotar o real, de apagar essa parte inominável, que foge e que nos incomoda. No fundo nós somos somados à claridade, à simplificação... Em todos os lugares, não somente no cinema. Além disso, você o sabe melhor do que eu, em psicanálise, por exemplo, somos somados ao re-

sultado. Tua questão, que eu compartilho e que é aquela do cinema como lugar no qual se revelaria essa relação rica e particular com o real tal qual nós o entendemos, bem, ela não produz sempre esse efeito que você acaba de descrever. A imagem persistente e generalizada me parece mais ser aquela que quer estar quites com o real. Por que se tolera tão pouco ou tão mal o que se chama (desastradamente) as extravagâncias da linguagem? Os processos que vejo em ação, as instâncias que noto nessa “captura” do real – e não apenas no cinema – têm alguma coisa de empreendedor. Como se diz?

J.-L.C.: É o termo exato.

C.P.: Para voltar às imagens e àquilo que nos interessa sobre o real: onde é que isso se define? Onde se define o valor desse conceito chamado “real”? Nos mercados do audiovisual? Pela audiência? O que é exatamente? Onde é que ele toma corpo? Quem diz: “Ali, está vendo? É o real... e não isso”?... Quase como um produto que se chegaria a manejar, vender, trocar. Minha hipótese é, portanto, de aproximar a acepção atual do termo *real*, da acepção do termo *mercado-ria*. O *real-objeto*. E o documentário paga os custos dele e nutre – por aí mesmo – essa acepção estreita: ele não define o real por sua extensão filosófica, mas por um apetite momentâneo. É aí que isso é iniciado... É uma hipótese.

J.-L.C.: Aquilo que chamamos você e eu de “real” permanece como o que falta, o que falha, o que está escondido, o

que nós não atingimos. Diria que a mercadoria é o contrário. Se o real está do lado da ausência, a mercadoria está do lado do pleno. É por isso que para mim a mercadoria e o real estão em universos separados, eles não se encontrarão jamais. O real destruirá a mercadoria, mas a mercadoria não destruirá jamais o real, porque o real, ele está do lado da ausência, do lado de tudo aquilo que nós não podemos reter, contudo, a mercadoria, o resultado, a empresa, a gestão, o comércio, etc. estão do lado do “segurar”, a força, a riqueza, o poder... É em todo caso o que a mercadoria deixa crer, que ela está do bom lado e, ao mesmo tempo, que há apenas um só lado...

C. P.: Certamente, tua análise, eu a concebo, mas tenho a impressão de que mesmo do lado do real, há alguma coisa da impossibilidade de se satisfazer da ausência, há apenas o pleno em algum lugar. Há esta ambição.

J.-L.C.: Há o pleno em todo lugar e é o que se quer nos fazer crer. Ora, é a ausência que estrutura tão bem nossas vidas, quanto teus filmes... Falta sempre o essencial em teus filmes e é por isso que esses são filmes importantes, a ausência trabalha aí profundamente. Todo o diálogo, todos os “você diz” em *Cenas de caça ao javali* são unicamente um acúmulo de coisas que você não pode fazer, que você não chega a fazer, que você não fará. Pode-se dizer que o limite está aí constantemente. E, portanto, o limite é a confissão daquilo que falta, a marca daquilo que não está aí.

Não sei se isso pode esclarecer o debate, mas talvez seja preciso recorrer a essa noção muito antiga de simulacro. Talvez seja preciso que se diga que o cinema, arte do simulacro, é capaz de desfazer o simulacro pelo simulacro. A questão do real seria aquilo que escapa ao simulacro, enquanto que o mercado, as mídias de massa, a cultura de massa organizam simulacros de alcance do real. Nós sabemos bem que são simulacros e que eles estão apenas aí para substituir um mundo que nos deseja por um mundo que não nos deseja. A imagem, o signo, a palavra são, menos do que nunca, a coisa. O mercado transforma a coisa, toda coisa, para fazer como se ela se dirigisse a nós em um simulacro de desejo e de relação. Nós estamos na articulação, ou antes, estamos na falha entre essa presença imaginária e essa ausência real. A representação só é possível nessa separação entre a imagem e a coisa.

Roland Barthes dizia simplesmente que “o representado não é real”. É manifestando seu afastamento com o real que o representado pode pretender se referir a ele. Então, eu creio que é preciso conservar a ideia de que nossas tentativas de colocar de volta o real no jogo, inclusive no jogo do cinema, que precisa se nutrir dele, se apoiar, se sustentar com fragmentos de real, essa tentativa é sempre derrotada. É essa derrota que faz o filme. Está aí o que compreendo em teus filmes. Mas não somente nos teus. Penso evidentemente no grande filme de Abbas Kiarostami, *Close-up*, que troca em um jogo sem fim ficção, realidade e documentário. O cinema torna-se o pedestal real de um filme. Kiarostami aposta que é através da experiência cinematográfica,

tal qual ela é diferentemente vivida pelos homens ou mulheres da profissão e pelos homens e mulheres ordinários, que alguma coisa permanece possível ou praticável de uma convivência em uma sociedade que não está mais saturada apenas pelo imaginário ligado ao cinema. O engano, o defeito, o desejo, a revolta, os mesmos que nos animam, nos desconcertam, nos incomodam e também nos agenciam com os outros, passam através do cinema. Se o cinema é primeiro é que alguma coisa do real não está mais aberta apenas através dele. Os personagens desses filmes estão expostos (e se expõem eles mesmos sem reticências) a uma prova de real através da experiência cinematográfica que eles compartilham e se dão a compartilhar. Essas questões são evidentemente questões essenciais.

A “sociedade do espetáculo” não é uma ilusão, os modos de pensamento dominantes, predominam realmente nas cabeças, nos espíritos, nas vidas. Mas o que opor a essa dominação senão o fato de que do interior mesmo das operações de simulacro, por exemplo, aquela de filmar, se desprende um questionamento, uma dúvida, uma distância, uma reversão que extravasa alguma coisa no reino do espetáculo, estaria apenas mostrando do que ele é feito, como isso funciona, por que ele vai dessa forma, etc. Trazer de volta a sociedade do espetáculo em uma história da dominação da mercadoria, pede talvez que se torne a passar pelo cinema.

C.P.: Compartilho dessa crença. Mas peguemos esse exemplo muito concreto do filme *O Pesadelo de Darwin*. O que

rege essa equação que vai do simulacro ao real? O que está em obra nesta equação se isso não é, no fundo, a pretensão de que “simulacro” e “real” são a mesma coisa? Você entende o que eu quero dizer... Quando falo do real como mercadoria, é que o simulacro não parece mais possível. A demonstração parece perfeita porque o filme se transforma em máquina de propaganda, sem que pareça ser uma e que acena uma verdade como sendo a única possível. Não há “ausência” porque tudo é levado em conta por uma forma de nitidez, uma pretendida transparência. De repente, o que faz surgir a suspeita, não é a falta tal qual você a definia ainda há pouco... Mas uma ausência de ambiguidade, a ausência de uma ligeira opacidade, de um trabalho de linguagem que não contradiria de forma alguma o essencial daquilo que se é dito aqui... Mas ofereceria a mim – espectador – um lugar, uma possibilidade de acessar a verdade. Concedo *que em cinema* as vias de acesso ao real transitam por instâncias da linguagem que me incluem enquanto sujeito pensante e lembrar que – como você dizia mais acima citando Barthes – o “representado não é o real”... Que é mais retorcido... Que o mundo é – também – linguagem.

Então, certamente, compartilho do que você diz, mas diria que esse estágio (que você chama de a “sociedade do espetáculo”) é provavelmente aquele onde se realizou uma síntese (como em certo cinema militante que reprovoo) onde o simulacro não se distancia daquilo que se convém chamar – você e eu – de o real. Ele não se revela por um *efeito de linguagem*, ele nega mesmo ser isso que ele é (*linguagem*

em obra) e esta ilusão exclui essa distância – mesmo ínfima – entre “real” e “simulacro” na qual se enraíza, em grande parte, nosso pensamento em transformação.

J.-L.C.: Você designa essa operação que, com efeito, se produz cada vez mais, onde o simulacro substitui o real e se faz passar por ele “absolutamente”, como se não houvesse *resto*. Mas sempre há “resto” mesmo quando o simulacro aspira a um poder tal que ele parece abolir todo resto.

C.P.: Falo do “resto” no objeto... Você percebe o que eu quero dizer? Nas chaves de leitura que me dá o objeto, o filme... Onde está o que você chama de “o resto”?

J.-L.C.: Falemos do *Pesadelo de Darwin*, e o comparemos a teu trabalho: tudo é feito para que não haja “resto”. Tudo coincide em uma circularidade sem fim, os peixes, as espinhas, os papéis de embalagem, a cola, a droga, a miséria, a violência, as crianças perdidas, a decomposição social, os párias, a prostituição, a morte, as armas, o Ocidente perverso, hedonista e assassino. Tudo isso gira em um torniquete onde aparentemente não há “resto”, ponto morto, buraco, fora de campo. O que poderia fazer um furo na casca do filme é cuidadosamente deixado de fora, por exemplo, o sistema de educação na Tanzânia, o sindicalismo, a família em si, tudo isso poderia atrapalhar a circularidade da demonstração e se acha, portanto, rejeitado fora do filme, no nada fora do filme. Justamente o contrário do

fora de campo que é ausência de uma presença, membrana de uma força no trabalho. Essa operação de exclusão radical não se faz sem resto, a despeito do querer do autor. Restam *restos do resto...* Pego um exemplo que desenvolvi em meu artigo ^{2/}. Grande insistência é feita no filme sobre o desejo que manifestam os jovens que são filmados, compreendendo as prostitutas, de aprender, de ir à escola, de fazer cursos. Muito bem, entendamos essa insistência, aproveitamo-la. Mas... Não há nenhuma escola no filme. Esse desejo de educação é assim dado como vão, estéril, utópico, sonho inconsistente. A Tanzânia é um país no qual não há sistema escolar me diz o filme, posto que todos aqueles que aspiram ir à escola parecem estar na impossibilidade de fazê-lo, já que o filme não me diz jamais que haveria em algum lugar, por perto, em seu contexto, professores, alunos, turmas, escolas. Assim o autor tomou o cuidado de afastar do texto de seu filme tudo o que poderia satisfazer o desejo de aprender de seus personagens, e tudo aquilo que consequentemente poderia concorrer para melhorar a sorte deles, amenizar seus tormentos. Dupla pena, tripla, quádrupla. Não apenas esses personagens estão na mais extrema miséria, exploração, privação, mas ainda seus sonhos – que podemos compartilhar, que os aproximam de nós – visam um objetivo inacessível. Ora, a própria insistência posta pelo filme para jogar essa carta da vaidade da esperança, aponta, com efeito, a anomalia que constitui a exclusão de toda representação de um sistema escolar. Precisamente porque os personagens a querem, a escola devia ser filma-

da. Se ela não o é, é que se zomba dos personagens, instrumentalizados, e, portanto, do espectador. (Hubert) Sauper (documentarista austríaco) filma o desejo de seus personagens de sair da condição deles, mas ele lhes proíbe de chegar a isso bloqueando o caminho que leva até lá. Esse filme funciona, portanto, sobre o princípio da propaganda, que gostaria que não houvesse resto, desvio, fora de campo, a linha pura e reta, mas ele não pode travar tudo porque nem a narração, nem o cinema, nem o imaginário dos personagens e do espectador podem ser totalmente travados. O que quer dizer que o travamento aparece como tal e que esse efeito é como um lapso que se volta contra o filme. Nos dias de hoje, numerosas empresas cinematográficas tentam conjurar, rejeitar tudo o que poderia minar o desejo delas de fechamento, mas essa operação de anulação que se assemelha à repressão deixa um resto...

C.P.: Que nos alcança...

J.-L.C.: Digamos que no cinema, e mesmo nas ficções padronizadas, não se pode “limpar” completamente o campo filmado, “purgá-lo” de tudo o que é heterogêneo acerca do filme. Crer que se poderia fazê-lo, é entrar em um fantasma de onipotência que engana aquele que filma, sobre o filme que está fazendo. Seria preciso realizar um filme “fechado” e o cinema “fechado” é impossível.

Em teus filmes é, felizmente, o contrário que se produz: teus filmes estão esburacados de todos os lados. Esburaca-

dos, no melhor sentido do termo. E primeiramente, porque eles não param de pôr em questão a realidade das imagens. De interrogar, portanto, as imagens em sua parte imaginária, em seu destino virtual, mesmo quando elas são filmadas em película com uma câmera, como se passa no último filme com o javali em imagens de síntese ou em efeitos especiais... Portanto, você faz imagens que interrogam o passado e o futuro e o futuro das imagens. Há aberturas, linhas de fuga, é esburacado. A presença do fuzil cronofotográfico (Etienne-Jules marey, 1890) interroga a história do cinema e as imagens de síntese ou o telefone celular, com as imagens digitais, interroga seu futuro. Teu trabalho inscreve a imagem numa história. O questionamento nunca exausto, sempre recomeçado, quanto à validade das imagens, não se inscreve em um céu metafísico, mas em um solo histórico.

Para mim, tudo isso põe em evidência a fragilidade da representação cinematográfica. Quando digo *fragilidade*, e é talvez aí que nos opomos, ouço que as imagens não bastam, as imagens não bastam nunca. Por quê? Porque elas confessam sempre uma certa ambiguidade, elas não são incontestáveis, elas são sempre um pouco flutuantes e dão lugar à dúvida. Tomo um exemplo crucial, que me pareceu muito forte desta vez revendo o teu filme: a imagem de teu pai morto em *Cenas de caça...* Eu me perguntei e talvez outros espectadores também se tenham perguntado, se ele não *fungia*? Para você, ele está morto, o que compreendo ao final de um minuto ou dois, mas eu estou no cinema, vendo um filme e no cinema os mortos frequentemente não

estão mortos, eles são representados por atores bem vivos que vão se levantar ao final da tomada e te dar tapinhas nos ombros te perguntando: “Ficou boa a cena do morto?”.

Essa eventualidade duvidosa, que é certamente transgressiva, até mesmo escandalosa, é precisamente aquela do espectador de cinema. Há uma dúvida que o filme não corta, posto que cabe a mim, espectador, de crer nela ou não, e mesmo se me ponho a crer nessa “morte do pai”, ela permanece afetada por uma sombra de dúvida. Creio sem crer absolutamente. E mesmo quando entro na situação construída pelo filme, nesse lado a lado do pai morto e do filho vivo e suplicante, a renúncia em deixar planar a possibilidade de um subterfúgio, de um jogo, de uma *ficção*... Essa renúncia nunca é total. O espectador está no possível de uma *interpretação errônea* que vem de alguma forma apimentar a situação, desenhar seu contorno, cercá-la, fragilizá-la também. À segunda vista de teu filme, construiu-se para mim essa hipótese, e eu me disse: aí está o cadáver, está sorrindo, eu vi, posso jurar. Um meio-sorriso aparecer sobre os lábios do morto! Como o sorriso do gato. Projeto alguma coisa como um signo de vida sobre a tela onde repousa o corpo do morto. É preciso dizer de novo que o cinema tende a partir das projeções do espectador? Não há apenas as imagens fabricadas pelo cineasta, há as imagens ou as nuances ou as ambivalências que o espectador não pode fabricar ao mesmo tempo, porque nascem em sua tela mental. Imagens mentais que *são e não são* as tuas. Tuas imagens me chegam filtradas por meus filtros subjetivos,

retocadas por minhas borrachas e lápis mentais. Estamos em uma *reescritura*. O que vejo e o que ouço tem muita relação com o que você filmou, o que procede evidentemente disso, mas também o que deriva disso. A ambiguidade da operação cinematográfica está ao mesmo tempo nessa fragilidade das imagens, que, você o diz em teu filme, não duram, se apagam no próprio momento em que são postas, e ao mesmo tempo nessa contra projeção do espectador. As imagens projetadas são ao mesmo tempo sonhadas pelo espectador. Eu sonho teu filme quando o vejo. Como fazer de outra forma?

Essa fragilidade, essa ambiguidade, essa reversibilidade relativa das imagens cinematográficas não estão em jogo para a foto, para a pintura; mas elas estão em jogo para o cinema na medida em que há a duração, onde isso se move, se apaga, desaparece sem parar.

Essas flutuações da imagem estão ligadas, primeiramente, ao gesto cinematográfico; elas o são mais largamente, hoje, na produção de *imagens em movimento*. É a razão pela qual a tomada do *espetáculo* sobre o mundo não pode ser absoluta, mesmo se ela se quer total, totalizante e hiper dominante. Há o resto, o esburacado, a fuga. No fundo, os poderes supõem as imagens potentes, até mesmo onipotentes. Nós que as fazemos, sabemos que elas não o são.

C.P.: Após várias projeções de meu filme, eu vi a mesma coisa que você: “E se ele não estivesse morto?” E depois, vários espectadores me fizeram a mesma pergunta: “Ele está mor-

to?” Posso ouvi-lo, mas creio que a gente se compreende e... Que a gente não se compreende totalmente. O que, além do mais, não é desagradável. Tenho a impressão de que você está, mais que eu, do lado da fé, da crença e eu, de não o estar o bastante sob este ângulo. Falo da fé e a crença no cinema.

Continuo a perceber um certo cinema (sobretudo documentário) como uma máquina de dissimular tudo o que – você e eu – a gente defende no que diz respeito ao real, e de tão bem o dissimular, que, no fundo, acabaria quase por crer nele. Quanto mais compartilho com você a possibilidade de ver ressurgir os *restos* dos quais você fala acerca do *Pesadelo de Darwin*, mais eu tenho a impressão de que não é tão fácil chegar a essa coisa – mesmo simples – que você põe em evidência sempre acerca desse filme: ver que não há mais escola. Acho que essa equação, essa iniciação à verdade, que corresponde quase a uma pegada pela mão, bem, ela tornou-se extremamente sedutora e até confortável. O mercado parece dizer que essa “tomada de mão” é indispensável. Sermos confrontados aos *restos* não é um exercício agradável nem fácil. Diria mesmo que aí – nessa relação com os *restos* – ressurge alguma coisa de insuportável, sobretudo numa época que se vive à margem, com pavor disso. É, ao mesmo tempo, o ressurgimento do fracasso, enquanto que somos levados em um outro ritual – uma outra missa – que não é aquele da contemplação do *resto*, mas no conforto do contorno nítido, de uma verdade sem *restos*, etc. Diria que a elegância da dúvida, isso não é “confortável”. Você compreende essa história?

J.-L.C.: Entendo muito bem...

C.P.: Há alguma coisa desta ordem que trabalha a imagem, a linguagem. Não falo apenas de cinema, além do mais. No trabalho analítico essa coisa é essencial, fundamental, mas mesmo aí ele é mais que ameaçado, estamos a mil léguas de uma lógica discursiva, da errância salutar ou prazerosa. O que você chamava de “o esmiuçamento” acerca da primeira parte de *Espírito de cerveja* (e que desenvolvi ironicamente no filme) está plenamente em obra em torno de mim: uma cultura positivista que finge não o ser.

J.-L.C.: Primeiramente, a obsessão da descrição não é a mesma coisa que a segmentação ou o enquadramento do mundo. (Jorge Luis) Borges (escritor argentino) nos ensinou que a paixão da descrição é uma forma de loucura. E para te responder, diria que seria preciso idealmente que nós pudéssemos segurar junto, duas pontas opostas. O primeiro motivo é que as idéias dominantes dominam realmente, que não é uma cláusula de retórica, mas uma realidade, que há esse rolo compressor, essa pressão extraordinária do pensamento e da linguagem do empreendimento, do sucesso, do benefício, do desempenho, do resultado. A linguagem dominante hoje é próxima daquela que analisava Viktor Klemperer nos anos trinta na Alemanha: a linguagem do esporte, da juventude, da vontade... Inquietante e sutil estranheza de um “fascismo mole”. Tudo passa pelo dinheiro, a produtividade, “trabalhar mais para ga-

nhar mais” e vou além... Tudo isso existe realmente e tem um efeito sobre nós todos, incluindo os sonhadores que podemos nos tornar.

Mas há outra ponta que diz outra coisa e talvez o contrário. É aquela da história subjetiva, da atuação do sujeito na história. Aí, não estamos mais no desempenho. É a dúvida, o impreciso, a indecisão, a contradição, a complexidade, o erro, o quiproquó, o desconhecimento, o lapso, a *mise en abyme* que se repete infinitamente, a neurose, tudo o que não vai bem, no sentido da dominação do mais eficiente. O sujeito é um desastre não produtivo no sentido da sociedade da rotação rápida dos estoques comerciais. O insondável duplo ou triplo, fundo das histórias de amor nos salva da obsessão da eficácia a todo preço. Em teus filmes, as relações pai-filho, o diálogo no lago, por exemplo – aí está quem inscreve e faz entrar em jogo a subjetividade, a dimensão subjetiva, inclassificável, incontrollável, insituável. - Você explica a teu pai tudo o que você o forçou a fazer e três minutos mais tarde, sentados juntos na cozinha, ele te diz: “Não entendi nada”. É magnífico, é além do mais aí que o filme oscila, porque esse “não entendi nada” torna-se o resto do qual falávamos há pouco e do qual você vai logo em seguida, após se colocar a dar conta, indo filmar nas ruas a noite, as luzes, os passantes que só fazem passar, o impreciso, o indeciso, etc. Por um lado, a gente tem o mundo da eficácia, do desempenho, do padrão que é hiper potente, ninguém diz o contrário, há uma realidade opressora, destrutiva, isso destrói em massa homens e mulheres

sobre esse planeta. E por outro lado, há a vida complicada do sujeito, a vida subjetiva que não cessa de repetir (desde Sófocles, Cervantes, Shakespeare, Molière, Marivaux...) as mesmas fórmulas errôneas, as mesmas aproximações duvidosas, os mesmos jogos que se anulam... O banho subjetivo não aqueceu depois de séculos. Ele porta temporalidades que não têm relação com aquelas que o mercado propulsa. Crescer, isso toma tempo, não é o tempo da mercadoria. Aprender a falar, aprender a andar, fazer um bebê, isso toma tempo, não é o caso dos *just-in-time*⁴. Passar da infância à adolescência requer um tempo indeterminado. Impreciso, não mensurável, e menos ainda “acelerável”. Essas temporalidades da vida subjetiva não são domináveis e muito menos verdadeiramente rentáveis. O espectador envelheceria ao mesmo tempo em que o seu investimento. O “retorno” sobre o investimento tardaria demais. Enquanto ele for dessa forma, o mercado perderá a partida. Estou cheio de esperança. A vida do sujeito, mesmo alienada, é um fator de resistência poderoso.

(Após a projeção do filme *Quadro com quedas*)

J.-L.C.: Os dois primeiros filmes que nós vimos, *Espírito de cerveja* e *Cenas de caça ao javali*, formam uma espécie de conjunto, como um tríptico, com *Quadro com quedas* que lhes é

⁴ Nota do tradutor: *O Just in time* é um método de organização e de gestão da produção, próprio do setor industrial que consiste em minimizar os estoques e os produtos em fabricação.

anterior, mas que parece tramado com eles. Ter-se-á reparado numerosos pontos de contato entre esses três filmes.

O que é surpreendente em *Quadro com quedas*, e que faz eco com a questão posta nos dois outros filmes (mesmo se a matéria não é exatamente semelhante – mas encontramos teus pais), o que faz eco, é que, à questão posta, não há absolutamente nenhuma resposta: o que ver? O que observar? Será que se vê alguma coisa, ou nada? Será que é possível ver sem ficar emocionado, será que há um “ver” fora do “emocionar”?

Todas essas questões são atravessadas e remoídas de uma maneira sistemática, o que caracteriza tua maneira de fazer; mas ao mesmo tempo essas questões continuam no ar, elas flutuam, é o princípio enganoso do filme (as “quedas”): tudo trabalha (ou conspira) para uma suspensão do sentido. Poderíamos dizer que aqueles que se esforçam em respondê-las, tornam-se, no filme aqueles cuja fala é a menos extensa: ver como você regula a questão da fala dos políticos, para que ela seja escutada como inaudível.

Compreendemos que entra em jogo nesse filme, um princípio formal poderoso, o do *deslocamento*. Gostaria de dizer que tento praticar (em qualquer outro registro) um *cinema do deslocamento*. E que me parece que o cinema é, “ontologicamente” (como diria André Bazin), um sistema de deslocamentos. Pôr em cena é deslocar. Mas mesmo o registro de uma situação, de um momento de realidade consiste muito exatamente em fixar de outra forma e em outro lugar: em uma película e trilha sonora, que não são

os suportes ordinários de nenhuma das realidades que poderíamos atravessar ou compartilhar. Uma estética do deslocamento, como a tua, toca, portanto, a essência do ato cinematográfico. Eu senti durante a projeção do filme, essa impressão de deslocamento. E sem nenhuma dúvida a obra da qual você se apropria, o quadro de Bruegel, já inscreve perfeitamente esse deslocamento, ao mesmo tempo espacial – o clímax da cena é descentrado, Ícaro é rejeitado à extrema borda do quadro, em periferia, o centro estando ocupado por aqueles que não olham – e temporal: duas temporalidades se cruzam sem se encontrar, aquela da catástrofe e da vida desdramatizada, é também o último tempo da queda, já é muito tarde para ver, seria tarde demais se o pintor não parasse o tempo.

Sobre esse “padrão” do encontro deslocado, do encontro que torna ao não-encontro, você fabrica um certo número de desajustamentos, de conjunções (encontros) que são também disjunções (deslocamentos): os olhares não são exatamente olhares, ou antes eles estão de viés, os comentários são desviados, os problemas abordados são furtivos, o sistema de composição do filme por inteiro recolhe esses deslocamentos e os cerne. O conjunto dessas descon continuidades, dessas aporias, desses buracos na continuidade narrativa e lógica (o logos tomado como falta) produz uma rede, uma malha de deslocamentos que deixa as palavras, os seres, os corpos em suspensão. No fundo, como Bruegel o tinha feito com a queda do corpo de Ícaro, você deixa em suspenso a queda no sentido.

Se esse termo não fosse portador de uma dimensão um tanto quanto depreciativa, eu voltaria à noção de *decepção*... Uma expectativa é desapontada, que é primeiramente a expectativa daquele que faz o filme, posto que você atue no filme e porte a questão, assim como você porta a câmera sobre o teu capacete, tal a crista de um capacete de guerra. Tua expectativa é desapontada e, como tomado por uma compulsão de repetição, você reproduz essa situação de decepção em todas as ocasiões que você provoca.

C.P.: Eu tinha como tentação, como premissa para esse filme, contrariamente aos precedentes que estavam de outra forma, mais escritos, a vontade de trabalhar a questão do sentido (da narrativa e do real) compondo de uma maneira quase sincrônica tudo aquilo que ao longo do trabalho imediato e anterior podia se aproximar de minha percepção, de minha ideia de projeto. Quer dizer: ter a possibilidade de operar um corte transversal sobre camadas nas quais se agitam coisas, disparates, ou mesmo discordantes, o íntimo (pelo viés de um jornal), a política, o sociológico, o mitológico, etc. E no fundo, poderia se considerar que a ideia do “real” (do qual falávamos há pouco) não se comporia de uma só camada e eu não *obrigaria* este real à linearidade de uma narrativa compreensível, lisa, etc. mas que eu tentaria aceitar formas irregulares. Imaginava de cara alguma coisa mais rude onde se poderia sentir uma espécie de complexidade. É no fundo mais isso que me intrigava, e que me intriga ainda: não reduzir a percepção a alguma

coisa que – sujeito ao imperativo da clareza, da limpidez, do enunciado da linguagem, etc. – faz cair no esquecimento uma série de outros elementos.

Com esse revés do qual você acaba de falar: a impossibilidade de gozar de uma conclusão. Há alguma coisa desta ordem, eu o admito. Esse gozo que traria uma demonstração, uma busca, uma procura, uma viagem sem fim, tudo isso é ausente em meus filmes. Sem fim, sem gratificação. Posto que não esgote meus assuntos e que os concebo mesmo como sendo “inesgotáveis”. Não é uma escolha, uma busca, uma posição teórica para a qual eu buscaria um alibi que seria o filme. Não, é apenas posteriormente que percebo meus filmes irremediavelmente inacabados. Mais que decepção, penso em alguma coisa inacabada. Eu me digo, evidentemente: “pode fazer melhor”, mas eu me questiono sobre esse “pode fazer melhor”, eu o observo um pouco como você, dez anos depois há coisas que não suporto mais... A relação que você tem com seus filmes é ainda mais tortuosa, acredito eu...

Eu me digo: por quê? Como se dá que a gente não chegue aí? Será que no fundo não haveria uma armadilha intrínseca à demonstração que se concluiria por um previsível QED⁵, mas que não poderia nem esgotar a questão, nem desfazê-la... Que poderia apenas, no fundo, iniciar respostas?

⁵ Nota do tradutor: QED – *quod erat demonstrandum*, expressão latina equivalente a CQFD – Ce Qu’il Fallait Démontrer – o que se devia demonstrar.

Diria que o sujeito está ainda mais do lado da possibilidade de pensar as questões, de triturá-las, de movimentá-las (quando falo de camadas, etc.) que de ver essas mesmas questões gratificadas por uma resposta. Era mais isso que me intrigava: a relação entre o complexo, o enunciado e a linguagem. O que se faz com isso? O que se é esquecido quando o complexo acessa a linguagem? A necessidade de dizer, de comunicar, de trocar, nos leva inevitavelmente a casar formas que são prazerosas, compreensíveis, trocáveis, e felizmente, além disso... Há aí, um gozo legítimo. Eu não milito particularmente para essa ideia da fragmentação. Mesmo aí, alguma coisa cai no esquecimento.

Em algum lugar (Arthur) Bloch (escritor estadunidense) escreve isso: “O mundo é apenas interrupção”. E eu não encontrei nada melhor que considerar o caos, esse farfalhar incessante, não como uma impossibilidade de pensar o mundo, mas como uma ferramenta da linguagem e – em certos momentos – como uma ferramenta “contra” a linguagem. Como ela se infiltra no enunciado? Qual é o limiar de permeabilidade desta? Como a linguagem nos prega peças? Como posso eu adotar uma parte? Tudo isso – relatado precisamente no documentário – me interessa. Porque há, ao mesmo tempo, alguma coisa que se opera do lado da linguagem, como isso se opera do lado do olhar. Em *Quadro com quedas*, um dos filósofos que encontro cita Merleau-Ponty: “Para ver é preciso ter um ponto de vista, todo ponto de vista limita a vista e sem ponto de vista não se vê exatamente nada”. Ficamos espremidos neste paradoxo.

O filme em si mesmo é atravessado por essa questão. Como olhar? O que deslocaria um pouco que seja nosso olhar para que surgisse alguma coisa até aí insuspeita? A isso, a psicanalista no filme responde: “É preciso tomar um tapa!” O que é isso exatamente? Complicado, não? E provavelmente na tela, o “ridículo” ou o “patético” que minha pessoa exala participa dessa operação de deslocamento, de deslizamento. Provavelmente tudo isso – sobretudo a noção de “patético” que me intriga muito – vem fissurar uma percepção frágil e blasé do mundo. É provável que isso também produza um tremor “brechtiano”, uma fissura pela qual se imporia a nós uma porção congruente do real.

Isso me deixa muito desconfortável nesta história, confesso. E eu mesmo estou desconfortável revendo o filme, mas são coisas que já percebia no momento em que as fazia, como se eu tropeçasse sobre um limite, um limite da minha própria linguagem... Como se o corpo, diferentemente mais alerta pudesse tomar o controle para escapar dessa rotina da linguagem que ameaça sem parar. E para voltar a tua observação a respeito da decepção, parece-me que havia alguma coisa de mais forte do lado do fragmento, do que do lado da melodia acabada.

J.-L.C.: Apoiando-me nisso que você acaba de dizer, e para tentar dizer um pouco de outra maneira, proporia isso aqui: a força do filme, sua ambição, aí, penso, satisfeita e bem sucedida, está em misturar todos os tipos de coisas, todos os tipos de níveis, de camadas, como você diz, resumindo o heterogêneo,

a alteridade. Isso, o filme faz e o faz bem. Passa-se da cena familiar na qual é filmada a disputa entre teu pai e tua mãe, que é um dos grandes momentos do filme, no qual o diálogo acontece, onde ele não é escamoteado e se mantém realmente; e depois daí, o político, passando pelas greves, a justiça, a mitologia. É um mundo inteiro que está em jogo, um universo que permanecerá o teu, mas que é largo, que mistura contrários, opostos, o complexo. É a grande força desse filme, que faz dele um filme totalmente à parte, como raramente chega o cinema documentário a tal ponto – não falo da ficção que é ainda mais fechada em seu círculo. O documentário, enquanto cinema, tem dificuldade em multiplicar os níveis, os registros. Como você o diz tão bem, a gente é sempre pego em uma lógica e a lógica obriga a regras de exclusão, ele tem um dentro e um fora, o que está dentro pode entrar em jogo, o que está fora, não. Difícil fazer entrar o outro no mesmo. Você é bem sucedido nesse jogo de força de lembrar elementos muito heterogêneos e que serão apenas mui ligeiramente unificados pela pequena ficção que opera no filme.

Partindo disso, que é em minha opinião a coisa forte desse filme, pode-se interrogar a maneira como isso se passa. É um filme de encontros, você falava essa manhã do encontro, e aí a gente está efetivamente diante de uma série de encontros, encontros seriais, com todo tipo de corpos, de gente, de situações, de olhares, etc. Por vezes, na questão sobre a felicidade, vemos corpos convocados uns após os outros como em um tipo de casting para responder sistematicamente a uma questão sistemática...

Então, o que me parece totalmente estranho, é que esses encontros múltiplos não produzem encontro! Entre você e o outro qualquer que ele seja, que ele esteja em tua família ou o mais distante possível, que seja Primeiro Ministro ou presidente do Partido socialista, entre ela, ele e você, intercala-se essa imagem de Bruegel que inscreve o não-encontro, que é a atestação de que o encontro não aconteceu de outra forma que como coexistência impassível sobre uma tela, em uma representação. Você vai ao encontro dos outros com o instrumento em mãos que diz que o encontro não aconteceu, que ele não pode acontecer. Que nenhum encontro é um encontro. Não sei por que, mas isso me faz pensar na frase de (Jacques) Lacan Psicanalista francês), alguma coisa como: “Não há relação sexual”. É uma armadilha que você estende ao outro: você proporciona a ocasião do encontro, você a constrói, e ao mesmo tempo ela escapa imediatamente, posto que precisamente o objeto que é o pretexto e a própria razão desse encontro é uma imagem onde o encontro não acontece!

Há aí uma espécie de dialética do positivo e do negativo que se poderia dizer retorcida, torcida, paradoxal. Em todo caso, ela me fascina. Uma coisa torna-se seu contrário. Imagino que com outra tela – *os jogadores de cartas* de Cézanne, por exemplo – o encontro poderia acontecer. Enquanto que, em teu filme, a exposição do quadro o torna vão e, de certa forma, portanto, o proíbe. Seria preciso interrogar a “lógica involuntária” do filme (como há uma “memória involuntária”), e não somente a lógica voluntária e consciente, mas

uma lógica mais escondida que mantém o conjunto. Um discurso escondido que não diz somente: atenção, esse país, a Bélgica, não existe; mas que diria: atenção, a realidade em si sofre de uma isenção de existência, ela poderia ser ou ter sido, mas o encontro com ela é sempre reportado ao próximo encontro – ao próximo lançamento de dado.

C.P.: Não tenho resposta a essa leitura que você faz. O não-encontro, o encontro, posso ouvi-lo sob certos ângulos. Mais com certas pessoas, mais de que com outras de qualquer modo. Provavelmente isso que você diz não se refere tanto aos encontros (à maneira de filmá-los), mas principalmente ao fato de que eles não “manchem” no filme ou que o filme lhes proíba essa mancha. A própria estrutura do filme tem esse revés: os tempos, as respirações apertadas, as transições, o acúmulo (de sequências, lugares, etc.), as ramificações impedem os encontros de serem florescentes ou contagiosos. Mesmo se tratamos o outro com muito respeito num momento, acaba-se por ver que a ideia que se tem dele – antes do encontro – corresponde ao que se acaba de filmar. E que o encontro, a filmagem, aí não pode nada – ou muito pouco. Como filmar alguém que não se ama muito mais? Rever, por exemplo, a sequência com o presidente do Partido Socialista belga, senhor Busquin, me dá um certo mal-estar. Não é tanto o fato de que a duração da entrevista revele uma conversa fiada bem dominada... É antes o fato de que os recursos que escolhi (em cerca de uma hora de provas) não me parecem muito elegantes, ou

até mesmo fáceis. O que não muda nada no ponto de vista sobre esse presidente de partido. Se o desvio para chegar aí fosse mais sutil, provavelmente meu mal-estar seria menor. Mas há pré-conceitos que evoluem, que mudam. Talvez se trate de assumir, custe o que custar, a crueldade de um olhar que – às vezes – o encontro suscita. Na doação que o outro faz de si – em uma entrevista – há sempre alguma coisa incandescente, complicada de dominar. "Olhar, dizia Emmanuel Levinas, é ser responsável pelo outro".

J.-L.C.: Com razões ainda mais fortes quando se filma...

C.P.: Sim... Isso quer dizer que toda face tem uma dimensão sacral, que não se faz qualquer coisa com um rosto. Isso precede mesmo o ato de filmar. Pouco importa o fragmento (curto ou longo): o que me importa, é que o sentimento, o sentido durante o encontro possa se aproximar daquilo que suscitará meu trecho, minha escolha ali, na tela. As duas entrevistas com os políticos o eram bastante...

J.-L.C.: Podemos colocá-los à parte, não se passa a mesma coisa com os outros personagens do filme...

C.P.: Sim, peguemos estes dois exemplos... O que me interessava, sobretudo era deixá-los se enrolarem sozinhos.

J.-L.C.: As duas entrevistas com os líderes políticos nos mostram que, de uma certa forma, o encontro aconteceu, mesmo negativamente. Como há (sempre) uma relação de

força entre o poder político e aquele do cinema, você violenta. Acredito que, quando se filma políticos, é preciso fazer aparecer, face à força deles, a força do cinema. Que se esteja um pouco na igualdade, não é todo o poder de um lado, nenhum do outro: há também o poder do lado daquele que filma. É essa relação de força que é interessante estabelecer. Não se passa nada de semelhante quando se filmam cidadãos ordinários, vizinhos, quanto mais seus pais. Aí, a relação de força é completamente outra, ou antes, ela não tem razão de ser. São principalmente afetos, curiosidade, tolerância ou generosidade que estão em jogo, todos os sentimentos que não têm razão particular de entrar em jogo quando você fala com políticos... E mesmo quando você fala com a psicanalista, que representa ainda ela também, um certo poder, aquele de interpretar, você lhe dá uma chance, você se banha em sua fala, você não resiste...

C.P.: Eu sou seduzido...

J.-L.C.: Nós também...

C.P.: Você conhece isso, não?

J.-L.C.: Claro! É com isso que se filma, esse desejo, essa sedução, esse charme, quero dizer, aquilo que se sente... Para voltar ao tema do encontro, estagnado ou deslocado, lembro-me que em *Espírito de cerveja*, há toda uma teoria do encontro que se torna uma aposta de diálogo com teu pai e

tua mãe. E por outro lado, gostaria de sublinhar o lugar do teu corpo nesses “encontros” que o são ou não: o corpo filmado do portador de questões, do portador de cinema. É deste lado, teu corpo filmado, que posso dizer que o encontro não acontece verdadeiramente. Que aqueles que você encontra não sejam transformados pelo encontro, para retomar a imagem de *espírito de cerveja*, que seja, a gente os vê apenas uma vez, mas você? Você volta a ocupar a cena. Os outros passam, mas Pazienza retorna. Se o encontro devia ter algum efeito e produzir uma transformação, seria em você, você seria pouco a pouco iluminado pela graça, você se tornaria cada vez mais leve. E como esse não é o caso...

C.P.: Eu compreendo o que você diz... E acho que na abertura, você sublinhou alguma coisa que para mim se torna – posteriormente – visível e evidente: se há filiação é entre os filmes. Você fala de *Espírito de cerveja* que é posterior a este filme em três anos. Entre *Quadro com quedas* e *Cenas de caça ao javali*... Dez anos. Se os encontros dos quais você fala, me trabalham ou trabalham meu corpo... Seria preciso talvez procurar a pista disso entre os diferentes filmes... Não no interior de um só.

Mas voltemos a essa história do “fragmento” como traço de meu trabalho, e à “dialética” da qual falávamos acima. A dialética como possibilidade de pensar o mundo – sobretudo aquela que se inspira do pensamento marxista – é alguma coisa que me desertou muito cedo. Meus estudos universitários, meu mal-estar nestes anos, me de-

ram essas ferramentas de leitura e de análise totalmente estrangeiras. Eu não tinha aí absolutamente nenhum lugar. Diria que os prismas marxistas, potentes em certos momentos, mas tão frustrantes em outros, me excluíam como sujeito pensante. A presença de um filósofo como Jacques Sojcher no filme *Cenas de caça ao javali* é quase uma homenagem, porque é o homem com o qual pude ter contato com alguma coisa que estava do lado do sensorial, de um leque particular dos sentidos, do prazer da linguagem, da anti-dialética. Será que se pode também pensar o mundo, o outro, fora do obsessivo determinismo econômico, da rigidez das estruturas sociais, das classes, etc.? Certamente, o *Manifesto* me interessava, mas sob esta lupa o mundo tinha aparências graníticas. Depois, eu não tinha real prazer em assistir às infinitas reuniões de meus amigos muito politizados porque era uma constante negação do “eu”. O que se produz quando se lê o mundo através de Blanchot, Jabès, Bataille, etc.? Duas páginas bem medidas de Barthes me queimavam de prazer... Era essa minha descoberta. Não diria que o “fragmento” foi meu refúgio, falta de comunhão de espírito. Não diria que a interrupção, a exaltação disso foi uma escapatória ou uma salvação. Havia alguma coisa nessa leitura possível (não dialética e reivindicada como tal), alguma coisa de outra forma sensual, de diferentemente complexa, de diferentemente excitante, sem rede. O anti-dialético não está em se dizer: aqui está, estou completamente nu, lavado de toda ideologia e essa nudez produz – no encontro

com o outro – uma inevitável descoberta ou milagre. Não sempre, ou não necessariamente. Alguma coisa aconteceu nessa possibilidade de ver, de ler, de interpretar, de dar corpo a percepções com riscos, por choques com outras linguagens, outras formas (a literatura, a pintura, a música, os filmes mostrados por Jacques Ledoux na Cinemateca de Bruxelas) fora da herança marxista.

A ferramenta-cinema bem rapidamente se apresentou a mim como uma máquina de (se) pensar. Pensar “em cinema”, o que é exatamente? Quer dizer que nas aproximações fulgurantes, inesperadas, impensáveis em outro lugar, com outras musas como se diz, alguma coisa se produz que lhe é própria, que proporciona um prazer particular, que revela a meus olhos coisas até então improváveis... Uma ferramenta que me permite nomear o que até então balbuciava, se anunciava em mil travessias. Mas provavelmente essa fragmentação em meus filmes é tão visível, perceptível, quando ela não dá luz a uma conclusão que se espera culturalmente.

Para *Quadro com quedas*, é principalmente um estado de espírito que inspirou o filme. Esse tremor primeiro se perde de vista... Ele se dilui no filme, isso se sente em alguns momentos, etc. Mas pouco importa: alguma coisa de insistente se apresentava a mim através desse quadro... Um estado que não era necessariamente feliz nem desesperado. Digo ao filme: “Por favor, pegue estes estados de espírito, não tenho mais vontade de me ocupar deles. Quero passar a outra coisa”. É um pouco como uma gaveta. Provavelmente o fato de rever os filmes, é rever gavetas abertas.

J.-L.C.: Antes de concluir, gostaria de ressaltar dois pontos. O primeiro, quando você ataca a dialética, eu me sinto atacado, não sei por quê... (risos)

C.P.: Você tem razão, sintase atacado...

J.-L.C.: Mas gostaria apenas de precisar, para que isso fique claro entre nós, que é da operação cinematográfica que falo como sendo dialética – independentemente de todo o pensamento do mundo, principalmente no sentido em que o cinema pensa o mundo, a meu ver sobre um modo dialético. O que não impede de fazer uma construção fragmentária, mas na operação cinematográfica de base, a passagem da análise do movimento à síntese do movimento, é uma figura dialética. Entre a fotografia e a imagem em movimento, há intervenção de uma dialética, negação e reafirmação em excesso. O modelo dialético funciona na medida em que ele implica no lugar do espectador como lugar verdadeiro da síntese e, portanto, da ilusão.

C.P.: Trata-se sempre da projeção do espectador, que se faz ou não se faz...

J.-L.: Uma outra coisa que gostaria de remarcar. O único momento no filme, *Quadro com quedas*, onde alguma coisa, uma espécie de júbilo aparece muito contraditório com o clima um pouco tenso de todo o resto, é a cena com Pasi-fae. Aí, não se trata mais de *ver*, mas de sentir, de tocar, es-

tamos no erótico, o corpo, e não mais no único olhar. É como se você tivesse desinvestido a pulsão escópica de sua parte erótica, e que tudo esteja condensado nesse plano que acho absolutamente magnífico, é o momento em que essa jovem mulher, Pasifae, dá a impressão de dançar flamenco, e depois, a gente percebe que ela tem os pés emaranhados em uma saia, ou antes, num vestido à moda espanhola que a impede de andar... Para mim, alguma coisa acontece que nos faz sair da questão do “olhar/ver”. Passou-se do “o que se vê (ou não)?” à construção de ilusão assumida e desempenhada... E isso me faz feliz.

Jean-Louis Comolli, francês, é crítico, cineasta e professor de cinema. Ele foi editor da revista *Cahiers du Cinema* na década de 1970. Escreve para varias revistas como *Trafic*, *Images documentaires*. É autor dos livros: “*Voir et pouvoir*” (textos entre 1988 e 2003), “*Cinéma contre spectacle*” (2009). Ensina na Universidade Paris VIII, em Barcelona, Estrasburgo, Genebra, além de ser diretor de uma dezena de documentários.

Paisagem com cineasta¹

Por Frédéric Sabouraud

Se existe uma figura pictural que poderia resumir a obra de Claudio Paziienza, seria a do trompe-l'œil². À primeira vista, o cineasta de origem italiana estabelecido na Bélgica parece multiplicar as experiências, os gêneros, as aproximações, dando à sua filmografia a aparência de uma heterogeneidade ligada às circunstâncias: ficção histórica (*Sottovoce*), retrato do artista (*Panamarenko, retrato em sua ausência*), ensaio a cerca de uma obra pictural (*Quadro com quedas*), encomendas deturpadas (*Espírito de cerveja, O dinheiro contado às crianças e a seus pais*), programas de televisão (*Mic Mac, Ah, aí estão vocês...!*) e mesmo arte vídeo (*Oedipus Rex*). Cada filme parece em si mesmo se desdobrar partindo em uma multiplicidade de direções das quais não se mede, a priori, o que as liga: qual a relação entre um quadro de Bruegel, de antigos operários da mina, um filósofo e um

¹ Artigo que apareceu na brochura-programa publicada pela Biblioteca pública de informação, à ocasião de uma retrospectiva dos filmes de Claudio Paziienza no Centro Pompidou (14-16 de novembro de 2003)

² Nota do tradutor: O trompe-l'œil é uma expressão em língua francesa que significa *enganar o olho*. Ele consiste em uma técnica artística, usada principalmente em pintura ou arquitetura, que, por meio de truques de perspectiva, cria uma ilusão de ótica que mostra objetos ou formas que não existem realmente.

político? (*Quadro com quedas*) Qual o ponto comum entre um estudo acerca da cerveja e a interrogação sobre o estado do laço que une o cineasta a seu pai? (*Espírito de cerveja*) Entre um artista e uma avestruz? (*Panamarenko...*) Um barão medieval e mulheres de hoje em dia? (*Sottovoce*) A lista poderia ser longa desses inventários com entonações surrealistas que remetem principalmente à ideia da colagem improvisada, portanto àquela da partilha de elementos que não coincidem “naturalmente” (poderíamos ainda dizer aqui “culturalmente”). Cineasta da heterogeneidade, Pazienza não se reduz a isso. Porque essa partilha de elementos, a priori disparates, possui um paradigma que lhe é próprio: aquele que consiste em não procurar a todo custo a unidade não renunciando a organizar o caos, a tentar na medida do possível de lhe dar um sentido. A alteridade permanece, os elementos se respondem de maneira inesperada, mas não se escutam. Eles são antes a prova de uma explosão que é menos o fato do artista do que da realidade que ele apreende, em sua confusão e multiplicidade. Interrogar, acerca de um quadro, tanto seu médico tratante quanto a conservadora especialista de Bruegel, não revela nenhuma demagogia populista ou um puro efeito cômico, mas explica por que essa multiplicidade dos discursos deve ter bem um sentido que se trata de seguir. Poderíamos concluir disso rapidamente que estamos do lado da constante: isso aqui é (ou não é, ou não é mais, ou não ainda...). Isso aqui é... A Bélgica... A situação das mulheres... O estado do povo, da sociedade... Isso aqui é... Um artista... Um político... Uma

vendedora ambulante de escargots... Meus pais. Nesse caso estaríamos do lado do “depois”, uma vez que o mundo explodiu, se dispersou e que os mitos federativos um a um foram destruídos (família, sindicatos, classes sociais, adesão política, linguística e religiosa, sociedade, nação...). O vitral está quebrado e Pazienza filmaria os pedaços como pequenas vinhetas, paisagem(ns) depois da batalha... Seria esquecer a presença desse pequeno perturbador que se agita e fala na segunda pessoa do singular para se interrogar – e nos interpelar discretamente – sobre o mérito de sua função e o sentido de sua busca: “Uma imagem que não se move recebe melhor teus pensamentos”, ou ainda: “Essa imagem te olha... isso te olha, é tudo” (*Quadro com quedas*). Nos filmes de Pazienza, existe um narrador que finge se interrogar para tirar melhor proveito de nós. Ele toma frequentemente os traços do cineasta, se enxerta de toda uma série de aparelhagens para dar a seu corpo funções de comunicação destinadas a torná-lo mais operacional (aqui, uma câmera fixada sobre o capacete – *Quadro com quedas* – aí, mini alto-falantes fixados sobre os ombros – *O Dinheiro contado às crianças e a seus pais*). Esse homem não se contenta em se interrogar tal o filósofo melancólico e um pouco misantropo ao qual ele se assemelha às vezes. Ele se empurra, se estimula, se motiva para ir além dos outros por todos os tipos de veículos (econômicos e simples) que poderão o levar a distâncias razoáveis de seu epicentro (a casa da família). Aqui um patinete, ali uma bicicleta... Pazienza ama visivelmente essas máquinas que fazem deslizar os corpos no es-

paço de uma maneira frontal e pura, como um traço, uma evidência, um domínio que zomba de si mesmo de tão perfeito e, portanto, irrisório (pensamos também nesses corpos em *Sottovoce* que deslizam e atravessam o quadro depois retornam de onde eles saíram e desaparecem uma vez que eles cuspiram seu discurso, tais marionetes pasolinianas). Não máquina de decolar (como *Panamarenko*), mas antes o motor (não poluente e econômico) de uma transcendência horizontal, à altura do homem. Se ele ama tanto as máquinas arcaicas e sumárias, é que elas ajudam esse corpo mais pesado por excesso de inibição, muito frequentemente convencido da inanidade do esforço que consiste em ir além do outro, em se mover para ousar fazer àqueles que ele cruza no caminho – gente ordinária, mas também celebridades e maravilhosos impostores, do barão Corvo de Corvis que quer restabelecer o direito da primeira noite ao inventor da moeda alternativa, o *professore* Auriti – perguntas que o atormentam. Terror... Terror indizível que cada encontro parece ultrapassar e que faz se mover o tímido em uma audácia com a qual ele parece ser o primeiro surpreso. Reconhece-se nessas idas e vindas entre entusiasmo conquistador e declínio melancólico um parentesco longínquo com Don Quixote. Mas esse cavaleiro de rosto pálido tem suas características próprias: ele é pouco seguro de si, roído pela dúvida, nem sempre muito glorioso, tomado por um grande cansaço. Ele não parte para a guerra, ele vai na frente, ele interpela com sua voz doce e arrastada que enrola os “erres” como um homem da terra; ele escuta e, inexoravelmente,

seu ímpeto se despedaça e leva a seu declínio, até a próxima vez. Quando as palavras do outro decepcionam, repetem-se, refugiam-se nos lugares comuns em vez de afrontar o trágico da vida, então o homem-cineasta se desprende; ele se entedia, se contorce sobre sua cadeira, faz beicinho, interrompe e não hesita, na montagem, em substituir sua voz (*off*) por aquela (*in*) daquele que fala. Resumindo, esse homem é também um mal-humorado. Ele coloca em cena, humildemente, sua própria decepção. Aqui está porquê a presença desse joguete cômico e triste, impede todos os filmes de Pazienza de estar do lado da constatação. Há sempre luta, há sempre esperança, fúria, disputa, obstinação, crença em que uma verdade secreta vai nascer do encontro... A beleza de sua perambulação resulta em parte dessa energia do desespero, essa obstinação de camponês, esse pedantismo bem-vindo de um ser cuja imaturidade nos alegra. Não a da tolice ou da ignorância, mas aquela da criança solitária que, por falta de se entender com seus amigos e jogar com eles jogos que a entediam, tem apenas como passatempo ler e refletir enquanto olha os passantes pela janela de seu quarto. Esse homem-cineasta é ao mesmo tempo inválido e dotado, estrangeiro e vizinho; ele é como o albatroz, pouco à vontade em terra, inspirado nos ares. Ícaro não está longe.

Quanto mais se vê os filmes de Pazienza e melhor, compreende-se o que pode fasciná-lo nesse mito, mas mais ainda na representação que propõe dele Pieter Bruegel em seu quadro *Paisagem com a queda de Ícaro*. Porque a arte e a figura do artista apenas interessam Pazienza quando elas

interrogam o mundo se integrando a ele. No momento em que ele faz o retrato do artista plástico russo (*Panama-renko, retrato em sua ausência*), é para melhor insistir sobre o fato de que ele constrói máquinas antes de considerá-las como obras de arte. Todo filme de Pazienza mantém uma relação com o real e com os outros que deve ser intensa, concreta e síncrona. É a esse preço que essa obra nos esclarece sobre o mundo e sobre nós mesmos, estabelece um balanço não científico, mas significativo onde os mitos têm seu lugar. Para fazer isso, Pazienza pratica o vai e vem. Ele não hesita, regularmente, a se jogar na briga, a tomar ares de impostores televisuais na linhagem dos melhores do gênero (pensamos nas imposturas de Jean-Yves Lafesse) quando se trata de se confrontar a conversa fiada hiper comunicante dos chefes políticos ou dos especialistas de todas as espécies. A única solução nesse caso é ser um sagui, um patinho feio, um provocador que não se esquece de dar a cada um de seus interlocutores um presente que lembra aos outros e a ele mesmo o lado irrisório de cada um dos discursos, de cada uma das buscas.

Mas se Pazienza representa às vezes o bobo, ele é, sobretudo adepto do gesto: aquele de Henri Michaux que escapa ao domínio, aquele que se embala e embarca o filme como um trem desgovernado sem saber aonde ele vai. Poderíamos criticar os filmes de Pazienza por não fechar a problemática deles, por não sustentar até o fim o propósito deles, por se esfiaparem... Essa desintegração me parece ser ao mesmo tempo da ordem de uma afirmação e de uma ne-

cessidade. Afirmação de que o artista está no quadro, e, portanto, que em certo momento, o domínio que lhe proporciona seu lugar em segundo plano, ligeiramente deslocado se atenua, deteriora-se, ameniza-se; necessidade para que ocorram com tanto júbilo (sem dúvida para ele e certamente para nós) os efeitos “*marabout-bout de ficelle*”³ que constituem a essência de seus filmes. Não como puro efeito de encadeamento, aí ainda, mas como gerador feliz de sentido, cadáver requintado, não saberíamos dizer melhor.

Retornemos a Ícaro e à tela de Bruegel porque aí está bem a figura da mãe, a matriz. O mito está aí, em sua fase mais trágica, o afogamento provocado pela ambição louca de escapar a seu destino de humano, consequência inevitável igualmente da desobediência ao pai. Mas a tela diz mais sobre isso. Primeiramente, em sua composição, ela lembra o que nós evocamos a propósito da aparente heterogeneidade dos filmes de Pazienza: encontramos aí ao mesmo tempo a alteridade de campos que se esbarram e a unidade genérica e consubstancial que é aquela de um quadro. É um todo, mas esse não se liga, um pouco como em um sonho. E Ícaro nisso tudo? Ele está em um lado, ele se afoga sem que o vejamos ou com dificuldade, e ninguém se preocupa. Está, portanto, em questão aí também o lugar do artista e da indiferença face à (e a sua) morte. Que ele morre, veremos bem depois. Está

³ Nota do tradutor: “*marabout-bout de ficelle*” é um jogo que consiste em criar uma sequência de palavras que comecem com a sonoridade da sílaba final da palavra antecedente.

também em questão a maneira como o mito coabita com a realidade sem coincidir. Isso imobiliza, ou até, isso não funciona mais, seria preciso reinventar nele, novos, mas a imagem falta ainda. Então de um lado se lavora enquanto se finge estar feliz e crer nisso, de outro, nos afogamos na indiferença total. E Pazienza passa de um campo ao outro do quadro, sem fôlego, aos berros, interroga sua própria filiação e revisita ícones ultrapassados para tentar ligar ainda uma vez tudo isso. Tal é o papel do artista, reconciliar o ordinário e a ficção, o povo e seus dirigentes, os Valões e os Flamengos, os filhos e seus pais para recriar o mito. Pazienza imobiliza os corpos, os mantém à distância, desconfia como que da peste da fala gravada síncrona como se ele tivesse compreendido que hoje, era preciso inventar novos dispositivos de captação do discurso posto que cada um tenha doravante consciência demais de que o filmamos. A beleza singular de sua obra tem muito a ver com essa conjugação entre uma arte do distanciamento (os corpos imobilizados, a voz em off, a distância da câmera, a fixidez do quadro) e um gosto profundo, ancestral, visceral da proximidade: interrogar seus pais, seus vizinhos, o primeiro ministro e o fabricante de chocolates com a mesma simplicidade.

Desconstruir, reconstruir, fazer bricolagem⁴ e dar de volta ao povo a palavra, não para mitificá-lo, mas para lhe

⁴ Nota do tradutor: Bricolagem é um termo de origem francesa cujo significado se refere à execução de pequenos trabalhos domésticos, sem necessidade de recorrer aos serviços de um profissional.

atribuir de novo o que a televisão lhe nega quotidianamente: o direito de pensar, o direito de sonhar, o direito de existir. Tal é o cinema visto como uma pequena fábrica de mitos (daqueles que não se iludem) capaz de recriar o laço entre os homens e entre as imagens para restabelecer o equilíbrio, trazer de volta a palavra, colocá-la em evidência e dar de novo sentido ao mundo sem negar o irreparável, o intransponível, o mistério e o enigma. Tal é o cineasta visto como um “tragedista” burlesco, priminho ítalo-belga de Ícaro, Don Quixote e Keaton; figura analógica credível do ser moderno, inacabado, imaturo e solitário; fabricante de obra de arte na época de sua reprodução mecanizada (a camiseta que ele veste portando a fotocópia da tela de Bruegel em *Quadro com quedas* sendo a hilariante declinação desse); aquele cuja experiência de transcendência ultrapassa a satisfação pessoal (a proeza) para depender da ordem de uma busca mística que se expõe ao ridículo sem temer o irrisório, renuncia ao vôo para evitar a ênfase e, sem evitar a queda, mas limitando a ruptura, escolhe o inacabamento.

Frédéric Sabouraud, francês, é crítico, cineasta e professor de cinema. Ele é doutor em estética, ciências e tecnologia das artes, especializado em cinema e audiovisual. Ensina na Universidade Paris VIII, na escola ESRA assim como em outras escolas de artes e universidades no mundo. Ele foi membro da redação da revista *Cahiers du cinéma* e publica regularmente artigos para a revista *Traffic*. Dirigiu vários curtas-metragens e documentários.

O desaparecimento das imagens¹

Por Jacques Sojcher

Quando você diz “árvore”, é da árvore de que se trata? A dúvida está aí, desde o início do filme. “Você diz ‘isso é uma cerejeira?’” A voz off de Claudio Pazienza diz “Você diz”. A distância está aí, o afastamento entre a palavra, a imagem, o real, entre o autor e o filme que o coloca em voz e em cena. “Você diz ‘tudo está parado’”. E, contraditoriamente “toque, aproxime-se, vai lá realmente.” Noto “realmente”. Então? Então “a palavra surge precisamente.” Noto “precisamente.”

“Você diz ‘O que você quer?’” Você pergunta, você se pergunta. Às vezes é “inaudível.” Noto “Às vezes.”

Você amarra uma árvore ao peito. Para melhor apreendê-la, para se tornar um homem – árvore, na imagem, na beleza “de antes das imagens.”

Você diz ‘toca’ e ‘para’. Você se desdiz sempre, dividido entre a palavra e a imagem. “Você diz ‘tudo está aí’ e, logo após, ‘sai daí’. Você busca o instante preciso que nenhuma imagem poderá ver”. Como você sairá disso? Você vai inventar uma palavra “para tudo o que é único”, para um instante único, uma duração desaparecida: “essas imagens, eram tua casa [...] tua casa está quase vazia”. Noto “quase”.

¹ Para acompanhar *Cenas de caça ao javali*, um filme de Claudio Pazienza.

Você vai nomear aquilo que desapareceu, teu pai, tua mãe, o que era a tua casa. “Aproxima daquilo que não tem nome” – é uma injunção vazia. Como nomear o que não tem nome? “O real não tem imagem” e sempre nos falta o real. Você deve inventar uma imagem, uma palavra para cada coisa única, o “era teu pai” – sua casa, sua mão, sua boca. Aqui você fala em italiano, a infância fala em você para guardar a memória, para presentificar a perda. Você afirma “Eu sou teu filho. Você é o pai” diante do jacente. Depois é o silêncio sobre os rostos de vocês dois, a imagem do silêncio. Você envia a todos, por GSM, a imagem de teu pai morto. Você enterra assim essa imagem, como que para se livrar dela. “O que você procura, ao final dessas imagens?” O que “apita e arrebeta em você”. O que te desertou para sempre. “Não há imagens para este real”. Você está no como se. Como “se você quisesse ser pai”. “Você é o pai”, na repetição, o simulacro-a ficção.

“Aproxime-se do que não tem nome e nomeie o que torna tuas imagens mudas. Saia dessas imagens.” Tarefa vã, dedicada à repetição, ao refrão. Você deixa a casa e você entra nela por todos os orifícios. Você se tranca “definitivamente fora”. Noto “definitivamente”. “A casa está definitivamente vazia”, como você. Você gostaria de sair. Você retorna. Sai de novo. “Você não mora mais aí”, mais em nenhuma parte. Você quer estar na imagem – a última imagem –, estar no mesmo quadro, o mesmo plano que ele – o pai. Você está fora de plano, mesmo se você está na imagem.

As imagens são inaudíveis. Você se aproxima “daquilo que não tem nome”. Você insulta “todas as imagens que tornaram a morte familiar para você”. Você traça com um giz o contorno de tua mão sobre a pele do javali morto. “Vai lá, aproxime-se, toque o que as imagens não te dizem mais.” Você substituiu a imagem pela boca (que dá essas ordens), pela mão que traçou esse desenho. Você se tornou o vazio preenchido de imagens onde você desaparece.

Jacques Sojcher, belga, é um escritor francófono, professor de filosofia e de estética na Universidade livre de Bruxelas. Ele dirige com Virginie Devillers a revista Ah !. É autor de uma quinzena de livros, um dos últimos sendo « *Petits savoirs inutiles* » (Pequenos saberes inúteis), editado por Le Grandmiroir / Luc Pire (2004).



Filmes



Exercícios de desaparecimento

(Exercices de disparition)

Bélgica/ França - 50 minutos, 2011

Será que o luto tem data de validade... Como os iogurtes? E o que entendemos pelo termo “luto”? Dialogando com o seu professor de filosofia (apaixonado por Nietzsche e sapateado), o autor faz diversas viagens. Algumas são estáticas e solicitam a experiência dos dois amigos. Outras viagens redefinem o sentido da geografia: nomear, descrever aquilo que está ali, diante de si, torna-se uma forma de “exorcizar” aquilo que se apaga.

Escrito e dirigido por: Claudio Paziienza | Fotografia: Vincent Pinckaers et Juan Salas Vergara, Aliosha Van der Avoort, Claudio Paziienza | Som: Irvic D'Olivier | Montagem: Julien Contreau | Com: Jacques Sojcher, Claudio Paziienza | Produção: Komplot films etc. - Bruxelles (Claudio Paziienza), Quark Productions - Paris (Juliette Guigon & Patrick Winocour), CNC, Anjoa, ARTE.



Arquipélago Nitrato (*Archipel Nitrate*)

Bélgica/ França - 62 minutos, 2009

Imagens. Milhares. Às vezes intactas, outras vezes arranhadas, quase apagadas. Imagens que voltam no pensamento de forma incontrolável. Por que esse plano de “Sayat Nova” de Paradjanov, ou esse outro do “Great Train Robbery”, de Porter, ou ainda esse olhar de Maurice Ronet no “Feu follet” de Louis Malle? Por que essas imagens sobrevivem? Tiradas do seu contexto original, elas constroem, em *Arquipélago Nitrato*, uma nova “partitura”.

Escrito e dirigido por: Claudio Paziienza | Fotografia: C. Paziienza, V. Pinckaers | Som: Irvic D'Olivier | Montagem: Julien Contreau | Mixagem: Paul Heymans | Trilha original: DAAU- Das Anarchistische Abendunterhaltung | Produção: Komplot films etc, RTBF Télévision Belge, Arte-Belgique, ARTE G.E.I.E.



Cenas de caça ao javali

(Scènes de chasse au sanglier)

Bélgica/ França - 46 minutos, 2007

Pensar sobre as imagens que me habitam e sobre as quais eu gostaria de me exilar. Pensar sobre o sentido dado a palavra “real” e pensar sobre o desamor ... das imagens e das palavras. Pensar sobre o luto, sobre a morte dos meus e sobre a maneira de colocar em imagens o barulho das coisas e do mundo. Pensar sobre a matéria das imagens, sobre o que os encarna ou desmaterializa. Pensar sobre o que às vezes torna as minhas imagens mudas. Pensar sobre o desejo de tocar. Pensar sobre o desejo de destruir.

Escrito e dirigido por: Claudio Paziienza | Fotografia: Vincent Pinckaers, Claudio Paziienza, Rachel Simoni, Rémon Fromont | Som: Irvic D'Olivier | Montagem: Julien Contreau | Com: Jacques Sojcher, Carlo Paziienza, Filomena Magro | Produção: Claudio Paziienza (Komplot films etc. - Bruxelles), Patrice Nezan (LESFILMSDUPRESENT - Arles) | Direção de produção: Laurent Versini, Dimitri Borodine, C. Paziienza.



O dinheiro contado às crianças e aos seus pais

(L'argent raconté aux enfants et à leurs parents)

Bélgica/ França - 53 minutos, 2002

O filme conta, por fragmentos, a história de uma família operária incapaz de conjugar necessidades e desejos. De pai para filho. Naturalmente isso deixa inquieto o filho que, por sua vez, logo será pai.

Escrito e dirigido por Claudio Pazienza | Assistente de direção: Linda Lewkowicz | Som: Irvic Olivier | Montagem: Michèle Hubinon, Julien Contreau | Mixagem: Paul Heymans | Com: Gina De Laurentiis, Carlo Pazienza, Clotilde Henry de Frahan, Giacinto Auriti | Da série *La bourse et la vie*, criada pela ARTE | Produção: Komplot films etc., Les films à Lou, Arte-France, RTBF (Bruxelles)

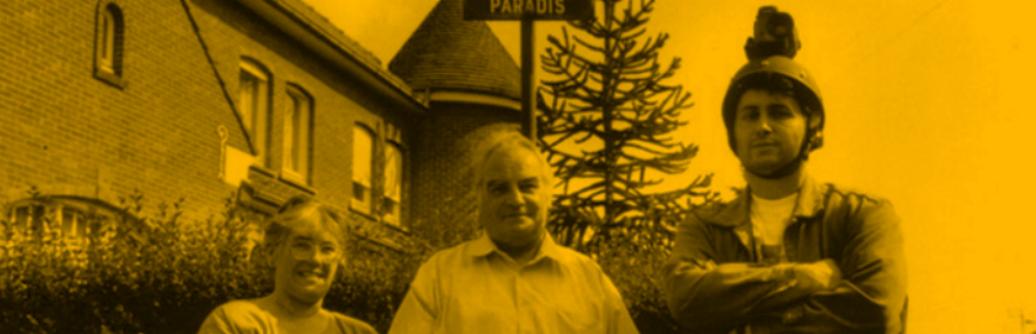


Espírito de cerveja (*Esprit de Bière*)

Bélgica/ França - 52 minutos, 2000

Ensaio de “arqueologia líquida” misturando pedagogia e a busca de si mesmo. “Espírito de cerveja” faz a sua pesquisa sobre esse líquido dourado assim como faria um detetive. A cerveja é inicialmente analisada como substância, como matéria (real, química, física...). Em seguida, é o seu ciclo que terá uma atenção particular. Ciclos que interpelam o homem no seu desejo de laços e de mudanças. Ciclos que lembram que mesmo a cerveja pode ser uma matéria para (se) pensar.

Escrito e dirigido por: Claudio Paziienza | Assistente de direção: Linda Lewkowicz | Fotografia: Rémon Fromont | Som: Irvic D'Olivier | Montagem: Ivan Flasse | Textos ditos por: Christian Rist | Produção: Komplot Films etc., Heure d'Été Production, ARTE - Belgique, RTBF (Bruxelles), WIP (Liège).



Quadro com quedas (*Tableau avec chutes*)

Bélgica - 103 minutos, 1997

Um cine jornal humorístico. Depois de terem sido verificados, esmiuçados, polidos e calibrados, seus olhos descobrem um inenarrável quadro e algumas “figuras” de um país qualquer. O Quadro é “Paysage avec la chute d’Ícare” (Paisagem com a queda de Ícaro) pintado por Pieter Brughel por volta de 1555. O país é a Bélgica. Entre os dois, um realizador, desempregados, psicanalistas, filósofos, presidentes de partido, um primeiro ministro... Se questionando arduamente sobre um assunto: o que é, afinal, olhar? Questões de mil ramificações as quais o filme quer responder simplesmente, e com a cumplicidade de um convidado de honra: Ícaro, em pessoa.

Escrito e dirigido por: Claudio Pazienza | Assistente de direção: Linda Lewkowitz | Fotografia: Jean-Marc Vervoort, Dominique Henri, Claudio Pazienza | Som: Pierre Mertens, Jacques Nisin | Montagem: Michèle Hubinon | Montagem Son: Etienne Curchod | Figurino: Corinne De Laveleye | Mixagem: Franco Piscopo | Interpretação: Claude Semal, Carmela Locantore, Noël Godin | Textos ditos por: François Ducat | Com um poema de Jean-Pierre Verheggen | Produção: Giovanni Cioni | Produtoras associadas: Carine Bratzlavsky, Anne Hislai-re, Christine Pireaux.



O lamento do progresso

(La complainte du progrès)

França/ Bélgica - 5 minutos, 1997

Um velho casal se ocupa meticulosamente de várias atividades cotidianas: passar manteiga no pão, servir o café, se barbear, se vestir. Seu universo está invadido por objetos (...). O lado ruim do progresso, suas conseqüências aborrecedoras e engraçadas levam delicadamente para decadência final. A pia transborda, os corpos se machucam, e os gestos mais cotidianos chamam a nossa atenção.

Direção: Claudio Papienza | Roteiro: Claudio Papienza, Pierre Fourny e Dominique Soria | Fotografia: Aldo Piscina | Interpretação: Monique et Serge Cremer | Montagem: Michèle Hubinon | Música: Boris Vian | Produção: Qwazi Qwazi Film avec l'aide du Centre du Cinéma et de l'Audiovisuel, ARTE, PROCIREP, CNC et d'Heure d'été Productions.



Panamarenko, retrato na sua ausência

(Panamarenko, portrait en son absence)

Bélgica/ França - 27 minutos, 1997

Evidente e complexa, ramificada, múltipla, irônica, a obra do artista da Antuérpia, Panamarenko parece fazer, há mais ou menos 30 anos, a felicidade dos adultos e das crianças. Mas que a gente não se engane: apesar da sua aparente legibilidade, ela continua inclassificável e felizmente iconoclasta. Ela não pode então se resumir a vontade de “fazer bricolagem” em aparelhos e máquinas capazes de se movimentar - com ou sem a força do homem, sobre a terra como na água. O conjunto dos objetos de Panamarenko se coloca, sem parar a questão dos limites, das fronteiras, das passagens.

Escrito e dirigido por: Claudio Pazienza | Assistente de direção: Linda Lewkowicz | Fotografia: Jean-Marc Vervoort, Dominique Henri, Claudio Pazienza | Som: Pierre Mertens, Jacques Nisin | Montagem: Philippe Boucq | Textos ditos: Alexandre Von Sivers | Produção: Qwazi Qwazi films - Bruxelles, Image Création, Heure d'Été, Arte Belgique, RTBF (Bruxelles)

Créditos e agradecimentos

Presidenta da República

Dilma Vana Rousseff

Ministro da Fazenda

Guido Mantega

Presidente da Caixa Econômica Federal

Jorge Fontes Hereda

Curadoria

Jeanne Dosse

Coordenação geral

Tatiana Devos Gentile e Jeanne Dosse

Produção

Raquel Couto e Breno Lira Gomes

Produção executiva

Breno Lira Gomes

Assistente de Produção

Bruno Imenes

Projeto Gráfico

Aline Paiva

Coordenação editorial & Produção do catálogo

Jeanne Dosse e Tatiana Devos Gentile

Autores dos textos do catálogo

Carla Maia e Luís Felipe Flores

César Guimarães

Luíz Augusto Rezende

Jean-Louis Comolli*

Jacques Sojcher*

Frédéric Sabouraud*

Tradução de textos

Lia Kalile

Revisão de textos

Antero Leivas

Assistente administrativo

Eliane Carvalho

Monitoria

Kaka Couto

Tradução simultânea

Martha Lima

Vinheta

Jeanne Dosse

Legendagem

Casarini Produções

Assessoria de imprensa

Claudia Oliveira

Registro fotográfico

Claudia Elias

Distribuição de material promocional

Divulgart

Frete aéreo de filmes

Fênix Cargo

* textos gentilmente cedidos pelos autores e pela revista

Images documentaires

Agradecimento especial

Claudio Pazienza

Agradecimentos

Consul geral da Bélgica no Rio de Janeiro - Bernard Quintin
Consulado da Bélgica, WBI (Wallonie Bruxelles International), Catherine Blangonnet, Revista Images Documentaires, Jean-Louis Comolli, Jacques Sojcher, Frédéric Sabouraud, Sarah Blum, Ilana Feldman, Leonardo Arantes, Maria da Conceição Lapa, Carlos Henrique Teixeira, Andréa Cals, Canal Curta!, Ana Cláudia Cirino, Ricardo Langer, Denise Miller, Ronaldo Mello, Felipe Trotta, Vladimir Alexandre, Luiz Incao, José Eustáquio, Donanna, Antônio Rodrigues, Julian Boal, Andréia Resende, e toda a equipe da Caixa Cultural Rio de Janeiro.

Sobre as organizadoras

Jeanne Dosse, franco-brasileira, cineasta e curadora, formada pela *Bard College (USA)* e pelas Universidades de Paris VII e Paris VIII. Documentarista, ganhou o prêmio do público na 32ª Mostra de São Paulo com seu primeiro filme “Jana Sanskriti, um teatro em campanha”. Na França, trabalhou como curadora em festivais de cinema documentário como o *Brésil en Mouvements* e *Fidé*. Seu último filme “Do outro lado da cozinha” estreou na 37ª Mostra de São Paulo.

Tatiana Devos Gentile, cineasta e artista visual, cursou cinema na Paris VIII e é formada pela Faculdade Angel Viana. Seu trabalho transita entre as artes visuais, o cinema e a dança. Ganhou o prêmio de público do Curta Cinema 2011 com o filme “Meu avô, o fagote”. Desde 2009, desenvolve os projetos “Retrato substantivo feminino”, em parceria com Laura Tamiana e “Mire veja”. Atualmente desenvolve a instalação “da memória dos outros”, ganhadora da Bolsa Pampulha 2014 com exposição prevista para agosto de 2014 no Museu de Artes da Pampulha.

realização

VIRAPURU
FILMES

produção

casa do
DOC

blg
ENTERTAINMENT

apoio institucional


Wallonie - Bruxelles
International.be


Bélgica
no
Brasil

apoio


VIDEO SHACK
LABORATÓRIO AUDIOVISUAL


mpb
FM 90.3


CANTINA DONANNA
ANTICRIATE ITALIANO

CAIS



ALBAMAR
restaurant


CINE
BOTEQUIM


Dênia
Zelita

SAIÇA


patrocínio

CAIXA

GOVERNO FEDERAL
BRASIL
PAÍS RICO É PAÍS SEM POBREZA

Claudio Pazienza, o encontro que nos move
DOSSE, Jeanne, GENTILE, Tatiana Devos (orgs.)

1ª edição
Março, 2014
ISBN 978-85-66110-09-8

Coordenação editorial
Jeanne Dosse e Tatiana Devos Gentile

Projeto Gráfico
Aline Paiva

Foto capa
Claudio Pazienza (arquivo)

Impressão
Gráfica Stamppa

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução deste livro com fins comerciais sem prévia autorização dos organizadores.

Masterclass

A masterclass com Claudio Pazienza será na sexta-feira, dia 14 de março, às 19h, no cinema 2.

Os interessados em participar devem se inscrever através do e-mail: acasadodoc@gmail.com. No assunto devem colocar “Inscrição masterclass”. Devem enviar no corpo da mensagem o nome completo, número de identidade, telefone e e-mail para contato.

Vagas limitadas, por ordem de chegada dos e-mails. As inscrições serão confirmadas por e-mail. O inscrito que não se apresentar até às 19h, no dia 14 de março, perderá sua vaga.

Debate

A mesa de debates com Claudio Pazienza, César Guimarães, Luíz Augusto Rezende, Carla Maia e Luís Felipe Flores, e com mediação de Jeanne Dosse (curadora da mostra), será no sábado dia 15 de março, 19h, no cinema 2.

ISBN 978-85-66110-09-8



9 788566 110098 >

venda proibida

realização

VITAPUKU
FILMES

produção

casa do
DOC

blg
ENTERTAINMENT

patrocínio

CAIXA

GOVERNO FEDERAL
BRASIL
PAÍS RICO E PAÍS SEM POBREZA