

# Interrogando o documentário brasileiro

por Stella Senra

Duas exposições realizadas no ano passado — uma no CCBB do Rio de Janeiro e a outra no Paço das Artes, em São Paulo<sup>1</sup> — apresentaram propostas de grande interesse não só para os artistas e o público das artes plásticas, mas também para os que, no campo do cinema, vêm discutindo os rumos do documentário e os sentidos da sua repercussão atual. A volta do documentário à cena cinematográfica está relacionada com um interesse crescente por temas da chamada ‘vida real’, interesse que não se limita ao campo do cinema, mas ganha igualmente outras práticas artísticas, além de assumir novas feições num terreno que foi sempre considerado ‘naturalmente’ seu — o dos meios de comunicação. No Brasil, o interesse recente pelo gênero também obedece a uma tendência semelhante, mas ainda é particularmente determinado pelo cultivo de temas ligados à ‘realidade brasileira’ pela ficção mais recente.

Assim como o interesse pelo documentário não se restringe ao contexto brasileiro, a valorização contemporânea da chamada ‘realidade’ não é privilégio exclusivo do cinema: muitas outras manifestações atestam tal prestígio — basta lembrar o sucesso dos *reality shows* ou a evidência das novas modalidades artísticas (sobretudo daquelas que incorporam as novas tecnologias audiovisuais) que têm se voltado para a ‘vida real’. Se o ressurgimento do documentário se deve a um recente apreço pela ‘realidade’, ele não sucumbe mais — ou sucumbe bem menos — ao velho projeto da objetividade que o perseguiu durante uma boa parte de sua história. Nos últimos anos, o documentário tem assumido um tom mais ‘intimista’, expondo opiniões e sentimentos de seus realizadores, chegando até mesmo a mostrá-los em cena.

No caso do Brasil, é bom acrescentar que o documentário retorna após algumas décadas de ‘maldição’, durante as quais novos padrões orientados pela demanda do mercado minimizaram a dimensão política que, nos tempos do Cinema Novo, impunha o exame da realidade e chegava a determinar até a definição de novos padrões estéticos. Mas se a ficção mais recente retomou a pauta do Cinema Novo e vem buscando afirmar — embora de modo diferente da inspiração cinema-novista — o caráter ‘nacional’ e ‘popular’ do cinema, raramente a dimensão política será invocada ou fundará um diagnóstico das situações; menos ainda, uma ruptura estética.

Acompanhando esta tendência da ficção, o documentário brasileiro apresenta idêntico rebaixamento da contundência política, assim como uma certa ‘complacência estética’ — características que fazem com que ele atualmente se aproxime mais do modelo da informação televisiva do que de seus ancestrais cinematográficos mais imediatos. Se essa ‘acomodação’ do documentário — ou o seu alinhamento com o modelo televisivo — é reveladora do forte predomínio da televisão entre nós, convém lembrar, além disto, que nos últimos anos o documentário vem tendo seu campo minado também pelo redimensionamento do campo artístico, um redimensionamento que se deve não apenas à incorporação de práticas audiovisuais muito próximas do documentário, mas também ao esmaecimento — não só no cinema, mas também fora dele — da linha que separa realidade e ficção.

Recentemente, o crítico Jean-Claude Bernardet diagnosticou o ‘esgotamento’ do documentário brasileiro e atribuiu sua decadência à pobreza de uma dramaturgia baseada em métodos descritivos e na entrevista<sup>2</sup>. Em nome de uma ‘aber-

<sup>1</sup> *a respeito de Situações Reais*. Curadoria de Catherine David e Jean-Pierre Rehm, Paço das Artes, São Paulo, maio-junho de 2003; *Movimentos Improváveis – o efeito cinema na arte contemporânea*. Curadoria de Philippe Dubois e Ivana Bentes. Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro, maio-junho de 2003.

<sup>2</sup> Bernardet, JC. Catálogo da exposição *a respeito de Situações reais*, Paço das Artes, São Paulo, janeiro-março de 2003, p. 6.



tura' ao novo contexto artístico, mas também para incentivar a crítica à metodologia surrada do documentário, e às suas velhas categorias estéticas, ele pedia a atenção de todos os envolvidos nessa prática para as novas atitudes artísticas que vêm promovendo a renovação do trânsito entre arte e realidade.

Essa abertura do campo cinematográfico — e principalmente do documentário contemporâneo — a outras manifestações artísticas deve ser tomada como contrapartida da recente reorientação das novas práticas artísticas na direção da chamada 'realidade'. Nos últimos anos, as artes plásticas passaram não só a incorporar uma imensa variedade de materiais — no limite, qualquer matéria pode ser usada pelo artista na elaboração de sua obra — como a escolher seus temas num terreno habitualmente dominado pelo documentário. Nesse contexto de transformações tão radicais, talvez seja a hora de o documentário passar a considerar estas novas maneiras de negociar com o real.

### Duas exposições

A exposição *a respeito de Situações Reais* abordou um campo de relações muito familiar ao documentário. Atentemos em primeiro lugar para o seu título: 'Situações reais' e não 'o real', ou 'a realidade', como o documentário costuma nomear. A escolha do termo 'situações' implica o abandono das habituais e endurecidas categorias de real e de realidade, em nome de uma condição passageira de determinada realidade, de uma configuração momentânea que pode ser percebida num dado momento.

A maioria dos trabalhos — fotografias ou imagens-movimento — recorre a uma tecnologia sofisticada de produção de imagens, mas a exposição não os convoca, como se faz muito hoje em dia, como 'garantia' da sua contemporaneidade e tampouco para colocá-los a serviço da tão prestigiada 'ruptura' de fronteiras entre atividades artísticas diferentes. Ao contrário,

<sup>3</sup> Retomo esses termos da curadora da exposição. "Em foco, o complexo embate entre arte e realidade", Entrevista de Catherine David a Maria Hirszman, Caderno 2, *O Estado de S. Paulo*, 3 de maio de 2003, p. D8.

<sup>4</sup> "Método" não designa um processo cientificamente estabelecido para uso generalizado, mas um caminho pessoal, único, resultado do encontro de uma mente e de uma sensibilidade únicas com determinado objeto.

<sup>5</sup> A expressão é da curadora, na entrevista já citada.

ela explícita de saída seu *parti pris* político ao considerar tanto esses novos meios, como a ruptura para a qual eles apontam, como conseqüência da articulação entre diferentes procedimentos que viabilizam o acesso às situações reais.

Estão reunidos nesta exposição trabalhos de artistas que vêm elaborando determinadas práticas documentais para se confrontar com uma realidade extremamente complexa. Eles criam seus próprios procedimentos ou ‘métodos’ de aproximação, deixando claro, com tais construções, que o embate do artista com a realidade não é ‘direto’ nem ‘espontâneo’, e nem pode mais se exprimir através dos já tão batidos (mas aparentemente inquestionáveis) ‘clichês documentais’ – lugares-comuns da representação documental que já instituíram uma verdadeira ‘volta ao mundo da miséria’<sup>3</sup>. Para escapar à facilidade desses clichês que “não garantem a boa imagem nem estimulam a reflexão”, estes artistas dedicam-se à elaboração rigorosa de verdadeiros ‘protocolos’ de aproximação, que mobilizam uma grande variedade e riqueza de procedimentos.

O que interessa nestas obras é o tipo de relação que o artista pode estabelecer com determinadas situações. São privilegiados justamente os trabalhos em que o artista é levado a criar seu próprio processo ou ‘método’ de aproximação. Distante dos velhos clichês sobre a representação da realidade, este ‘método’ criado pelo artista é ‘pessoal’, ‘único’: cada um deles constrói seu próprio processo de aproximação com a realidade<sup>4</sup>. A obra exigirá, em contrapartida, do espectador, um ‘exercício mental’<sup>5</sup> de decifração e de descoberta que, mobilizando sua sensibilidade, seus conhecimentos, sua experiência – suas energias – lhe mostrará que não é só o artista que passa por este processo de construção; também o espectador tem de construir o seu próprio caminho para a realidade.

Tomemos um exemplo: ao notar como as casas dos assentamentos israelenses parecem artificiais nas fotos de Efrat Schvily, como parecem vazias e sem relação com o ambiente, como se tivessem sido abandonadas ou ainda fossem ser ocupadas, o espectador é levado a se perguntar se elas se destinam, efetivamente, a abrigar moradores. Sua dúvida o impele a convocar toda a sua rede de conhecimentos e de experiências, seu entendimento das relações políticas, sociais e simbólicas e suas experiências estéticas para se dar conta de que

a fotógrafa está discutindo ali o objetivo político desta arquitetura: o que faz um Estado ocupar um determinado espaço e a fazê-lo de uma determinada maneira. Ao cabo desse processo de auto-interrogação, ou desse ‘exercício mental’, ficará claro para o espectador que estas construções não visam propriamente ‘alojar’ uma população, mas ocupar a terra e afirmar uma vontade de poder do Estado.

A segunda exposição, *Movimentos improváveis: o efeito cinema na arte contemporânea*, tem outro ponto de partida e não faz pensar de imediato no documentário. Aqui não se considera mais uma situação real que o artista deseja examinar, ou a sua relação com determinada realidade, mas o cinema como modelo do pensamento que funda nossa relação com as imagens – donde seu perfil, pelo menos à primeira vista, mais alinhado com a crítica cinematográfica nos anos 70. Ela aborda obras – fotografias, vídeo e cinema – que questionam as fronteiras perceptivas da figuração do movimento ‘na’ e ‘pela’ imagem-movimento. Os trabalhos escolhidos são aqueles diante dos quais o espectador é invadido por uma ‘dúvida’: há aqui movimento ou não há? O movimento é ‘da’ imagem ou ‘na’ imagem? O que precisamente se movimenta: a imagem em si ou o que há na imagem? Eu diante da imagem ou é a tela que se movimenta, o projetor, a luz? Ou ainda outra coisa?

O movimento cinematográfico é tomado, assim, como ‘operador’ privilegiado, ou melhor, como “revelador do processo que coloca em dúvida o visível”: ao interferir no tempo das imagens, acelerando-o ou reduzindo sua velocidade, ao fixar imagens movimento ou pôr em movimento imagens fixas – enfim, ao romper a simetria a que estamos acostumados entre o movimento e o tempo, os trabalhos visam provocar no espectador um certo desconforto, levando-o a se perguntar; o que é, afinal, uma imagem? O que é, exatamente, ver? Se o trabalho do espectador, na primeira exposição, consistia em reconstituir ‘mentalmente’ o ‘método’ do artista, a segunda o leva a pôr sob suspeita tanto o que vê, quanto a evidência do próprio ato de ver.

É a novidade e o arrojo dos trabalhos da primeira exposição, e a ambigüidade constitutiva das obras da segunda que devem interessar ao documentário brasileiro, ultimamente

tão pouco afeito a soluções arrojadas e, quase sempre, muito cioso do caráter inquestionável de suas afirmações. Com certeza a dúvida e o arrojo não são novidades na história do documentário; muitas das chamadas ‘escolas’ documentais lidaram com ambos, e propuseram soluções ousadas em diferentes períodos da história do cinema. Por diversas razões, no entanto, o documentário brasileiro ainda não chegou a formular nem grandes desafios nem dúvidas tão radicais. Para ficar apenas num período de grande radicalidade estético-política, durante o Cinema Novo — quando o gênero beneficiou de grande prestígio — sua atenção parece ter-se concentrado no exame de uma realidade até então pouco desvendada no cinema, mas cuja crueza parece ter exaurido suas forças.

Se a dúvida e o arrojo não têm sido o motor do documentário brasileiro — e, aliás, nem da produção cinematográfica recente — é salutar que entremos em contato com trabalhos que, vindo de contextos diferentes, podem abalar algumas atitudes e certezas muito arraigadas.

### A ‘boa’ distância

Examinemos mais de perto as duas exposições no seu contraponto com o documentário.

Uma das provas de que os trabalhos expostos em *Situações Reais* praticamente recobrem certos procedimentos dos documentaristas, ou da relação estreita entre o que impulsiona, por um lado, esses artistas e, por outro aqueles realizadores, é a presença de diretores cinematográficos entre os convidados da exposição. É assim que a diretora Chantal Akermann apresenta uma instalação a partir dos materiais de um documentário que realizou sobre a imigração clandestina do México

para os EUA; ou que o diretor português Pedro Costa faz também uma instalação com imagens e sons de um documentário realizado no bairro Fontainhas, em Lisboa.

O trabalho de Pedro Costa é a instalação *O quarto de Vanda*, 2000, com imagens do documentário com o mesmo título. Fontainhas é habitado por imigrantes — sobretudo cabo-verdianos — que ali construíram modo de vida à margem da sociedade portuguesa. O bairro está sendo destruído pelos *bulldozers* em mais uma daquelas operações de ‘renovação’, hoje tão corriqueiras, que visam ‘limpar’ partes degradadas das cidades de sua população ‘descartável’ (negros, imigrantes e outras comunidades), em geral em benefício da exploração imobiliária. O filme acompanha o dia-a-dia de Vanda, uma das moradoras, e o modo de vida daquela comunidade.

Na instalação há duas telas, lado a lado. Duas imagens diferentes são projetadas: uma de interiores e a outra numa rua movimentada do bairro. O visitante senta-se à frente das telas enquanto dois fones de ouvido transmitem o som direto correspondente a cada imagem. Esta estratégia leva de saída o espectador a escolher o modo como vai aceder ao trabalho: que imagem vai olhar (as duas alternadamente, uma só tela ou a outra) e que som vai ouvir (o mesmo som da imagem que contempla, o som da outra imagem, um só som ou nenhum deles). Esta profusão de alternativas e a multiplicidade de combinações que ela propicia deixam claro que a instalação não propõe aquela visão ‘absoluta’ — a que o documentário foi habituado — nem chega a constituir um ‘ponto de vista’, como acontece hoje na sua vertente ‘intimista’. Tal amplitude de opções diante de materiais visuais e sonoros tão diversos desmente até mesmo qualquer possibilidade de estabelecer um

<sup>6</sup> Em recente artigo onde discutiu o surgimento de uma ‘estética do esboço’, Jean-Claude Bernardet analisou justamente o trabalho de Pedro Costa, que a seu ver não estabelece relações fixas entre seus materiais sonoros e visuais e nem os fecha numa narrativa homogênea, coesa e única, estimulando assim o espectador a construir conexões e “a experimentar inesgotável emoção estética”. Bernardet, JC, “O processo como obra”, Caderno Mais!, *Folha de S. Paulo*, 13 de julho de 2003, pp. 10 a 13. Apesar das convergências entre as duas análises, não partilho com o crítico a designação de ‘esboço’ para esse tipo de obra. O esboço é uma preparação para um trabalho definitivo que lhe sucede. Apesar da abertura desse tipo de obra, elas não preparam uma outra, mas são, elas mesmas, autônomas e definitivas. No caso específico desse trabalho, há ainda a agravante da instalação ‘suceder’ a um documentário com o mesmo tema e de utilizar seus materiais, o que pode sugerir falsamente a dependência daquela em relação a este.

<sup>7</sup> Pedro Costa. “A vida depende dos trocos – conversa com Francisco Ferreira”, Catálogo da Exposição, pp 29 a 33.

<sup>8</sup> Pedro Costa. “A vida depende dos trocos – conversa com Francisco Ferreira”, idem.

<sup>9</sup> Pedro Costa. “A vida depende dos trocos”, idem, ibidem.

<sup>10</sup> Pedro Costa, “No palco da vida”, entrevista a Francisco Villa-Lobos, *Jornal de Letras Artes e Idéias*, idem.

sentido único para aquela ‘situação real’. Diante de tal abertura o espectador tem de assumir a tarefa “de escolher o tempo todo”, e de escolher conscientemente. É ele, assim, quem ‘constrói’ o trabalho; melhor ainda, o trabalho que o espectador vê, fruto de suas escolhas e decisões, não passa de uma das possibilidades abertas à visão<sup>6</sup>.

Mas, ao mesmo tempo em que, como se estivesse à distância das imagens, o espectador ‘decide racionalmente’ o que olhar, ele tem, curiosamente, a impressão de que está muito ‘perto’, de que está ‘dentro’ do quarto de Vanda. Esta situação estranha – estar à distância, mas estar ‘perto’, estar ‘dentro’ mas estar ‘fora’ só é possível porque Pedro Costa cria, na sua instalação, uma ‘distância’ que é a chave de seu trabalho. Encontrar a boa distância de onde olhar implica na descoberta de um ‘lugar’, de um ‘centro’, como dirá o diretor, de onde se possa ‘começar a filmar’<sup>7</sup>. A boa distância é estabelecida em função do encontro desse lugar.

Segundo o diretor, para filmar é preciso combinar reflexão e intuição por um lado, geometria e sentimento pelo outro: “Amar, dizer sim a alguém ou a alguma coisa com uma câmara de 35mm ou de vídeo, implica saber se nos aproximamos um centímetro ou se nos afastamos cem metros (...) e então é preciso encontrar outra distância, pensar se devemos subir ou descer a altura da câmara. É preciso saber onde estamos e a que distância estamos do que filmamos.”<sup>8</sup> “É uma questão de ver, ouvir e saber as distâncias da câmara e de nós em relação às pessoas.”<sup>9</sup> “Só com um olhar firme sobre um espaço bem definido se pode partir à aventura (...)”<sup>10</sup>

No trabalho de Pedro Costa a distância é, assim, construída. Ela é fruto de um ‘encontro’, não só de um ‘lugar’ mas também de um encontro entre o artista e a comunidade; encontro que não se dá ao acaso, mas se constitui, passo a passo, em anos de convívio; encontro ‘mais sensual do que intelectual’, guiado pelos ‘cheiros’ e pela ‘atmosfera psicológica’, mas feito também de estima e confiança mútuas. O diretor escolheu Fontainhas porque “há ali uma idéia de humanidade que me agrada, como as pessoas vivem em conjunto, como se separam tão brutal e dolorosamente, como se vive tão sozinho e, ao mesmo tempo, tão acompanhado. Há ali formas de relacionamento interessantes e contraditórias. Aquele bairro é uma espécie de comunidade muito misturada, falam-se várias línguas, são várias raças, pontos de vista completamente opostos (...) É um pequeno mundo esquecido, um gueto onde decidi passar algum tempo.”<sup>11</sup>

As imagens da instalação foram feitas de muito perto; mais ainda, “de frente, simplesmente, como num palco”<sup>12</sup>. Mas ao mesmo tempo algo nos diz que não se trata de uma câmara oculta. Ela se encontra à vista de todos os presentes na imagem; mas se parece, ao mesmo tempo, invisível é porque a presença do diretor no espaço de filmagem não é extraordinária. Por isto ele pode filmar sem despertar constrangimento ou suscitar a pose dos moradores de Fontainhas e, ao mesmo tempo, sem criar, pra o espectador, a sensação desconfortável de ‘penetrar’ na intimidade de alguém ou de um grupo<sup>13</sup>.

Achar ‘a boa’ distância: a série de fotografias<sup>14</sup> que Efrat Schvily fez das casas de Israel e das colônias em territórios

<sup>11</sup> Cf. “No palco da vida”, idem, ibidem.

<sup>12</sup> Cf. “No palco da vida”, entrevista de Pedro Costa a Francisco Villa-Lobos, *Jornal de Letras Artes e Idéias*, Lisboa, 7-03-01. <http://www.instituto-camoes.pt/arquivos/cinema/pedrocosta.htm>

<sup>13</sup> Sensação muito diferente – para evocar um documentário que também focaliza uma comunidade à qual o diretor não pertence e que se passa num espaço igualmente “claustrofóbico” – daquela diante de *Edificio Master*, de Eduardo Coutinho, onde o espectador tem a incômoda sensação de estar “invadindo” a privacidade dos entrevistados. Estranho à comunidade – como em geral acontece com os documentaristas – Coutinho não conviveu com ela e nem teceu laços de amizade (como fez Pedro Costa) para se aproximar tanto dela, como acontece cada vez mais em seus filmes. Ele chega como um estranho, que quer satisfazer sua curiosidade pela vida de seus retratados. Por isto suas entrevistas visam mostrar quem são eles, como vivem, etc. Esta procura de uma espécie de “verdade de cada um” é muito difundida no documentário contemporâneo (e não só no brasileiro), como se esta fosse a única saída a partir do momento em que o documentário deixou de procurar simplesmente “a verdade”. A aceitação desta postura, ou seu caráter “indiscutível”, justifica e mesmo acoberta o voyeurismo e a operação de sedução que sustentam o dispositivo de aproximação criado pelo diretor. (Tratei desta valorização da história do “homem comum” nos meios de comunicação em “Tempo de guerra – O 11 de setembro, os *reality shows*, e as estratégias de mobilização pela imagem”, *Novos Estudos – Cebrap*. N<sup>o</sup> 64, novembro de 2002 pp 72 a 81.

<sup>14</sup> Série *Novas Casas em Israel e Territórios Ocupados*, 1992-1998.

ocupados são fruto, também, de uma boa distância — não mais perto do objeto, como Pedro Costa, mas longe dele. Distância não mais construída passo a passo, como no caso dele, mas ‘encontrada’ por acaso. De fato, enquanto o diretor veio de fora para se integrar à comunidade, Efrat Schvily é israelense, mas passou muitos anos fora do país; quando voltou, percebeu que ainda tinha um olhar de alguém ‘de fora’, de alguém que não pertence ao país. Por isto ela podia olhar para as casas de Israel e dos territórios ocupados como ‘turista’, abordando-as sem modo ‘ambivalente’ e ‘sem raízes’<sup>15</sup>. É esta sensação de não pertencer que, de resto, ela partilha com os colonos israelenses em geral, lhe permite ver e mostrar a arquitetura como ‘gesto político’, como expressão de uma vontade política — conquistar e ocupar a terra — impondo-se ao ambiente, à paisagem, à geografia.

Mas convém ainda examinar de que ‘acaso’ se trata quando abordamos o trabalho de Schvily. Se Pedro Costa construiu sua relação com o bairro de Fontainhas, se este foi um trabalho feito no dia-a-dia junto com os moradores, mesmo descobrindo ‘por acaso’ sua distância em relação ao objeto, Efrat Schvily não pode deixar, por sua vez, de ‘construir’ esta ‘separação’ das casas de Israel. Na verdade, só de início esta distância é fruto do acaso. Uma vez constatada,

uma vez atestado o efeito desta distância nas primeiras fotografias, a artista precisa compreender como funciona tal distância para poder continuar a guardá-la: ela tem de entender as condições que a determinaram e identificar seus efeitos nas fotografias — enfim, ela tem de estar ‘consciente’ da distância criada pelo acaso para poder ‘exercitá-la’ efetivamente no decorrer do seu trabalho.

O resultado deste processo de conhecimento são imagens que revelam o estranhamento ou a alienação das construções, como se aquelas casas não pertencessem de fato ao lugar. Elas podem estar no alto de uma colina brutalmente aterrissada, mostrando o desencontro do homem com a terra; podem não ter janelas, ignorando a paisagem e exprimindo o desejo de não olhar para fora; podem reproduzir estilos historicamente determinados, alheios ao seu contexto: fazenda espanhola, casa de campo inglesa, por exemplo. Reconhecendo esse olhar da fotógrafa, o espectador também atenta para esta ‘estranha’ arquitetura e passa a relacionar o modo de mostrá-la à sua finalidade eminentemente política.

### Movimentos improváveis

As obras apresentadas na primeira exposição têm o dom salutar de questionar um dos pressupostos fundadores do





Do Outro Lado

documentário — sua certeza sobre o real — um pressuposto que, é bom que se diga, nem sempre se manteve incólume ao longo da sua longa história. Mas não é aí que se encontra o seu interesse maior: ele está, sobretudo, numa espécie de ‘elasticidade’ dos procedimentos, de ‘maleabilidade’ dos vários *approaches* que tanto diz respeito ao modo como se considera cada ‘situação’ quanto aos meios — técnicos ou não — encontrados para abordá-la. A segunda exposição não partilha, pelo menos à primeira vista, as preocupações do documentário. Mas ao acionar a dúvida sobre a imagem ela alcança também, num outro patamar, algumas das certezas que vêm também sustentando esse gênero: aquelas que dizem respeito à justeza da imagem e à evidência do olhar.

Na primeira exposição observamos trabalhos que apresentam métodos, caminhos ou processos — com as devidas ressalvas ao termo — ‘pessoais’ de aproximação com determinados contextos reais. Na segunda não nos encontramos mais diante da construção de um caminho rumo à realidade, mas diante de uma espécie de ‘desconstrução’ ou de ‘desmontagem’ da imagem, ou melhor, do visível e do que se vê.

Vejamos um desses trabalhos, *Tu* de Thierry Kuntzel<sup>16</sup>. Ele é composto por nove imagens. São grandes reproduções colocadas lado a lado em semicírculo. As primeiras oito mostram fotos de um menino numa variante do retrato, muito em voga há algumas décadas, que exhibe várias poses consecutivas, como se fosse possível devolver ao rosto sua ‘mobilidade’ natural subtraída pela fotografia. Nesta modalidade do retrato poder-se-ia dizer que o movimento (imaginado) é justamente o objetivo visado pela sucessão de imagens fixas: o movimento subtraído que poderia conferir mais ‘vida’ às reproduções estáticas. O trabalho de Kuntzel consiste em expor oito delas imprimindo, na nona imagem, o movimento ou ‘a vida’ que lhes faltava.

De fato esta nona imagem é de vídeo, ela se move: o menino sorri, vira o olhar, mas este movimento nos parece pouco ‘natural’. É que, logo percebemos, ele foi alcançado por meio de um efeito *morphing* a partir das imagens anteriores. O computador calculou todas as formas intermediárias entre os estados do rosto fornecidos pelas fotos e lhes ‘deu’

<sup>15</sup> Recorro aqui à descrição que a fotógrafa faz de seu trabalho em entrevista a Ariella Azoulay. “Cidades questionadas – conversa com Ariella Azoulay”, Catálogo da Exposição, pp. 65 a 71

<sup>16</sup> Instalação fotográfica e vídeo, Espaço circular, 8 fotografias em p&b, tela de vídeo do mesmo formato, leitor de DVD, projeção de vídeo. França, 1994.

movimento. O movimento não é, portanto, ‘real’, o computador ‘inventou’ estas fases ‘intermediárias’ e as organizou numa animação que veio ‘dar vida’ a uma imagem que não corresponde, na verdade, a nenhum rosto efetivo.

A sensação do espectador diante desta imagem que não tem seu correlato no mundo real, ou melhor, de uma imagem animada por um ‘falso’ movimento é de um certo incômodo. Ele não a aceita, como acolhe as outras oito fotos anteriores. Parece que o movimento calculado e mostrado pelo computador, diferentemente daquele apenas ‘imaginado’ na série ‘fixa’, não dá conta de sanar o vazio entre as poses. Se antes o olhar ‘preenchia’ com o movimento imaginado este intervalo, agora o movimento real só aumenta o vazio entre as fotos. Por isto o ser animado por ele não corresponde ao rosto naturalmente animado do menino, tornando ainda maior e mais insondável o vazio que ele, ao preencher, cria.

Das imagens nos acostumamos a pensar que o movimento veio torná-las ainda mais reais e, portanto, mais próximas do objeto representado. Por isto o ‘realismo’ das imagens cinematográficas é tão difícil de ser desmentido. *Tu* não visa propriamente este intervalo, por si mesmo já tão problemático, entre a coisa e a sua imagem. O trabalho de Kuntzel interfere no hiato, ainda mais sutil, que separa o movimento *da* imagem do movimento *do* objeto, esfacelando ainda mais a velha solidariedade que os uniu.

### Movimento multiplicado

A projeção já é, em si mesma, movimento: movimento das rodas do projetor, da película que corre, do feixe de luz que chega à tela, da própria imagem que vai se formar logo à frente. A exposição mostra alguns trabalhos que exploram esta vertente do movimento, e que, em geral, ainda lhe acrescentam um ou mais de um outro movimento.

Do espetáculo cinematográfico, a projeção é uma operação que deve permanecer, em grande, parte oculta. No limite, e se voltarmos nossa cabeça para cima e para trás, poderemos ver apenas o feixe de luz. Os trabalhos aqui presentes

não só procuram deixar à mostra tal dispositivo, mas jogam com ele, integrando-o com outros objetos em cena. A instalação *E o vento levou*<sup>17</sup>, de Alain Fleischer é um deles. Ela põe em cena os elementos do dispositivo cinematográfico: projetor, película, feixe de luz, e opera também por meio da superposição de movimentos: o giro da roda do projetor é duplicado por um outro movimento, também circular, de um ventilador colocado à sua frente.

Mas nem todo o dispositivo de projeção cinematográfica está presente na sala. O ventilador substitui a tela fixa e, ao girarem, suas paletas oferecem ao espectador a imagem vacilante de um rosto de mulher. Se a imagem do cinema é fugaz, se ela só existe enquanto ‘passa’ (sem desaparecimento, já dizia Paul Virilio, não há imagem de cinema), o recurso ao ventilador parece levar tal fugacidade às suas últimas conseqüências; a imagem tem de se projetar sobre uma superfície que não existe enquanto tal, e que só capta a imagem porque ‘se move o tempo todo’.

De início o espectador não identifica o fundo contra o qual a imagem tremulante se desenha. Ele tem de examinar o conjunto do trabalho, perceber as conexões entre seus diferentes componentes para sanar sua dúvida e se dar conta de que a imagem se forma contra um ‘fundo’ em movimento. Como se o sentido figurado do título do filme aqui ‘se materializasse’, a imagem ‘aparece’ mas, ao mesmo tempo, parece estar sendo ‘agitada e levada pelo vento’, impressão ainda reforçada por outro movimento, o dos cabelos esvoaçantes da mulher — como se o vento que se origina do ventilador pudesse soprar ‘dentro’ da imagem.

Toda esta operação de ‘decifração’ do funcionamento do dispositivo, ou toda esta ‘desconstrução’, faz com que o espectador, ao atentar para cada etapa da construção da instalação, esteja na verdade decompondo, em diferentes etapas, sua própria percepção da imagem cinematográfica. Ao cabo da última delas — a percepção da imagem na tela — tudo como que se desmancha no ar. Ele entende, então, que ‘ver’ não é um fato ‘natural’: é também uma ‘construção’, um trabalho. Mas não será este o ‘trabalho’ exigido do espectador?

<sup>17</sup> *Autant en emporte le vent*, instalação cinematográfica com projeção em *looping* de filme 16mm sobre as palhetas de um ventilador. 1980, França.