

Bazin espectador e a intensidade na circunstância da tomada*

Fernão Pessoa Ramos
UNICAMP

A uniformização do pensamento de André Bazin em torno da edição disponível de *Qu'est-ce que le Cinéma?* e das coletâneas, mais ou menos acessíveis (*Le Cinéma de l'Occupation et de la Résistance; Le Cinéma de la Cruauté, Jean Renoir; Charlie Chaplin; Le Cinéma Français de la Libération à la Nouvelle Vague* e *Orson Welles*)¹, levou a que sua vasta atividade crítica ficasse reduzida a um número pequeno de textos padrões. Na medida em que percorremos o conjunto de sua produção cotidiana e semanal em órgãos como *L'Écran Français;*

Radio, Cinéma, TV; L'Observateur/France Observateur e *Le Parisien Libéré*, e outras publicações mais esporádicas (*Arts, Education Nationale, Peuple et Culture*), além de sua produção mais conhecida na revista *Esprit* e no *Cahiers du Cinéma*, percebemos que a análise dominante do pensamento de Bazin é parcial em função do acesso precário aos originais (muitas vezes resumidos e condensados) que deram origem aos textos das coletâneas. Em um exame mais abrangente de sua crítica vemos emergir, em seu ritmo e evolução própria, o gosto pessoal do crítico a partir de seu trabalho com uma imagem particular: aquela que possui a mediação e a conformação da câmera. A tematização e o questionamento das potencialidades desta imagem vai muitas vezes além do leito cinematográfico, revelando de maneira mais ampla o Bazin espectador.

Tradicionalmente, o “olhar” baziniano é relacionado à valorização do realismo. Esta visão é incompleta em diversos aspectos. No âmago da visão baziniana da imagem está a noção de **elipse** fazendo com que o ponto extremo do “realismo” baziniano coincida com o corte, com o não mostrar da imagem. A sensibilidade do crítico Bazin é sempre acompanhada de uma ética muito

*Este texto foi escrito a partir de conferência proferida no colóquio *Autour de André Bazin*, organizado pela prefeitura de Hérouville-Saint-Clair (Café des Images) e o Ministério da Cultura francês. Publicado em Revista Imagens nº 8, Maio/Agosto, 1998, pp.98-105

¹ Em português, a edição que condensa os quatro volumes do original de *Qu'est-ce que le Cinéma?* chama-se *O Cinema - Ensaios* (São Paulo, Brasiliense, 1991). Temos também traduzidos *Charles Chaplin* (São Paulo, Marigo Editora, 1989), *O Cinema da Crueldade* (São Paulo, Martins Fontes, 1989) e *Jean Renoir* (Lisboa, Forja, 1975). Além das coletâneas em francês, acima mencionadas, temos em inglês, com alguns textos “inéditos” (só publicados em revistas ou nos quatro volumes originais, há muito inacessíveis, de *Qu'est-ce que le cinéma?*), o volume intitulado *Bazin at Work Major Films & Reviews from the Forties and Fifties* (Nova York, Routledge, 1997).

rigorosa que restringe, com extrema parcimônia, o que da imagem pode ser exibido. Estes limites do mostrar são demarcados em duas direções: como limite da figuração propriamente, dentro do que Bazin chama de **obscenidade da imagem** (obscenidade que relaciona-se com a intensidade do que é mostrado, não devendo ser entendida exclusivamente como sinônimo de pornografia); e como limite dentro do grau mais extremo deste mostrar, o corte da elipse, que aponta para a própria impossibilidade de filmar como marca extrema da imagem do extraordinário e de sua intensidade.

Diversos são os exemplos, em sua crítica, de atração para com esta imagem do extraordinário e as fronteiras de sua figuração. São textos que muitas vezes repetem-se nas revistas em que escreveu e que, em sua recorrência, revelam a dimensão do tema para o autor. Neste artigo buscamos rastrear alguns deles, fugindo da análise da crítica baziniana exclusivamente centrada no volume condensado de *Qu'est-ce que le cinéma?*. É o caso dos artigos sobre o registro da aventura de Kon-tiki, bastante diferentes entre si, publicados em L'OBSERVATEUR (nº 103, 30 abril 1952) com o nome de *Le Kon-tiki ou grandeur et servitudes du reportage filmé* e em RADIO CINÉMA TV (nº 120, 4 mai 1952), com o nome *Kon-tiki - Le cinéma et l'aventure*, que seriam fundidos com o título de *Le Cinéma et l'Exploration* no primeiro volume (*Ontologie et Cinéma*) de *Qu'est-ce que le cinéma?* As notas de rodapé, constantes no início de alguns textos de *Qu'est-ce que le cinéma?* e que apontam as referências originais, são muitas vezes imprecisas. Em *Le Cinéma et l'Exploration* Bazin nos indica como referência apenas o texto do L'OBSERVATEUR omitindo a

crítica de RADIO, CINÉMA, TV, também utilizada. Menciona igualmente um outro artigo, de janeiro de 1954 em FRANCE-OBSERVATEUR, como base para a síntese, certamente *Iawa de Bertrand Flornoy*, publicado em 14 de janeiro de 1954 (nº192). Mas não é difícil localizar em *Le Cinéma et l'Exploration* traços e trechos dos dois artigos que escreveu sobre *Annapurna* de Marcel Ichac, publicados em L'OBSERVATEUR (nº 154, le 23 avril 1953 - *Annapurna*) e em R.C.TV (nº 170, le 19 avril 1953 - *Victoire sur l'Annapurna*), assim como de *Mort du Documentaire Reconstitué - L'Aventure sans Retour* publicado em L'OBSERVATEUR (nº 106, le 22 mai 1952).

Também sobre a temática de representação do extraordinário da aventura, do perigo -e, no extremo, da morte- podemos citar *Continent Perdu*, artigo publicado em FRANCE OBSERVATEUR (nº 296, le 12 janvier 1956), *Avec Naufragé Volontaire et Forêt Sacrée le reportage filmé devient une aventure spirituelle* (R.C.TV nº 275, le 24 avril 1955), *Information ou Necrophagie* (R.C.TV nº 408, le 10 novembre 1957), entre outros. Incluiríamos também aqui a conhecida admiração de Bazin pela obra de Jean Painlevé, presente no artigo reescrito para o primeiro volume de *Qu'est-ce que le cinéma, A Propos de Jean Painlevé*, retirado da crítica, com redação bastante distinta, *Le Film Scientifique: Beauté du Hasard*, publicada em L'ÉCRAN FRANÇAIS (nº 121, le 21 de octobre 1947). Aqui Bazin debruça-se sobre a beleza estética do acaso conformado pela natureza, tematizando, com brevidade e na forma de crítica, um tema caro à estética clássica: o da relação entre a beleza **casual** e **indeterminada** da natureza e

a beleza resultante da construção artística². Nos dois artigos escritos sobre *Le Monde du Silence* de Jacques Cousteau e Louis Malle, tematiza outro aspecto delicado da representação do extraordinário que lhe irá preocupar: o espaço estreito entre o *tricher* e o *truquer*, entre o *truque* e a *trapaça*, na conformação da imagem. Na versão presente no primeiro volume da antologia *Qu'est-ce que le cinéma*, não houve condensação de artigos originais. A versão publicada coincide quase integralmente com o artigo de FRANCE-OBSERVATEUR (nº 303, 1 mars de 1956), conforme indicado em nota de rodapé da coletânea. Existe, no entanto, uma outra versão do mesmo texto, com redação inteiramente distinta, apesar de abordar os mesmos temas, publicada em RADIO, CINÉMA, TV (nº 319, 26 février 1956) com o nome de *Le Monde du silence - Ícare Sous-marin*. Também é o caso de *Paradis des Hommes*, texto onde vemos um Bazin militante, extremamente irritado com a manipulação má intencionada da imagem de documentários. Presente no volume *Ontologie et Langage* da antologia, o texto parece ter sido salvo por Bazin da insignificância que lhe destinaram os editores de FRANCE-OBSERVATEUR (Nº 406, 20 février 1958), onde, compondo um duplo artigo, ocupava a posição de fundo. Outro tema caro a Bazin, nesta mesma linha, são os filmes de touradas. É o caso também de *Mort Tous les Après-midi* (condensação de artigo publicado em CAHIERS DU CINÉMA (1951) e ESPRIT (1949)), um de seus textos mais fortes, onde sente-se a sensibilidade do crítico à flor da

² Sobre este assunto em Bazin ver Carroll, Noël. *Philosophical Problems of Classical Film Theory*. Princeton, Princeton University Press, 1988.

pele. Dentro deste gênero de filme, *Toro*, de Carlos Vero, o impressiona particularmente. Membro do júri de Festival de Veneza de 1956, onde o filme está concorrendo, Bazin insiste para que a obra receba uma menção honrosa. Em um artigo mais extenso sobre o filme, intitulado *Toro*, publicado em 7 juillet 1957 no FRANCE-OBSERVATEUR (nº 391), segue-se em 10 novembre 1957, *Toro, une Révolution dans le Realisme*, (RADIO, CINÉMA, TV; nº 408), onde retoma alguns dos temas do primeiro texto com uma redação distinta. Nestes dois artigos Bazin debruça-se com entusiasmo em diversos filmes de tourada dos anos 50, demonstrando paixão pelo assunto e extenso conhecimento do gênero.

2.

Como analisar, dentro de sua crítica, a sensibilidade aguçada de Bazin para com a imagem do extraordinário ou do imprevisto? É importante constatar que esta sensibilidade não refere-se à qualquer tipo de imagem mas apenas às que possuem a mediação da câmera na gênese de sua forma. É nos dilemas abertos por esta mediação que tentaremos localizar a força motriz de seu olhar como espectador. Bazin aborda as potencialidades estruturais desta imagem através do conceito de *ontologia*. Delimitado inicialmente em sua forma fotográfica, a ontologia baziniana tem sido objeto de análises bastante simplistas. O conceito de ontologia da imagem (assim como os outros grandes conceitos bazinianos como o mito, a montagem, o imaginário, a ambigüidade, a realidade) evolui durante os anos, sendo empregado em diferentes acepções³. Mais do que

³ Infelizmente, ao ter como única referência *Ontologie de l'Image Cinematographique*, a crítica con-

uma identidade de natureza entre a imagem e seu referente, a noção de ontologia baziniana refere-se às particularidades da *gênese* da imagem mediada pela câmera. A palavra francesa *mise-en-scène* é particularmente interessante para designar este campo em seu leque cinematográfico. Em Bazin, o conceito deve ser entendido na amplitude mais ampla da *situação de tomada* (*prise de vue*). A ontologia remete-nos à gênese da imagem, à dimensão da presença que, na situação de tomada, quando mediada pela câmera, deixa o traço, a “impressão digital” (para utilizar-

temporânea costuma abordar de modo reducionista a ontologia baziniana. Embora este seja um texto chave para a compreensão da obra de Bazin, uma análise mais cuidadosa deve levar em consideração a evolução e o diálogo retrospectivo do autor com este artigo de início de carreira. Esta visão pouco abrangente do pensamento de Bazin (que, em outro lugar, chamo de "modelo reduzido do pensamento baziniano"), costuma servir-se de alguns lugares comuns de sua obra como cômoda moeda de troca para opor ao pensamento realista simplista (o de Bazin) um pensamento mais complexo e mediatizado (em geral o do próprio autor, que se apresenta como contra-exemplo). É uma pena que um livro tão rico em outros aspectos, como a abordagem de recorte fenomenológico desenvolvida por Vivian Sobchack em *The Address of the Eye - A Phenomenologie of Film Experience* (Princeton, Princeton Univ. Press, 1992), enfrente este problema. Dentro de um outro recorte, Allan Casebier em *Film and Phenomenology - Towards a Realist Theory of Cinematic Representation* (Cambridge, Cambridge Univ.Press, 1991), também comete o mesmo erro reducionista. Em texto publicado nesta revista (*Sepulcro de Andre Bazin*), Hervé Joubert-Laurencin define com um termo bastante preciso (o "bazinismo") este campo dos falsos lugares-comuns em torno dos quais o pensamento de Bazin acabou por se cristalizar. Para uma interessante abordagem que restitui o pensamento de Bazin à plenitude das contradições da filosofia de sua época ver, de Philip Rosen, *History of Image, Image of History: Subject and Ontology in Bazin* (WILD ANGLE n°9, vol 4, 1987).

mos seu termo) da **circunstância da tomada** na imagem. Longe de designar uma objetividade fechada em si, a ontologia irá apontar para a relação do espectador com a circunstância da gênese da imagem (a tomada). Isto através de um **saber** prévio deste sujeito espectador que interage com o **saber** do sujeito que sustenta a câmera na tomada sobre o destino de sua atividade. É para esta **presença** que, pela mediação da câmera, o olhar e o ouvido do espectador se direcionam, conformando nesta interação a ontologia da imagem. Em outras palavras, é exatamente em função da ontologia entre **imagem** e **circunstância da tomada** que este direcionamento pode estabelecer-se. É o saber social das potencialidades indiciais da câmera sobre seu suporte película, que determina implicitamente a fruição espectral. Em si mesma, esta "ontologia" da imagem não é nada. A ontologia designa, portanto, as capacidades indiciais da imagem-câmera, potencialidades em relação às quais Bazin particularmente se interessa⁴. Estabelecem-se no campo indicial dois pólos sempre tematizados em relação à **intensidade** desta **presença** na circunstância da tomada e da abertura desta circunstância como **presente**, como **transcorrer** em sua **indeterminação**: de um lado, a **impressão digital** (Bazin também nos fala em **múmia da transformação**

⁴ A teorização da imagem em torno do conceito peirceano de índice encontra, no pensamento contemporâneo, amplo espaço na análise da imagem fotográfica (Philippe Dubois, Jean-Marie Schaeffer, Henri Van Lier, Jean-Marie Floch, Martine Joly). Está, no entanto, praticamente ausente da reflexão sobre o cinema ou sobre a imagem móvel, podendo ser lembradas as passagens introdutórias de Peter Wollen em *Signs and Meaning in the Cinema* e o trabalho de Françoise Hautreux *Indices et Cinéma Documentaire* (Paris, Ed. Université Paris X, 1988).

quando da imagem móvel) da **presença** que, exponenciada em sua intensidade, gera a **obscenidade**; de outro, a **impressão negativa**, que também exponenciada pela intensidade, gera a **elipse**, figura estilística central na retórica baziniana.

Como contraponto possível à intensidade da **presença** enquanto imagem obscena ou enquanto negação crua na elipse, surge a dimensão do **imaginário**, outro conceito recorrente no autor e de difícil delimitação. Imaginária é a dimensão daquilo que não é mostrado (portanto em oposição à dimensão ontológica), mas provocado por procedimentos estilísticos, em particular a montagem. Dimensão que recebe a desconfiança de Bazin mas é aceita em função das necessidades éticas. Algumas vezes nos é sugerido um **documentário imaginário** como solução de meio termo à imagem cuja figuração é excessivamente intensa. Esta dimensão do **imaginário** será tematizada longamente em artigos bastante conhecidos como *Montage Interdit*; *Le Monde du Silence*; *Un Film Bergsonian: "Le Mystère Picasso"*; *Le Réalisme Cinématographique et l'École Italienne de la Libération*, entre outros. Em seu âmago está a questão, como é colocada em *Le Monde du Silence*, de "tricher pour mieux voir, et cependant ne pas tromper le spectateur". O truque, a montagem - que quebram a unidade do traço ontológico da dimensão da **presença** na **circunstância da tomada** - são permitidos para se viabilizar tecnicamente a imagem. É o caso da encenação mínima indispensável para a obtenção das imagens documentais de *Le monde du Silence*, ou as manipulações temporais de *Le Mystère Picasso*. No entanto, a **trucagem** dentro da ética baziniana não pode atingir o patamar da **trapaça**, momento em que torna-

se irremediavelmente condenada. As fronteiras são fluídas. Percebendo a impossibilidade de uma unidade (uma ontologia) absoluta entre a circunstância da gênese e a própria imagem, Bazin abre a exceção do truque, mas fecha rapidamente o campo através dos procedimentos de montagem proibida e a dimensão da trapaça (o "tricher"). No campo ético do "truquer" encontra-se *Le Monde du Silence*, onde a "mise-en-scène" indispensável para a feitura das tomadas submarinas é aceita, embora esta mise-en-scène contradiga o relato do filme que define como "achado" o encontro com uma nave submersa. Ou ainda, no mesmo campo, o caso de Picasso e das "libedades que Clouzot tomou com o tempo da criação artística". Bazin denomina este intervalo ético da manipulação da *frange de truçage*, espaço onde o **truque** pode exprimir-se sem transformar-se em **trapaça**. Os exemplos de "tricherie", de **trapaça**, são vários e Bazin torna-se um crítico indignado quando depara-se com a imagem manipulada que agride o contexto gênese/ontologia, de maneira a impossibilitar a fruição da presença real da câmera na circunstância do extraordinário. Em *Continent Perdu*⁵ a definição é clara: "la présence de la caméra, et donc la présence de l'homme, sont une donnée a priori du spectacle, elles impliquent qu'on ne saurait rien nous montrer que cette présence contredise"⁶

⁵ Bazin, André. *Continent Perdu*. FRANCE OBSERVATEUR, n° 296, 12/1/1956.

⁶ "A presença da câmera, e portanto a presença do homem, é um elemento a priori do espetáculo, ela implica em que não possamos mostrar algo que contradiga esta presença". A crítica baziniana, centrada no aspecto indicial da imagem, estabelece, no caso da imagem ficcional cinematográfica, procedimentos estilísticos que o realcem: montagem proibida, profundidade de campo, plano seqüência. Na abordagem

Podemos dizer que a noção de **imaginário** permite a Bazin a aproximação com a produção cinematográfica concreta de sua época, para além de um normativismo reductor. A partir da evolução do conceito de **ontologia da imagem**, Bazin caminha para uma crítica que terá sempre no horizonte uma ética das dimensões que envolvem a **presença** (da câmara e do sujeito que a sustenta) na **situação de tomada**. O imaginário é como um tempero para a ontologia, mas o molho não permite que nos afastemos muito do prato que ele suaviza. É o caso do efeito de **obscenidade**, onde a dimensão *imaginária* torna-se necessária e mesmo indispensável. A imagem da morte real e do sexo explícito são os paradigmas do limite obsceno que não devem ser ultrapassados. Em *En Marge de "L'Érotisme au Cinéma"* extenso artigo de abril de 1957 onde resenha o livro de Lo Duca, diz explicitamente que "le cinéma peut tout dire, mais non point tout montrer"⁷. As fronteiras do mostrar são bem mais recuadas do que as do dizer e Ba-

da questão estilística no cinema Bazin evolui para o estabelecimento de um ponto paradigmático onde o estilo seria tão denso a ponto de negar-se e apagar-se por completo. É a definição de estilo contida em *William Wyler ou le janséniste de la mise en scène*, também aplicada para a estilística neo-realista: "le maximum de coefficient cinématographique coïncide paradoxalement avec le minimum de mise en scène possible" ("o coeficiente máximo de cinematografia coincide paradoxalmente com o mínimo possível de *mise en scène*"). Não pretendo, aqui, abordar a questão da normatividade baziniana na estilística autoral do cinema de ficção. Um tema interessante a ser desenvolvido seria o da curvatura que o tipo de imagem que abordo neste artigo sofre em autores centrais para Bazin, como Rossellini e Renoir.

⁷ "O cinema pode dizer tudo, mas não mostrar tudo". in Bazin, André. *Qu'est-ce que le cinéma?* Paris, Cerf, 1961. Vol. III, pg 74.

zin não esconde uma ponta de inveja, neste sentido, para com a literatura. Ele próprio reconhece que "accorder au roman le privilège de tout évoquer et refuser au cinéma, qui en est si proche, le droit de tout montrer, est une contradiction critique que je constate sans la surmonter"⁸. A imagem cinematográfica, para Bazin, não possui limites éticos em si mesmos mas limites éticos que estão estreitamente relacionados com a natureza particular de sua constituição, de sua "ontologia". Ainda neste mesmo texto sobre o erotismo, onde tematiza os limites da representação do sexo, Bazin nos fala de uma imagem de obscenidade maior, de uma "pornografia ontológica". Trata-se de uma execução, em plena rua, de espões comunistas por oficiais de Tchang Kai-Chek. Recordando-se destas imagens que o impressionaram particularmente, declara ter observado que "l'obscénité de l'image était du même ordre que celui d'une bande pornographique". E conclui com uma idéia que lhe seria cara e sobre a qual ainda voltaria em outros textos "la mort n'est ici que l'équivalent négatif de la jouissance sexuelle, laquelle n'est pas pour rien qualifiée de 'petite mort'"⁹.

Em *Information ou Necrophagie*, pequeno texto publicado em R.C.TV (nº408, 10/11/57), encontramos delineados de maneira explícita os limites entre a consciência ética que a ontologia da imagem estabelece e a pulsão de ver, uma contradição

⁸ Permitir ao romance o privilégio de tudo evocar e recusar ao cinema, que é tão próximo, o direito de tudo mostrar, é uma contradição crítica que constato sem a superar". Idem, ibidem, pg 74

⁹ "A morte não é aqui mais do que o equivalente negativo do prazer sexual, o qual não é chamado à toa de "pequena morte". Idem, ibidem, pg 73.

na qual sentimos colocados dilemas íntimos do Bazin espectador. Em outras palavras, qual seriam os limites da posição espectral face à representação da imagem do extraordinário? Questão que se coloca como evidente na medida em que podemos sentir no crítico uma forte sensibilidade para imagens que preservem (na medida em que se abram para fruição do espectador que retrospectivamente as determinam) a unidade da presença subjetiva na circunstância da tomada. Esta unidade deve ser entendida a partir da consecutividade desta presença, revelada pela consecução da tomada, que surge ao espectador na forma do segmento unitário (e também consecutivo na continuidade que delimita sua unidade) **plano**. Neste campo as imagens adquirem facilmente intensidade extraordinária tencionando a questão ética e o posicionamento do espectador. *Information et Necrophagie* é um artigo sobre uma imagem cara à sensibilidade baziniana: tomadas submarinas em um fosso de água glacial onde costumavam se jogar japoneses que buscavam suicídio. Trata-se de um "hallucinant document d'agence" exibido na televisão. A câmera adentra este cemitério submarino e depara-se com a cena que choca Bazin: o restos de um avião recentemente submerso com o piloto "à son poste, noyé, les yeux entrouverts". Agravamento extremo da situação: "la caméra s'attarde complaisamment sur cette vision impressionnante". A questão que o crítico se coloca é sobre a necessidade, ou não, de se censurar tais imagens. Ou sobre os limites éticos que a ontologia da imagem cinematográfica impõe e qual a postura espectral válida neste caso. O principal agravante na representação da morte contida nestas imagens, é, para Bazin, sua gratuidade, o seu sentido não ético.

A morte sem justificativa, sem um discurso estético, moral, ou mesmo narrativo que a justifique. É na morte como espetáculo em si mesmo que Bazin localiza a obscenidade da cena: "ce qui est condamnable ce n'est pas la cruauté ou l'horreur objective du document (...) mais l'absence de justification morale ou esthétique faute de quoi l'image nous transforme en simples nécrophages"¹⁰.

O dimensionamento da posição espectral a partir de questões levantadas pela fruição da imagem como simulacro de presença, constitui um dos elementos mais fortes no distanciamento do pensamento contemporâneo para com a sensibilidade imagética baziniana. Aberta para a dimensão fenomenológica da percepção subjetiva, e realizando-se inteiramente nesta abertura, fora de qualquer objetividade concreta, a ontologia da imagem baziniana perman-

¹⁰ "O que é condenável não é a crueldade ou o horror objetivo do documento (...) mas a ausência de justificação moral ou estética que nos transforma em simples necrófagos". Vivian Sobchack em *Inscribing Ethical Space: Ten Propositions on Death, Representation and Documentary* (QUARTERLY REVIEW OF FILM STUDIES, vol. 9, nº4, outono 1984), aborda a interessante idéia do corpo como "singo indicial básico" para a partir daí -estabelecendo uma ponte fenomenológica para com a imagem que tem a mediação da câmera- desenvolver uma série de 10 proposições sobre a representação cinematográfica da morte, tendo no horizonte questões éticas envolvidas na fruição espectral e na produção desta imagem, não muito distantes dos dilemas próprios ao universo baziniano. Também Bill Nichols em *Representing Reality* (Bloomington, Indiana University Press, 1991) busca estabelecer uma taxonomia da presença da câmera na circunstância da tomada, dentro de situações de intensidade excepcional, seguindo a taxonomia desta presença desenvolvida por Sobchack, em termos dos tipos de "olhar" na testemunha da morte pela câmera ('accidental', 'helpless', 'endangered', 'interventional', 'professional gaze').

ece mergulhada dentro do quadro ideológico do pós-guerra francês e da visão de sujeito aí embutida. A obsessão moderna com a fragmentação da unidade subjetiva da percepção e seu saber lhe é estranha. Antes de avançar no delinear das fronteiras da intensidade como obscenidade, gostaria de detalhar em outra direção esta dimensão do Bazin espectador voltado para a força indicial da imagem, capaz de apontar para a sua circunstância formadora. Em *Limelight ou la mort de Molière*¹¹, a dimensão da presença na circunstância da tomada é explorada através da figura do ator Chaplin em contra-posição aos personagens Carlitos/Calvero. Aqui, à dimensão ontológica é sobreposto um outro conceito: o de **mito**. O mito surge muitas vezes como campo de oposição às potencialidades ontológicas da imagem e é a elas relacionado. No caso de Chaplin, incide sobre os personagens criados pelo cineasta (em particular Carlitos), designando uma espessura ficcional própria que ganha corpo socialmente. O mito, para Bazin, possui a dimensão da idealidade em oposição à dimensão histórica. Nele, o imaginário social adquire uma densidade própria, que levanta um vôo platônico em direção à uma fôrma pré-estabelecida. Mito do cinema total -como dimensão platônica de uma idéia da qual o cinema é a realização ainda imperfeita, norteando um processo evolutivo-, ou ainda, mito de Stalin -fechamento idealista da figura histórica de um ser ainda vivo e aberto para indeterminação-, ou o velho mito do vôo, do cinema total, da pin-up girl, de Jean Gabin, de Monsieur Verdoux, vários são os mitos no universo baziniano.

¹¹ "Limelight" ou la mort de Molière. L'OBSERVATEUR, 6 novembre 1952.

Em *Mort d'Humphrey Bogart*¹² um belo texto sobre a morte de Humphrey Bogart (o texto é de fevereiro de 1957 e impressiona pela força do tema da morte na proximidade do próprio falecimento do crítico), Bazin mostra o Bogart ator sobrepondo-se, como figura pessoal, aos diversos personagens que desempenha. Ao mito Bogart, à "estrela" Bogart, o crítico localiza uma dimensão da interpretação, do trabalho do ator, que se opõe ao verniz mítico fazendo emergir o ator como pessoa. Trata-se de um estilo de interpretação que interage com as potencialidades ontológicas da imagem-câmera cinematográfica. Estas potencialidades únicas permitem, por sua vez, um estilo único de interpretação, ou, de modo mais amplo, um trabalho de ator, voltado não tanto para o personagem mas para o ser que compõe a pessoa do ator. Bazin opõe o estilo de Bogart à Gabin, ator de um personagem só, onde a dimensão mítica descola-se com mais facilidade. A atuação de Bogart, realçando sua singularidade de pessoa, introduz uma invariável ligada a constituição física concreta, ao **corpo** do ator, que interage de forma determinante com o universo ficcional. O corpo do ator, sua realidade física exterior, emerge através da força de sua presença na tomada, corroendo (e interagindo) a espessura ficcional que se manifesta através da personalidade do personagem. A **carne** do ator parece adquirir uma consistência própria que é a do seu próprio corpo em face da câmera. Os atores envelhecem e mesmo os que trabalham na espessura do mito, como Gabin, trazem em sua interpretação esta "marca da carne", que lhes é sobreposta: nos traços

¹² *Mort d'Humphrey Bogart* in Bazin, André. op.cit., vol. II.

de seus rostos podemos ver em evolução, através das décadas, o corpo que sustenta a personalidade que interpreta.

Em *Limelight ou la mort de Molière* nos é descrita a presença do crítico Bazin, juntamente à Chaplin, na platéia da première, em Paris, de *Luzes da Ribalta (Limelight)*, e os dilemas que esta proximidade provoca. Na tela, a partir do filme, estão colocadas as contradições do mito Carlitos/Calvero, sobre as quais Bazin dedica extensa crítica (como, posteriormente, à evolução dos personagens Carlitos/Verdoux); na platéia, a presença de Chaplin, em pessoa, constitui um elemento estranho a este mito em transição dentro de sua própria matéria mítica (o percurso de Carlitos para Verdoux). Contradição mito/pessoa aguçada pela proximidade entre o instante concreto vivido pelo Chaplin artista e a ficção elaborada no filme. Momento chave na carreira de Chaplin, o lançamento de *Luzes da Ribalta* traz no horizonte, como ficção, a realidade do esgotamento do mito Carlitos e a interrogação sobre a possibilidade de afirmação do Chaplin artista para além dele. A presença concreta de Chaplin na platéia, a reação do público, a proximidade entre a situação do universo representado e a figura física do ator, conduzem ao que Bazin define como uma “conjonction merveilleusement efficace”. Conjunção que permite Bazin adicionar à dicotomia levantada atrás no caso de Bogart, um terceiro elemento: o da presença física atual do ator. Temos então o conjunto mito interagindo com a ontologia da presença na circunstância da tomada, e se abrindo agora para a presença em carne e osso do mito face a exibição da imagem. Na medida em que o traço imagético da circunstância da tomada também (e só) se realiza ao se abrir para a

fruição do espectador, a presença de Chaplin na platéia, na maneira em que se oferece para o Bazin espectador, vem determinar duplamente uma potencialidade própria à mediação da câmera. Esta presença “dupla”, por assim dizer, (enquanto Chaplin em face da câmera e enquanto Chaplin em face da tela), é coberta de forma densa pelo mito Carlitos, aqui exprimindo-se em sua interação com o personagem Calvero. Três elementos, portanto, aparecem aqui em interação: de um lado, a dimensão da tomada, de sua circunstância, do que foi exterior à câmera; de outro, a camada ficcional através da qual esta imagem é articulada em narrativa, permitindo e emergência do mito; e, por último, o contexto atual da exibição onde a presença física de Chaplin interage com a presença passada na tomada, assim como à dimensão mítica. Esta singular relação espectador/tomada, que a mediação da câmera impõe mesmo na imagem com estatuto ficcional, fica aqui evidenciada de modo curioso, fazendo com que o Chaplin que emerge por detrás do personagem Calvero seja hiperdimensionado.

Ao sentir a proximidade vida e filme Bazin afirma não ser seu interesse fazer uma psicanálise de *Luzes da Ribalta*, e aponta para a dimensão singular da imagem cinematográfica que dá uma coloração própria a esta proximidade: “La psychanalyse de *Limelight* n’ajouterait rien à sa valeur. Il importe seulement qu’elle révèle l’intime dépendance de l’oeuvre para rapport à son auteur. Dépendance du rest non pas tant psychologique que, devrait’on dire, *ontologique*¹³ (...). Le vrai sujet du film reste: Char-

¹³ "A psicanálise de *Luzes da Ribalta* não acrescentaria nada a seu valor. Basta somente que ela revele a

lot peut-il mourrir, Chaplin peut-il vieillir?”. Como coroamento desta dimensão "ontológica" surge o tema da morte, presente, em *Luzes da Ribalta*, como morte do personagem Calvero. Tema recorrente na crítica de Bazin, irá aqui servir de exemplo para dois modos de representação da morte: a primeira, onde a dimensão indicial da circunstância da tomada vê-se sobredeterminada pelo campo ficcional; e a segunda, onde esta representação resvala para a obscenidade. À morte em cena de Calvero na ficção de *Luzes da Ribalta*, Bazin contrapõe a morte de Molière efetivamente ocorrida durante representação de *Misanthrope*. Esta morte de Molière, aliás, é um exemplo recorrente do crítico ao qual retorna em diversas oportunidades. Surge para Bazin como exemplo ideal da promiscuidade ontológica entre a representação e a experiência real do extraordinário, promiscuidade esta que o crítico, em um outro artigo sobre *Luzes da Ribalta*¹⁴, caracteriza como consequência da "**ambigüidade carnal** da imagem cinematográfica"¹⁵. No caso de *Luzes da Ribalta*, a conjunção de fatores acima descrita faz com que a morte ficcional de Calvero adquira uma densidade ontológica próxima à da morte de Molière. O personagem Calvero morre em cena, assim como Chaplin, já com 63 anos, está morrendo um pouco na platéia. Encarnando o personagem Calvero que morre, este repre-

íntima dependência da obra com relação à seu autor. Dependência não tanto psicológica como, poderíamos dizer, **ontológica** (...). O verdadeiro tema do filme permanece: Carlitos pode morrer, Carlitos pode envelhecer?”. Grifo meu. *Limelight ou la mort de Molière*. op. cit.

¹⁴ *Grandeur de 'Limelight'*. Bazin, André. op.cit., vol. III.

¹⁵ Grifo meu.

enta a morte do mito Carlitos. E esta morte aparece aqui sobredeterminada pela da potencialidade singular da câmara em significar, em toda sua intensidade, a morte real na circunstância da tomada. Então, através desta intensidade indicial, própria à imagem cinematográfica (tanto no regime documental quanto ficcional, embora com evidentes diferenças), é possível fruirmos a intensidade daquele instante como simulacro da unicidade da morte real, compondo a "ambigüidade carnal" da imagem. A possibilidade desta ambigüidade é comemorada pelo Bazin espectador de cinema: “béni soit le cinéma qui dispense notre Molière de mourir pour faire de sa mort le plus beau de ses films”¹⁶.

É neste espaço voltado para a "ambigüidade carnal" da imagem cinematográfica que vamos analisar o fascínio do Bazin espectador pelos filmes de animais. Gênero de documentário muito popular hoje em dia, os filmes sobre animais preenchem à exaustão a programação das emissoras de televisão a cabo. O contato de Bazin com estes filmes dá-se através de alguns programas televisivos de sua época¹⁷ e de imagens de diretores

¹⁶ "Bendito seja o cinema que dispensa nosso Molière de morrer para fazer de sua morte o mais belo de seus filmes". *Limelight ou la mort de Molière*. op.cit.

¹⁷ Além de espectador de cinema Bazin era, com certeza, espectador assíduo da televisão que dava seus primeiros. Principalmente no final de sua carreira, quando seguidas enfermidades o impediam de sair de casa, podemos localizar uma série de artigos escritos para RADIO CINEMA TV, e também para CAHIERS DU CINEMA, sobre os mais diversos programas da época (de eventos esportivos a programas de auditório), com uma fascinação em particular pelas variadas formas de transmissão ao vivo. No caso dos documentários sobre vida animal alguns destes artigos abordam uma série veiculada pela televisão da época, com comentários dedicados à forma de articu-

como o sueco Anne Sucksdorff ou o francês Jacques Cousteau, em suas primeiras tomadas submarinas. Também escreveu sobre filmes de vida animal de Walt Disney ou sobre a presença de animais em filmes infantis de Albert Lamorisse. As regras que Bazin repetidamente estabelece para a filmagem de animais buscam preservar um elemento central na composição ontológica da imagem: a **indeterminação** ou **ambigüidade**. Indeterminação e intensidade caminham aqui de mãos dadas. Na medida em que a dimensão da presença do sujeito na tomada é realçada em circunstância intensa, inevitavelmente a indeterminação desta tomada (enquanto dimensão de presente que abre-se para o desconhecido) também é realçada. Em outras palavras, o presente é muito mais urgente, e portanto carente de resolução em uma situação de excepcionalidade (como exemplo, podemos imaginar a intensidade que a indeterminação de uma situação de extremo perigo que provoca no sujeito que a vivência). No caso das imagens de vida animal, se filmadas da maneira correta, elas trazem em si a característica de exponenciar a indeterminação da tomada. Na realidade, estamos realçando aqui a alteridade da circunstância da tomada para com o sujeito que, inserido nela, a registra. É na tensão própria desta indeterminação, possível de ser experimentada como prazer somente na posição particular de espectador, que o crítico Bazin parecer

lação das imagens e à narração científicista dos locutores (ver em particular *Pitié pour les Animaux*, RADIÓ CINEMA TV, N°224, 2/2/54, onde é abordada a série *La Vie des Animaux* de F. Rossif e o estilo de narração de Claude Darget).

centrar um dos eixos de sua relação com a imagem cinematográfica.¹⁸

A indeterminação potencializada, que a câmera capta na forma de transcorrer do presente em circunstância presente, gera, por sua vez, uma espécie de recuo da subjetividade que sustenta a câmera. O realçar do desenrolar do presente como indeterminado faz com que esta indeterminação pareça ter moto próprio. Emerge com aparência de casulo objetivo, independente da interação com o sujeito da câmera na circunstância da tomada, abrindo-se diretamente para a fruição do espectador face a imagem na tela. No sentimento de potência do sujeito da câmera (e do espectador portanto) face a possibilidade mesma deste recuo da subjetividade, está localizado um dos focos centrais da desconfiança da ideologia contemporânea predominante (principalmente em sua versão pós-estruturalista) para com a visão baziniana da imagem. O gosto de Bazin pelos filmes de animais, reside exatamente nesta possibilidade de proximidade com uma **alteridade radical**, que **parece** poder emergir em casulo de si mesma, ao se oferecer para o espectador. É para este campo que direciona-se sua sensibilidade como espectador e é aí que localiza a coincidência deste

¹⁸ Um tema instigante a ser desenvolvida aqui é o da dimensão do inesperado introduzido em filmagens, familiares ou não, muito exploradas pelas redes de televisão (no Brasil estas tomadas são conhecidas como "video-cassetadas"). A multiplicação do acesso às câmeras de vídeo faz com que, hoje, praticamente tudo seja filmado, multiplicando-se estes momentos que, antes raros, estão o âmago da experiência imagética de Bazin. Em função desta sua raridade nos anos 50 -principalmente devido aos problemas técnicos e financeiros que envolviam tomadas mais longas -, estas imagens quando aparecem são experimentadas pelo crítico de modo intenso e deslumbrado.

tipo de tomada para com os limites extremos do cinema (“les films d’animaux ont, entre autres mérites, celui de nous faire toucher les pouvoirs extrêmes du cinéma”¹⁹). Os animais, constituindo a dimensão do outro por excelência (não compartilhando nossa percepção do mundo), sobredeterminam esta dimensão do **simulacro de presença** sempre avaliado por Bazin em função de seu grau de indeterminação e ambigüidade. Aqui, qualquer tipo de montagem que modele ou falseie este desdobrar-se de per si da circunstância que foi presente, é terminantemente proibida.

Esta é a imagem que, mais do que qualquer outra, desperta o olho de Bazin²⁰. Analisando um de seus diretores prediletos neste campo, o sueco Arne Sucksdorff, vai elogiar sua capacidade em captar plenamente o mundo animal na sua indeterminação, o que permite exponenciar o recuo do sujeito da câmera ao explorar a circunstância da gênese da imagem: “comme il ne peut évidemment s’agir pour autant de dressage (tout au plus, d’une familiarisation des bêtes sauvages) l’obtention d’un tel résultat suppose un travail de prise de vue d’une incroya-

¹⁹ "Os filmes de animais têm, entre outros méritos, aquele de nos fazer tocar os poderes extremos do cinema". Bazin, André. *Les Films d'Animaux Nous Révèlent le Cinéma*. RADIO, CINÉMA, TV. n°285, 3 de julho de 1955.

²⁰ Ver a sua conhecida descrição do “filme inglês muito ruim”, *Quand les vautours ne volent plus*, transcrita como nota no texto *Montage Interdit* de *Qu’est-ce que le cinéma?* (o trecho que compõe a nota foi extraído em bloco de um parágrafo do artigo *Les films d’animaux nous révèlent le cinéma*). A auto-descrição nos revela o crítico em estado de sonolência, cumprindo com tédio suas obrigações de ofício, quando é desperto de modo intenso ao ver a imagem, a dimensão indicial, da presença, em um mesmo plano/espço, de uma leoa e de um menino.

ble patience”²¹. A figuração do inesperado, da indeterminação, que o apreender da vida animal implica de modo ontológico, pode ser representada pela mediação da câmera na medida em que esta pode expressar (em função de seu modo de aderir ao transcorrer do mundo) a dimensão absoluta deste momento onde, o que é exterior ao sujeito que sustenta a câmera, brilha em sua alteridade plena: “prendre par exemple une loutre sortant de l’eau serait pour tout le monde bien difficile, mais obtenir un plan de l’animal émergeant à l’instant et à l’endroit voulu (...) voilà qui ce qui donne, quand j’y pense un véritable prestige”²². Não há como deixar de lembrar de Bazin ao assistirmos hoje as excepcionais cenas de vida animal, captadas através de poderosas lentes e câmeras de locomoção ágil que dispõem de negativos para filmagem de animais noturnos, submarinos, subterrâneos ou até mesmo em seu habitat aéreo. Embora estas imagens continuem a possuir seu mistério próprio, principalmente dentro de algumas propostas específicas de filmagem, a banalização resultante da potencialização técnica - a acentuada e rápida decupagem moderna -, acabam por refletir no todo que constitui o abrir-se do espectador sobre a abertura da câmera, em sua relação com o mundo. Este “endereço do olho” do espectador, como o chama Vivian

²¹ "Como não é possível que se trate de domesticação (no máximo uma familiarização dos animais selvagens) a obtenção de um tal resultado supõe um trabalho de tomada que envolve uma inacreditável paciência". *Les films des animaux nous révèlent le cinéma*. op.cit.

²² "Apreender, por exemplo, uma lontra saindo da água seria para qualquer um bem difícil, mas obter um plano do animal saindo da água no instante e local desejado (...) eis o que dá, quando imagino, um verdadeiro prestígio". idem, ibidem.

Sobchack²³, deve aqui ter como substrato, para que possa endereçar-se em sua plenitude, o casulo da lógica da atitude animal em sua alteridade absoluta à nossa racionalidade. É neste **parecer** de uma alteridade em si mesma, de uma objetividade absoluta -descolada de sua interação com a percepção de outrem, e que assim se oferece ao espectador - é nesta possibilidade, que não existe mas parece existir, que está centrada a fruição do espectador.

Também no caso da imagem do extraordinário a questão da indeterminação, exponeciada por uma situação extrema, ocupa um lugar central. A tematização baziniana desta imagem, no entanto, é carregada por um viés que vem constituir uma espécie de "ética da recepção". Está claro aqui que este remeter-se do espectador para a circunstância da gênese da imagem (movimento que é singular às potencialidades da imagem-câmera) deve ser cercado de cuidados éticos.

²³ Em *The Address of The Eye - A Phenomenology of Film Experience* (op.cit.), Vivian Sobchack desenvolve através do conceito de "embodied vision" (visão corporificada) uma madura fenomenologia da mediação da câmera e da posição espectral como algo atirando-se (endereçando-se) em direção à tomada. Conforme já mencionado, sua abordagem, baseada principalmente na reflexão de Merleau-Ponty, passa ao largo da tradição fenomenológica que trabalhou com o cinema no pós-guerra francês. Mesmo o artigo deste período (1945) no qual Ponty analisa o cinema (**O Cinema e a Nova Psicologia**), não interessa de perto a autora que lida em seu livro com o recorte conceitual da última fase do filósofo. Dos autores desta época Sobchack busca inspiração na fenomenologia da imagem traçada por Jean Mitry, no meu ponto de vista um autor um pouco artificial e deslocado em seu tempo (de grande capacidade intelectual, Mitry parece poder digerir indistintamente tudo o que aparece no horizonte), que buscou uma impossível e tardia solução de compromisso entre a semiologia que raiava e a fenomenologia existencialista que se punha.

cos. A intensidade da imagem do perigo, da morte e do sexo, incomoda ao Bazin espectador, embora este revele um claro prazer ao se defrontar com este tipo de imagem. Face ao extraordinário, a dimensão do índice muitas vezes deve ou pode torna-se negativa, assumindo-se como **não imagem**. Da **impressão digital** evoluímos para a **impressão negativa**. Na análise de filmes como *Annapurna* ou *Kon-tiki*, a posição de Bazin a favor da não imagem é explícita, embora traga em si reprimida uma clara pulsão de ver para além da **elipse**. Em ambos os filmes a principal imagem, a imagem do perigo em toda sua carga, nos é negada, sem que a intensidade da dimensão indicial do extraordinário seja atingida. A visão de Bazin como um defensor inocente do realismo mostra aqui seus limites. O que é central para o crítico não é absolutamente o realismo da imagem, mas a figuração, nesta imagem (seja abstrata ou mesmo negativa, na forma de um corte brusco), da circunstância de sua gênese.

Annapurna, de Marcel Ichac, nos relata a difícil conquista do monte Annapurna pelos alpinistas Herzog, Lachenal e Lionel Terray. Em função das condições precárias da expedição, os alpinistas filmaram apenas breves trechos da escalada. Em *Annapurna*, Bazin realça o quanto são "plus émouvantes ces épaves arrachées à la tempête que le récit sans défaillance et sans lacunes du reportage organisé"²⁴. E detalhando a dimensão ontológica do índice do perigo como não imagem em *Annapurna*: "(...)Le film n'est pas constitué seulement par ce qu'on voit ,

²⁴ "mais emocionantes estes destroços arrancados à tempestade que a narrativa sem falhas e sem lacunas de uma reportagem organizada". Bazin, André. *Annapurna*. L'OBSERVATEUR, 23 de abril de 1953, nº 154.

mais plus encore par ce qu'on ne voit pas. Ses imperfections mêmes témoignent de son authenticité, elles sont l'*empreinte négative* de l'aventure, l'événement intégré à la matière même du film"²⁵. Esta "impressão negativa" surge como índice da escalada trazendo como marca da progressividade da altura e das dificuldades, a também progressiva rarefação das imagens: "au fur et à mesure de l'altitude nous "voyons" les documents se raréfier comme l'oxygène"²⁶. Conforme as dificuldades aumentam, a dimensão da "impressão negativa" acentua-se até o limite onde a retina, como único suporte restante para o índice do extraordinário, sofre da mesma impossibilidade de registro da câmera, instaurando-se a elipse em ambos registros/suportes da imagem intensa (um dos alpinistas retorna cego em função da intensidade do brilho da neve). O índice de suspensão da tomada adquire, no imaginário de Bazin, a cor branca ("la blancheur de la neige engloutit celle de l'écran"), marca positiva da neve, não mais apenas índice de uma impossibilidade, mas símbolo, mesmo na forma de elipse. No entanto, em outro artigo sobre o filme, *Victoire sur l'Annapurna*, o olho guloso do crítico não se conforma apenas com a impressão negativa e o branco simbólico: "il me semble aussi qu'on aurait pu utiliser pour combler les "blancs" du film les photographies en couleur prises d'autre

²⁵ "(...) O filme não é constituído somente pelo que vemos, mas mais ainda pelo não vemos. Suas imperfeições testemunham sua autenticidade, elas são a **impressão negativa** da aventura, o evento integrado à matéria mesma do filme". Grifo meu. Bazin, André. *Annapurna*. op.cit.

²⁶ Bazin, André. *Victoire sur l'Annapurna*. RÁDIO, CINÉMA, TV; 19 de abril de 1953, nº 170.

part par l'expédition"²⁷. Dilema entre o aderir, inevitavelmente ascético, da tomada à circunstância do perigo, e a trucagem, onde ultrapassamos, o leque ético da montagem proibida para "ver melhor". Dilema que repete-se na comparação estabelecida entre *Le Monde du Silence* e *Kon-Tiki*²⁸, sendo o primeiro citado como exemplo de montagem e preparação de tomada permitidas, dentro do campo ético do "trucar", para aumentar o campo do "ver" da câmera a ser oferecido ao "ver" do espectador.

Na análise de *Kon-tiki* voltamos aos limites e ao fascínio da elipse aqui encarada de maneira ainda mais radical que em *Annapurna*. O filme todo é visto como uma grande elipse cuja principal qualidade é a de não existir, ou a de existir como uma grande elipse: "*Kon-tiki* est le plus beau des films. Il n'a le tort que de ne pas exister"²⁹. A questão da gênese da imagem através das peculiaridades de uma tomada surge aqui em toda sua evidência como núcleo da ontologia baziniana. As imagens precárias de *Kon-tiki*, feitas por uma equipe de amadores dentro de uma frágil jangada no meio do oceano pacífico, não podem ser avaliadas em si mesmas, por sua qualidade enquanto imagens. Surgem, para a fruição espectral de Bazin, na sua pureza de índices da presença da câmera (e portanto do extraordinário vivido) na circunstância do excepcio-

²⁷ "Tenho também a impressão que as fotografias em cor, tomadas em outros lugares pela expedição, poderiam também ter sido utilizadas para preencher os "brancos" do filme". idem, ibidem.

²⁸ In *Le Cinema et l'Exploration*. Bazin, André. *Qu'est-ce que le cinéma?. vol 1. op.cit.*

²⁹ "*Kon-tiki* é o mais belo dos filmes. Seu único problema é não existir". Bazin, André. *Le KON-TIKI ou grandeur et servitudes du reportage filmé. L'OBSERVATEUR*. 30 de abril de 1952, nº 120.

nal: “ce requin-baleine entrevu dans les reflets de l’eau nous intéresse-t-il par la rareté de l’animal et du spectacle -mais on le distingue à peine- ou plutôt parce que l’image a été prise dans le même temps où un caprice du monstre pouvait anéantir le navire et envoyer la caméra et l’opérateur par 7.000 ou 8.000 mètres de fond? La réponse est facile: ce n’est pas tant la photographie du requin que celle du danger”³⁰. A imagem tremida, borrada, fora de foco tem então como qualidade central o apontar para a circunstância excepcional de sua gênese, na medida em que esta gênese pôde, através da mediação da câmera sustentada por um sujeito, abrir-se para este debruçar-se do espectador. Evidentemente uma imagem pictórica não se prestaria a este tipo de fruição espetadorial³¹. Este “endereçar-se” do espectador à circunstância da tomada marca então o conjunto das imagens-câmeras, inclusive a de viés ficcional, onde este direcionamento é fruído através das delícias do “faz-de-conta”. Mas para o Bazin espectador o que importa

³⁰ “Este tubarão-baleia, entrevisto nos reflexos da água, nos interessa pela raridade do animal e do espetáculo - mas nós mal o distinguimos - ou então porque a imagem foi tomada ao mesmo tempo que um capricho do monstro poderia destruir o navio e enviar a câmera e o operador à 7.000 ou 8.000 metros de profundidade? A resposta é fácil: não se trata tanto da fotografia do tubarão mas da fotografia do perigo. Bazin, André. *Kon-Tiki, le cinéma et l’aventure*. RADIÓ, CINÉMA, TV. 4 de abril de 1952, nº 120.

³¹ Ao contrário do que crê um pensador como Noël Carrol. Ver em particular *Concerning Uniqueness Claims for Photographic and Cinematographic Representations* in Carrol, Noël. *Theorizing de Moving Image*. Cambridge, Cambridge University Press, 1996. Entre outros autores, Kendall Walton em, , argumenta a favor da especificidade das pontencialidades da imagem-câmera na representação da circunstância da tomada.

aqui é que a intensidade da circunstância da tomada, potencializando este debruçar-se sobre a gênese, coloca também em evidência questões éticas relativas à fruição desta imagem.

Se acima analisamos os limites da intensidade indicial da imagem-câmera na fronteira da elipse, a reprodução plena desta intensidade coloca parâmetros éticos bem mais delicados, constituindo o campo do que Bazin chama de **obscenidade**. O paradigma desta intensidade -que constitui em sua plenitude uma impossibilidade-, seu tipo ideal, é a imagem da morte e de sua correspondente, como “pequena morte”, o sexo. O obsceno baziniano é um efeito decorrente da relação entre intensidade e unicidade de uma ação (tendo como paradigma a singularidade da morte), de um lado, e a infinita reprodutibilidade técnica do índice, de outro. A morte seria o instante único por excelência, como que cristalizando e imobilizando, na forma de um tipo ideal, a unicidade que todos os instantes possuem. Na realidade, em termos de uma representação, esta unicidade teria sua constelação diretamente relacionada à intensidade da circunstância. Quanto mais intenso mais único, tendo a morte como limite e paradigma. O captar da “gênese da imagem em sua circunstância”, entraria, neste limite, em contradição (ontológica, nos diz Bazin) com as possibilidades infinitas de reprodução da imagem técnica.

Em *Mortes Todas as Tardes*³² o crítico aborda esta contradição entre intensidade e reprodutibilidade técnica a partir da imagem da morte em filmes de touradas. No título

³² Bazin, André. *Mort tous les après-midi. Qu’est-ce que le cinéma*. vol 1. op.cit.

mesmo do artigo surge estampada a contradição “ontológica” que desemboca na obscenidade. Ao contrário da representação pura e simples da morte real onde “a ausência de justificação moral ou estética nos transforma em puro necrófilos”³³, aqui o espetáculo ritual que cerca o risco da morte “relève du théâtre par la mise-en-scène et la participation active du public, la structure tragique du cérémonial et, surtout, l’interprétation du matador”³⁴. No entanto, mesmo cercada pela espessura do espetáculo, a imagem da morte real mantém sua obscenidade e incomoda o Bazin espectador. Em *Morte todas as tardes* podemos sentir plenamente o dilema da repulsão e atração pela imagem intensa. Inicialmente, é realçada a capacidade do espetáculo cinematográfico em restituir o “âmago metafísico” da morte/espetáculo, o “triângulo místico entre o animal, o homem e a multidão”. Em outras palavras, restituir à morte sua intensidade original, conforme ocorrida na arena.

É esta capacidade da imagem cinematográfica em reproduzir a essência de um espetáculo, que tem a morte em seu eixo, que leva Bazin a afirmar que “la mort est un des rares événements qui justifie le terme, cher à Claude Mauriac, de spécificité cinématographique”³⁵. Esta essência surge na representação (ou no limite de sua possibili-

³³ Bazin, André. *Information ou Necrophagie*. op.cit.

³⁴ “remete-se ao teatro pela *mise-en-scène* e pela participação ativa do público, pela estrutura trágica do cerimonial e, sobretudo, pela interpretação do matador”. Bazin, André. *Toro*. FRANCE OBSERVATEUR, 7 de novembro de 1957, nº391.

³⁵ “A morte é um destes raros eventos que justificam o termo, caro à Claude Mauriac, de especificidade cinematográfica”. Bazin, André. *Mort tous les après-midi*. op. cit., pg 68.

dade) daquele que, entre todos os eventos da vida (e na medida em que a encerra em unidade), emerge carregado de unicidade absoluta: morre-se apenas uma vez e de maneira absoluta. Embora todo índice, em sua disposição temporal, tenha esta característica, a morte (e seu reverso, o sexo) amplifica de tal modo a intensidade do vivido que este, no limite, compõe sua unicidade como unidade, através de um final recortado e fechado. É esta unidade, agora não mais um “instante qualquer”, que é **obsceno** reproduzir. A dimensão de unicidade incide então “ontologicamente” não só sobre a gênese da imagem mas também sobre sua reprodução, tornando sua exibição “todas as tardes”, “ontologicamente obscena”. A unicidade absoluta da morte deve manter seu caráter de irreproduzibilidade, caráter este que a reprodutibilidade técnica da imagem cinematográfica inevitavelmente viola. A “ambigüidade carnal” imagem/mundo, cara a Bazin, aqui não é mais eticamente possível.

Também o sexo, como experiência intensa, tende à singularidade e à unidade, pois não se interpreta. Em outras palavras, para Bazin, o ato sexual teria em si, ontologicamente, esta dimensão que designamos como explícita da qual, por exemplo, o beijo e o abraço podem escapar através da representação. A representação de um ato sexual completo, e em particular a penetração, a felação, ou outros contatos íntimos, possui um campo pequeno para a realização do trabalho do ator. A representação é possível (como podemos constatar facilmente em filmes pornográficos) mas envolve um tipo de envolvimento afetivo que dificulta o distanciamento na construção do afeto como algo exterior, próprio a um personagem a ser representado. Representar um orgasmo,

estando envolvido em um ato sexual, é algo quase impossível em termos de um trabalho mais nuançado de interpretação por parte do ator. Digamos que existe uma diferença qualitativa neste tipo de representação, diferença esta que faz com que a imensa maioria dos atores não aceite interpretar dentro desta situação corporal específica. Dito de outra forma, o fato de um ator experimentar a tristeza em sua vida interior, incide sobre seu trabalho de ator na interpretação deste sentimento, de um modo qualitativamente distinto daquele que provoca -na sua interpretação desta sensação- a experiência interna de um prazer sexual intenso (através de contatos íntimos).

O sexo explícito traz algo de real em si mesmo que desloca a interpretação para a vivência concreta do ato. O corpo do ator tem aí uma influência absoluta e o trabalho de interpretação dificilmente consegue interagir e dar à experiência corpórea explícita do sexo o caráter de uma manipulação da expressão corporal, tendo por eixo a personalidade um personagem. A representação do ato parece perfurar a camada ficcional e, dentro do cenário, passamos a ter não a interpretação, mas a reprodução de expressões e gestos de pessoas que passam por experiências corporais e afetivas reais. Se muitas vezes não se trata apenas de filmar um orgasmo, a interpretação aqui é singular e envolve uma experiência afetiva real. É o caso de filmes como *o Império do Sentido* de Nagisa Oshima, ou *Diabo no Corpo* de Marco Bellochio que ousam inserir dentro do universo ficcional cenas explícitas. As constantes referências dos diretores aos cuidados exigidos para se criar o clima necessário na circunstância da tomada (no set) para a realização do sexo explícito, demonstram a

existência, na tomada, de uma intensa experiência de vida³⁶. Como toda a imagem-câmera intensa, esta intensidade tenciona a fruição do espectador fazendo com que seja "endereçada", com força, ao contexto real da tomada, deslocando o universo ficcional³⁷. Para Bazin, o efeito **obsceno** do sexo explícito está em analogia com a obscenidade da imagem da morte. Embora na primeira imagem ainda possamos fruir a expressão de prazer no corpo do ator, como um misto

³⁶ É conhecida a história sobre a existência de cenas de morte real (portanto assassinatos) no filme *Snuff* (Michael Findlay, EUA, 1974). Depois de uma investigação do FBI, revelou-se tratar-se somente de traços estilísticos de intensidade da tomada (entre outros, uma voz off nos últimos plano dizendo: "vamos dar o fora daqui", seguida de uma interrupção brusca do filme, coincidindo com o final diegético). A estilística própria à tomada intensa chega a compor um padrão distinguível (cortes bruscos, câmera na mão, fotografia estourada ou escura, movimentos de câmera bruscos ou tremidos etc) muitas vezes utilizado por filmes de ficção para conotar intensidade. Os logros envolvidos neste tipo de representação constituem um dos temas recorrentes da reflexão contemporânea sobre cinema. A expressão filmes "snuff" designa obras com níveis reais de violência na representação ficcional.

³⁷ Efeito parecido é obtido com morte ou sofrimentos reais de animais em filmes de ficção. Em função das características da compreensão animal, a representação (no caso a "domesticação", pois não há consciência do ato), nem sempre é possível, o que tenciona a contextualização da circunstância da tomada pelo espectador. Vide, por exemplo, as referências nos créditos de filmes de ficção contemporâneos que frisam a estrita ficcionalidade (não haveria dolo real) das cenas mais fortes representadas com animais. Também sobre este assunto, podemos lembrar os conhecidos percalços de Nelson Pereira dos Santos em Cannes, quando da exibição de *Vidas Secas* (1963), em função de acusações, não fundadas, de que a cachorra Baleia não havia "interpretado" sua morte na ficção (na realidade ela adormeceu) mas havia sido morta para a obtenção do efeito.

de interpretação e experiência real da carne, não se concebe a fruição espectral da expressão da interpretação de uma morte real (voluntária ou não) em um filme de ficção. Portanto, embora distintos, morte e sexo surgem em sua obscenidade para Bazin. **Intensidade, unicidade e reprodutibilidade técnica** compõe um coquetel que, quando misturado, produz o efeito obsceno. Na medida em que a intensidade tenciona a unicidade em direção à unidade, fechando em si mesmo o "instante qualquer", faz com que a reprodução seja considerada "ontologicamente" obscena³⁸.

Para Bazin, no ponto extremo da "perversão cinematográfica" está não apenas a reprodução infinita do que é único mas a manipulação desta unicidade através dos diferentes procedimentos técnicos da reprodutibilidade cinematográfica (retocesso, acelerado, câmera lenta): "j' imagine la suprême perversion cinématographique comme étant la pro-

³⁸ As imagens de câmeras de vigilâncias (ou ocultas), em sua aderência ao transcorrer, constituem o paradigma oposto desta abertura quando figuram "imagens quaisquer". Embora a intensidade, conforme vimos desenvolvendo neste artigo, fisgue o espectador para a circunstância da tomada, de tal modo que se delinea aí um problema ético, todas as imagens-câmera possuem o dedo indicador da indicialidade em direção à configuração espaço-temporal do sujeito que enuncia (no caso, a configuração que foi a da presença da câmera). A imagem do filme de ficção apenas modaliza esta potencialidade em um pacto de fruição com o espectador (este possui um saber social da indicialidade da imagem, e é através do saber desta potencialidade que frui o "faz de conta" da indicialidade do cenário). Conforme já analisamos atrás, esta potencialidade indicial fica evidente, no filme de ficção, principalmente na evolução e transformação da carne do corpo do ator, durante as décadas de sua vida, conforme percebemos através dos traços deixados nas imagens dos diversos personagens que interpreta.

jection d'une exécution à l'envers, ainsi que dans ces actualités burlesques où l'on voit le plongeur jaillir de l'eau vers son tremplin"³⁹. Também qualquer outro traço de virtuosismo estilístico adentraria aqui a dimensão da obscenidade. Bazin pede uma imagem sóbria, tendendo à elipse, para a representação da morte e do sexo. Na medida em que, através desta imagem, a posição do espectador se endereça diretamente à circunstância da tomada (enquanto esta circunstância abriu-se para câmera e para o sujeito que a sustentou), esta posição espectral não deve violar -pela presença virtual manipulada ou pelo virtuosismo- o que em si mesmo teve fulguração e intensidade, fechando-se em um breve instante. Anos mais tarde, desenvolvendo este aspecto da sensibilidade e da ética baziniana, Jacques Rivette escreveria um famoso artigo *De l'Abjection*, sobre a proibição do virtuosismo estilístico face a imagem intensa, cunhando uma expressão para designar o campo da obscenidade baziniana: o *travelling de Kapo*⁴⁰. Para Bazin, portanto, a dimensão genética

³⁹ "Eu imagino como a suprema perversão cinematográfica a projeção de uma execução de traz para frente, como nestes noticiários burlescos onde vemos o mergulhador saltar da água em direção a seu trampolim". Bazin, André. *Mort tous les après-midi*. op.cit.

⁴⁰ O "travelling de Kapo" é um travelling gratuito sobre uma imagem de campo de concentração no filme *Kapo* de Gilles Pontecorvo e Franco Solinas. Ver Rivette, Jacques. *De l'abjection*. CAHIERS DU CINÉMA, junho de 1961, nº 120. Também Serge Daney voltaria a este tema em *Le Travelling de Kapo*. TRAFIC nº 4, outono de 1992. Sobre a sobriedade estilística exigida na imagem do extraordinário baziniano desenvolvo alguns outros pontos no artigo **Imagem e Realidade** (Xavier, Ismail -org. *O Cinema no Século*, RJ, Imago, 1996).

da imagem, que traz em sua carne a unicidade da circunstância que a conformou, é contraditória em sua essência e plena de armadilhas. Podemos vislumbrar, na postura do Bazin espectador, um olho sempre atento, e uma certa "gourmandise", para com o "frisson" da intensidade que este simulacro de presença provoca. Encontramos aqui uma sensibilidade particular que compõe, em seus dilemas éticos e estéticos, um substrato implícito de boa parte de sua produção crítica.