

# Uma jornada para o espectador: crer, não crer, crer apesar de tudo

*A journey for the spectator:  
believe, not believe, believe despite everything*

■ GUSTAVO SOUZA \*

COMOLLI, Jean-Louis (2008).

*Ver e poder, a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário.*

(trad. Augustin de Tugny, Oswaldo Teixeira, Rubens Caixeta).

Belo Horizonte: Editora UFMG, 373p.

## RESUMO

Fruto do pensamento dos últimos 15 anos do professor, crítico e documentarista Jean-Louis Comolli, a coletânea *Ver e poder* apresenta uma instigante forma de perceber os arranjos que se dão entre diversos materiais audiovisuais – filmes de ficção, documentários, *reality shows*, telejornalismo –, bem como os seus produtores. Ao debater o lugar do espectador e as ações do espetáculo, Comolli convida o leitor a empreender um novo regime de crença, em que é preciso crer, mas sem deixar de duvidar, para a partir daí perceber o cinema como arte política em potencial.

**Palavras-chave:** documentário, espectador, espetáculo

## ABSTRACT

Result of Jean Louis Comolli's thinking from the last 15 years, the collection *Ver e Poder* provides an instigating way to understand the arrangements between various audiovisual materials – fiction films, documentaries, reality shows, television journalism –, and their producers. In discussing the place of the spectator and the actions of the spectacle, the researcher, critic and documentary filmmaker invites the reader to undertake a new belief system in which we must believe, but while doubt, in order to understand the cinema as a potential political art.

**Keywords:** documentary, spectator, spectacle

\* Jornalista pela UFPE, mestre em Comunicação e Cultura pela ECO/UFRJ e doutorando pela ECA-USP.

Membro do conselho deliberativo (representante discente) da Socine.

O PENSAMENTO FRANCÊS CONTEMPORÂNEO sobre cinema é representado por uma constelação de pesquisadores que se debruçam sobre uma incontável quantidade de temas e abordagens, tornando a diversidade uma de suas marcas significativas. Diversos também são os espaços onde os integrantes da constelação estão abrigados. Em Paris, destacam-se dois centros: a Universidade de Paris 3, com Jacques Aumont, Roger Odin, Michel Marie e Philippe Dubois entre seus representantes, e a Universidade de Paris 8, que conta com Jacques Rancière e Jean-Louis Comolli no quadro de professores. Do primeiro «time» há no Brasil um considerável número de livros e textos publicados, o que torna o contato com esta produção mais estreito. Já do segundo, no entanto, só agora é que começam a chegar por aqui as primeiras publicações. Há vários títulos de Rancière lançados no Brasil, alguns esgotados, inclusive, mas nenhum sobre cinema. Por outro lado, alguns dos textos de Comolli só estavam disponíveis nos catálogos do Forumdoc.bh (Festival do Filme Documentário e Etnográfico), que passavam em cópia de mão em mão, quase como uma preciosidade. Esta lacuna, porém, começa a ser minimizada com a publicação de *Ver e poder, a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*, de Jean-Louis Comolli, lançado em dezembro de 2008 pela Editora UFMG.

Trata-se do mais recente livro do autor, também crítico e documentarista, publicado na França em 2004 e que reúne artigos, cartas e tópicos para palestras produzidos nos últimos 15 anos. O livro conta com um prefácio do autor escrito especificamente para a edição brasileira. Há ainda, um outro texto introdutório, de autoria de César Guimarães e Rubens Caixeta, ambos professores da UFMG (Universidade Federal de Minas Gerais) e responsáveis pela seleção e organização da coletânea, que discute limites e fronteiras entre documentário e ficção. *Ver e poder* apresenta dois eixos centrais: um agrupa discussões em torno do documentário, do espetáculo e do espectador; outro reúne textos sobre filmes e cineastas. Embora haja essa separação, a discussão sobre o cinema como arte política, em que se observam o lugar e a importância do espectador, os efeitos do espetáculo e as materializações da *(auto)-mise-en-scène*, perpassa toda a obra. Mesmo que dedique uma atenção especial ao documentário, Comolli não perde de vista outros formatos audiovisuais da atualidade que estabelecem também uma relação, direta ou indireta, com o documentário, tais como a televisão, o vídeo, os *reality shows*, apresentando ao leitor uma reflexão sobre o «audiovisual» em seu sentido amplo.

Partindo do pressuposto de que o cinema é, antes de tudo, um encontro entre máquina e corpos, vários textos da coletânea levam à reflexão sobre quem terá acesso ao resultado das imagens produzidas deste encontro: o espectador. Para Comolli, a «verborragia visual» com a qual temos que lidar diariamente

faz o espectador de cinema, a quem o crítico chama de «cinespectador» – e essa terminologia não é ao acaso, como veremos adiante –, perder a inocência diante das imagens. Ele as vê, mas não acredita piamente nelas. As imagens, agora, geram dúvida, e é essa dúvida que alimenta o seu processo de produção e consumo. Este movimento, por sua vez, traça um itinerário de mão dupla, que cria uma espécie de «equação» para o espectador: crer, não crer, crer apesar de tudo. Comolli considera que ao espectador de cinema, diante de sua imobilidade corporal e de sua contenção do campo visual na sala escura, cabe o exercício de abandonar sua zona de conforto para adentrar um lugar de perigo, em que o visível cede lugar ao invisível, a partir do fora-de-campo, dos jogos de apagamento, por uma “consciência flutuante de que o olhar investido no filme é inteiramente incompleto, impreenchível, cegado e cegante” (p. 142). Isto levaria o espectador a duvidar, mas ciente do risco. Acreditar, desacreditando. Um dos aspectos que mais chama atenção nesta jornada que solicita um novo posicionamento diante das imagens é que, indiretamente ou acidentalmente, o autor nos apresenta uma das mais instigantes teorias da espectralidade, sem transparecer que este é de fato o seu objetivo central.

Uma referência-chave no trabalho de Jean-Louis Comolli é o conceito de «sociedade do espetáculo», elaborado por Guy Debord. Diversos dos seus textos pensam a produção e veiculação das imagens no momento atual em que impera a espetacularização da vida cotidiana. Os *reality shows*, como observa em vários momentos, são um indicativo desse movimento. É curiosa a apropriação desse conceito para se pensar o contemporâneo, num momento em que a filosofia francesa já se encarregou de destacar a passagem da «sociedade do espetáculo» (DEBORD, 1997) para a «sociedade disciplinar» (FOUCAULT, 2001), e desta para a «sociedade de controle» (DELEUZE, 1992). Entretanto, a apropriação do conceito de Debord não empresta às discussões de Comolli um ar datado. O uso de tal referência oxigena o debate, possibilitando leituras pouco previsíveis da relação que se estabelece entre máquinas, corpos, espectadores e sugere, por que não, a coexistência de diversas «sociedades». Para além de cortes pontuais no tempo e no espaço que sancionam o início e o fim de uma nova era ou sociedade, é importante perceber também que o diálogo, às vezes explícito, às vezes implícito, com autores de distintas tradições teóricas e diferentes perspectivas históricas e analíticas como Bazin, Daney, Metz, Foucault, Guattari, Bourdieu, Didi-Huberman e Rancière, só enriquece o debate. Ainda nesse leque de referências, não se pode esquecer de Claudine de France, que, em seu *Cinema e Antropologia* (1999), elabora o conceito de *auto-mise-en-scène*, fortemente utilizado por Comolli. Para a autora, a *auto-mise-en-scène* integra qualquer produção documentária. Ela surge a partir do momento em que processos

ou pessoas se apresentam por si mesmos ao cineasta, revelando uma maneira particular de lidar com o registro, assumindo diversas materializações. Como forma de inserção no tempo e no espaço, e acima de tudo, da relação entre documentarista e aquele que é filmado, a *auto-mise-en-scène* é capaz de enfrentar “com mais vivacidade e mais fortemente as contradições subjetivas e coletivas” (COMOLLI, 2008: 68), configurando-se, assim, como “fato social” (p.98), uma vez que durante o processo de confecção de um documentário não é apenas o olhar do cineasta que orienta a construção de sentidos, mas o olhar cruzado do mundo, das pessoas, dos objetos, dos espectadores.

Essa amplitude de referências leva Comolli não somente à discussão sobre o espectador e o documentário, mas também a filmes e cineastas. De Flaherty a Cassavetes, de Vertov a Kiarostami, passando também por Buñuel, Rouch e Godard, o autor discorre em torno da montagem, da crença nas imagens, da *mise-en-scène*. Segundo Comolli, o desejo secreto do espectador – “nada mais ver, de tanto ver. Ver, enfim, demais, para finalmente não mais ver” (p. 141) – não é algo recente, e pode ser percebido em toda sua potencialidade já em *O homem com a câmera* (1929), de Dziga Vertov, a quem o autor dedica uma análise de maior fôlego. Diante do filme de Vertov, Comolli passeia por questões que lhe são caras (espectador, documentário, espetáculo...), mas sem deixar de passar pelas especificidades que o filme nos revela. Pontuar todas aqui nos conduziria a uma digressão pouco produtiva, e diante disso vale ressaltar a visão do crítico sobre a questão da propaganda, ponto quase inevitável quando se discute o cinema soviético deste período. Como seus contemporâneos Eisenstein e Pudovkin, Vertov também fez «cinema para as massas», mas Comolli detecta que este objetivo estava carregado de ambiguidade, pois a preocupação de Vertov era atingir cada indivíduo que compunha essa massa, rejeitando a ideia de se relacionar, a partir dos filmes, com um corpo homogêneo e amorfo. Uma questão política, certamente, mas acima de tudo um princípio do cineasta, ressalta Comolli. Outro ponto diz respeito à montagem «vertoviana», que promove a união entre o olho humano e o olho maquínico, passando inevitavelmente também pelas ações da *mise-en-scène* – esta “cortada, combinada, agenciada, preparada” (p. 239) –, e que ainda assim não impede a manifestação clara do «real». A discussão em torno da montagem e seus efeitos também pontua os comentários sobre *Os pescadores de Aran*, de Robert Flaherty, e *Terra sem pão*, de Luis Buñuel. Mais uma vez, Comolli reivindica o caráter opaco que este procedimento é capaz de proporcionar, seja a partir da *mise-en-scène* de pescadores que reproduzem para a câmera uma pesca que já não se pratica mais, ou pela aparição de pessoas e animais de *Las Hurdes* que Buñuel põe em evidência.

Atento ao papel que as imagens exercem na era do espetáculo, Comolli não deixa de debater um tema bastante controverso nos estudos sobre o audiovisual: a televisão. Ele expõe sua argumentação de forma apaixonada, e isso serve tanto para os «elogios» em torno do documentário, como para as críticas ferrenhas à televisão e seus produtos. Seu ponto de partida, como não é de se estranhar, é a televisão francesa. E esse fato, por si só, poderia servir como justificativa plausível para entendermos seu posicionamento. No entanto, muitos dos aspectos que o vemos ressaltar podem também ser vistos em outros espaços onde a TV atua. O resultado desse embate é o ponto mais problemático da argumentação de Comolli. De fato, a contundência de suas observações sobre o papel nocivo que a televisão exerce sobre as sociedades não pode ser desconsiderada. E isso o leva a separar os espectadores: de um lado o telespectador, visto como um mero consumidor de imagens e estímulos a quem a televisão tem a missão de alienar; do outro, o cinespectador, capaz de refletir sobre o mundo à sua volta. Mas a questão, neste caso, é enviesada e conduz o debate aos reducionismos que enxergam a televisão sob a ótica de um meio «bom» ou «mau», desperdiçando a possibilidade de visualizá-la em um cenário em que justificativas dicotômicas ou carregadas de concepções prévias cedem espaço para percepção das múltiplas facetas e conexões que a televisão é capaz de produzir (WILLIAMS, 2003; MACHADO, 2005). A argumentação de Comolli à TV, em alguns casos, até destoa da originalidade e da sofisticação de seus argumentos sobre o documentário ou o espectador, por exemplo. Seu olhar acaba por produzir um ponto de vista tenaz, em que no cinema se faz arte, enquanto na televisão, produtos palatáveis, unicamente. Mas hoje o sentido inverso também é possível e existe.

Se a discussão sobre a TV apresenta, no entanto, um ponto de vista quase «adorniano», o mesmo não se pode dizer sobre a seara plural em que Comolli situa o documentário. Longe do rigor acadêmico que exige dos textos uma certa distância em relação aos «objetos», Comolli não leva tal recomendação à risca, de modo que sua escrita revela, como salientamos anteriormente, uma defesa apaixonada pelo documentário. Destaque-se o fato de o autor debater o documentário muitas vezes pontuando diferenças em relação à ficção, mas não para retornar às discussões que permearam os anos 1960 e 1970, sobre demarcações rígidas entre estes dois formatos, mas para revelar, apaixonadamente, as potências do documentário. Diz Comolli: “o cinema documentário extrai sua potência de sua própria dificuldade, naquilo, precisamente, que o real não lhe permite o prazer de esquecer, a que o mundo o pressiona, ou seja, que é se atirando com ele que esse cinema se fabrica” (p. 148). Esta discussão é latente em *Sob o risco do real*, texto mais conhecido de Comolli no Brasil, em que o

embate entre documentário e jornalismo nos dá a possibilidade de vermos o documentário fora dos sistemas duais. Para o autor, um dos vetores de maior importância para entendermos a dinâmica do documentário é o confronto com o outro, com a *mise-en-scène* deste outro, pois a partir daí se estabelecem as crises de representação, o acesso apenas, como diria Niney (2002: 14), aos “rastros do real”, que estarão visíveis, talvez, à sombra do espetáculo, dos olhares cruzados entre espectador, cineastas e personagens. ■

#### REFERÊNCIAS

- DEBORD, Guy (1997). *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto.
- DELEUZE, Gilles (1992). *Conversações, 1972-1990*. Rio de Janeiro: Editora 34.
- FOUCAULT, Michel (2001). *A ordem do discurso*. 7. ed. São Paulo: Loyola.
- FRANCE, Claudine de (1999). *Cinema e antropologia*. Campinas: Editora Unicamp.
- MACHADO, Arlindo (2005). *A televisão levada à sério*. 4. ed. São Paulo: Senac São Paulo.
- NINEY, François (2002). *L'épreuve du réel à l'écran. Essai sur le principe de réalité documentaire*. Bruxelas: De Boeck.
- WILLIAMS, Raymond (2003). *Television*. 3. ed. Londres: Routledge.

---

Resenha recebida em 29 de março e aprovada em 15 de abril de 2009.