

Todo filme é de assombração: um diálogo entre Laura Mulvey e José Luis Guerín sobre cinema, tempo e fantasmas

Every film is haunted: A dialogue between Laura Mulvey and José Luís Guerín on cinema, time and ghosts

Pedro Pinheiro Neves

Universidade Federal de Pernambuco. Av. Professor Moraes Rego, 1235, Cidade Universitária, 50670-420, Recife, PE, Brasil. pedro_pneves@hotmail.com

Resumo. O presente artigo busca tecer um diálogo entre os filmes *Trem de sombras* (1997) e *Na cidade de Sylvia* (2007), do cineasta espanhol José Luís Guerín, e algumas das ideias discutidas por Laura Mulvey no livro *Death 24x a second – stillness and the moving image* (2006). Para a autora, o ato de adiar o fluxo de um filme pela pausa ou pela repetição de certas sequências é capaz de trazer à tona a estaticidade do fotograma e a consciência do índice fotográfico, evocando a presença da morte. Através da análise dos filmes citados, investigamos as estratégias empregadas por Guerín para adiar a narrativa, dando espaço à reflexão sobre o tempo e a memória. Vemos ainda como o cineasta encena a tensão entre estase e movimento em termos de gênero, relacionando-a aos papéis exercidos por personagens masculinos e femininos na narrativa.

Palavras-chave: cinema, memória, narrativa, teoria feminista.

Abstract. The present paper attempts to create a dialogue between the films *Train of shadows* (1997) and *In the city of Sylvia* (2007), by the Spanish filmmaker José Luís Guerín's, and some of the ideas discussed by Laura Mulvey in her book *Death 24x a second – stillness and the moving image* (2006). For the author, the act of delaying the flow of a film through pause and repetition of certain sequences is capable of bringing to the surface the stillness of the single frame and the consciousness of the photographic index, evoking the presence of death. Through analysis of the aforementioned films, we investigate the strategies employed by Guerín to delay narrative, giving space to reflection on time and memory. Furthermore, we take note of the ways in which the filmmaker stages the tension between stasis and movement in terms of gender, linking it to the roles played by male and female characters in the narrative.

Keywords: film, memory, narrative, feminist theory.

Introdução

A noite passada estive no Reino de Sombras. [...] Estive no Aumont e vi o cinematógrafo de Lumière – fotografia em movimento. A impressão extraordinária que ele cria é tão singular e complexa que eu tenho dúvidas quanto à minha habilidade de descrevê-la em todas as suas nuances. [...] Quando as luzes se apagam no salão em que a invenção de Lumière é exibida, repentinamente aparece na tela uma grande imagem cinzenta, “Uma rua de Paris” – sombras de uma gravura ruim. Ao fitá-la, xês carruagens, prédios e pessoas

em poses variadas, todas congeladas na imobilidade. [...] Não antecipas nada de novo nesta cena por demais familiar, pois já hás visto fotografias das ruas de Paris mais de uma vez. Mas de repente um estranho bruxuleio passa pela tela e a imagem ganha vida.

A visão é espantosa, porque o que se move são sombras, nada mais que sombras. Encantamentos e fantasmas, os espíritos infernais que fizeram desaparecer cidades inteiras no sonho eterno acodem à mente e é como se materializassem diante de ti a arte maligna de Merlin¹ (Gorky in Murch, 2007).

¹ Ao longo do artigo, as citações em língua estrangeira foram vertidas por mim para o português.

Os trechos acima fazem parte do relato do escritor russo Máximo Gorky sobre o seu primeiro encontro com o cinema, em 1896 – no ano seguinte à primeira exibição pública dos irmãos Lumière. As poucas linhas escritas por Gorky tentam dar conta do seu espanto com o que lhe pareciam ser as características mais inquietantes da nova tecnologia: o repentino movimento de imagens até então “congeladas na imobilidade” e o caráter espectral, fantasmagórico das figuras a deslocar-se pela tela.

Estaticidade, movimento e a presença insistente da morte: as questões que assombraram o autor russo no fim do século XIX continuam a inquietar teóricos e cineastas, mesmo após 120 anos de convivência crescentemente corriqueira com imagens em marcha. Ao presente artigo, interessa em particular a obra do espanhol José Luis Guerín, realizador contemporâneo que utiliza o próprio cinema como instrumento de reflexão e investigação do meio, no que diz respeito, principalmente, à sua capacidade de preservar em luz e sombras fragmentos efêmeros da ação do tempo no mundo.

Em seus filmes – dentre os quais destacamos *Trem de sombras* (*Tren de sombras*, 1997) e *Na cidade de Sylvoia* (*En la ciudad de Sylvoia*, 2007) –, Guerín questiona e põe à prova as relações possíveis entre cinema, tempo, memória, história, registro e narratividade. Suas reflexões guardam surpreendente proximidade não apenas com o relato de Gorky, mas também com as ideias desenvolvidas pela teórica inglesa Laura Mulvey em seu livro *Death 24x a second – stillness and the moving image* (2006), no qual encontramos um admirável interlocutor para a obra do cineasta. Guiados por Mulvey, buscaremos analisar os dois filmes citados.

Índice e morte

No seu conhecido ensaio *A câmara clara* (1984), Roland Barthes define ontologicamente a fotografia a partir da sua ligação indissolúvel com o referente.

[O] Referente da fotografia não é o mesmo que o dos outros sistemas de representação. Chamo de ‘referente fotográfico’, não a coisa facultativamente real a que remete uma imagem ou um signo, mas a coisa necessariamente real que foi colocada diante da objetiva, sem a qual não haveria fotografia. [...] na fotografia jamais posso negar que a coisa esteve lá (Barthes, 1984, p. 114-115). A foto é literalmente uma emanção do referente (Barthes, 1984, p. 121).

Buscando entender o que torna a fotografia distinta de outras formas de representação, Barthes insiste na conexão física entre imagem e referente; fruto de um processo químico que imprime, em papel fotossensível, os raios luminosos refletidos pelos objetos, a fotografia é, antes de mais nada, um índice, para usar a terminologia semiótica.

É precisamente a indexicalidade da fotografia que tanto desconcerta e emociona o autor. Congelando um instante na eternidade, toda foto afirma no presente a existência de um real passado, revelando a presença da morte. Também o cinema (em celuloide) é índice, mas, para Barthes, falta ao filme uma característica essencial, aquela que dá à fotografia a sua plenitude, sua integridade: a estaticidade.

No cinema, cujo material é fotográfico, a foto, no entanto, não tem essa completude [...]. Porque a foto, tirada em um fluxo, é empurrada, puxada incessantemente para outras vistas; no cinema, sem dúvida, sempre há referente fotográfico, mas esse referente desliza, não reivindica em favor da sua realidade, não declara a sua antiga existência; não se agarra a mim: não é um espectro (Barthes, 1984, p. 133).

É curioso notar que, para Barthes, o que falta ao cinema é justamente o aspecto fantasmagórico, espectral, que Gorky percebia com tanta clareza. Barthes deixa patente que, ao menos no que diz respeito à conexão da imagem com o referente, a diferença entre a fotografia e o cinema não é ontológica, mas apenas uma questão do efeito causado no espectador – particularmente em um espectador, aliás: o próprio Barthes. Deixando de lado o caráter extremamente pessoal e subjetivo de *A câmara clara*, ainda assim podemos chegar à conclusão que, em tese, um cinema que insistisse na sua ligação com o referente, que revelasse a estaticidade do fotograma escondido no coração da imagem em movimento, poderia sim ser capaz de “reivindicar em favor da sua realidade” e “declarar a sua antiga existência”, provocando no espectador a mesma consciência aguda da passagem do tempo e da inexorabilidade da morte que suscita a fotografia estática.

Enquanto o fluxo da imagem a 24 fotogramas por segundo tende a afirmar o “agora” do filme, a estaticidade possibilita o acesso ao tempo do registro da filmagem, o seu “então”. É este o ponto, essencialmente localizado no fotograma isolado, onde o cinema encontra a fotografia estática, ambos registrando um momento do tempo congelado e, assim, fossilizado (Mulvey, 2006, p. 102).

Para Mulvey, há diversas táticas e procedimentos capazes de trazer à tona a estaticidade que jaz escondida em todo filme, frustrando o ímpeto de avanço da narrativa, suspendendo o tempo da ficção e pondo em evidência o tempo do registro. A *estética do adiamento* tem uma longa história no cinema de vanguarda, pode aliar-se ao espetáculo para brotar no seio do cinema hollywoodiano mais clássico e é atualizada por espectadores contemporâneos que empregam as novas tecnologias do vídeo, do DVD e da internet para pausar, voltar, adiantar e repetir sequências dos seus filmes preferidos. Em *Trem de sombras*² – filme que leva o sugestivo subtítulo *O fantasma de Le Thuit* –, Guerín utiliza-se de várias das ferramentas descritas por Mulvey para construir uma reflexão sobre a capacidade do cinema de preservar os mortos e de conjurar fantasmas.

Trem de sombras é composto a partir de fragmentos filmados pelo advogado e cinegrafista amador parisiense Gérard Fleury, morto misteriosamente em novembro de 1930 durante uma busca pela luz adequada para filmar o lago de Le Thuit, na Normandia – é isso o que nos informa o texto exibido no início do filme. Negligenciada por quase 70 anos, a película teria sido restaurada com grande dificuldade pelos realizadores, com apoio dos descendentes de Fleury e de famílias ilustres da minúscula comuna normanda. Que Gérard Fleury nunca existiu é um dado que Guerín oculta ao espectador, que, desavisado, pode tomar como autênticas as imagens mostradas ou questioná-las intimamente sem nunca saber ao certo que elas são puras fabricações do diretor.

Já os primeiros segundos do filme nos levam à consciência da materialidade da película: manchas e arranhões flutuam em rápida sucessão pela tela, vertiginosas marcas do tempo que revelam a suposta antiguidade da tira de celuloide onde estão impressas as imagens que vamos ver em seguida, a história do rolo do filme confundindo-se com a história da família que habita seus fotogramas. Signos visíveis, projetados na tela da mesma forma que as imagens gravadas, também as manchas da película são índices – índices dos agentes de deterioração alimentados pelo tempo.

Temos, em seguida, imagens estáticas de um homem, depois um casal; estamos diante de fotogramas arrancados do fluxo do filme em movimento? Não: são fotografias filmadas, colhidas de álbuns e porta-retratos de uma bela casa. Somos confrontados, de cara, com duas temporalidades: o presente da filmagem (na realidade, um passado recente, já que, no cinema, o tempo do registro nunca coincide com o da exibição), nítido e em cores, e o passado remoto congelado nas fotografias, manchadas e em preto e branco (que, entretanto, é quase tão recente quanto as imagens da casa, se admitimos que a história da família Fleury não passa de um elaborado engodo).

Contribuindo para embaralhar tempos e confundir documento e ficção, somos levados à beira do lago numa noite clara, onde encontramos Fleury (um ator? Seu fantasma?) olhando através do visor da sua câmera, em frente a um barquinho atracado. Sua imagem se esvai e some, deixando apenas a paisagem.

Depois desse ambíguo começo, entramos enfim nas imagens de Fleury: filmes caseiros banais gravados no jardim da mansão de veraneio. Vemos crianças jogando, jovens brincando em balanços, adultos fazendo mágicas, dançando, tomando banhos de sol e comendo em piqueniques. O preto e branco, as manchas e arranhões da película, o barulho insistente da fita a correr pelo projetor, o movimento acelerado do cinema gravado em câmera manual, antes do estabelecimento da velocidade de 24 quadros por segundo como norma – tudo contribui para nos lembrar da materialidade do filme, da presença do fotograma, do evento pró-fílmico do qual as imagens são o índice. O documento sobrepõe-se à narrativa. Somos capturados pelo feitiço do tempo embalsamado de que falavam Bazin (*in* Mulvey, 2006, p. 100-101) e Kracauer:

A excitação provocada por esses filmes antigos é que eles nos põem face a face com o mundo do qual viemos, rudimentar como um casulo – todos os objetos, ou, melhor dizendo, os sedimentos de objetos que foram nossos companheiros no estado de pupa. [...] Inúmeros filmes [...] valem-se do feitiço incomparável desses dias próximos e longínquos que marcam a região fronteira entre o presente e o passado. Além dele começa o reino da história (Mulvey, 2006, p. 25-26).

² O título do filme faz referência ao texto de Gorky que abre este artigo: “De repente se escuta um estalido, tudo se desvanece e aparece um trem na tela. Se lança diretamente contra você, cuidado! Dá a impressão que vai precipitar-se na escuridão sobre o espectador, convertendo-lhe num monte de carne dilacerada e ossos estilhaçados e reduzindo a pó e fragmentos esta sala e todo o edifício, cheio como está de mulheres, vinho, música e vício. Mas também este é um trem de sombras” (Gorky *in* Murch, 2006).

Mas esse “pró-fílmico” do qual tomamos consciência é ele mesmo uma ficção que encobre outro evento pró-fílmico (este sim “verdadeiro”), situado em meados dos anos 1990. Enganamo-nos, acreditando mesmo ver emanções do princípio do século passado. Pensamos, como fazia Barthes: estes senhores e senhoras de meia idade hoje estão mortos; esta criança, se viva, é já idosa. Mergulhamos na ficção – uma ficção de época que, utilizando efeitos de realismo, suspende nossa descrença, ao mesmo tempo em que nos torna conscientes do dispositivo cinematográfico. *Trem de sombras* desfaz a dicotomia entre um cinema de vanguarda que revela seu caráter construído e um cinema narrativo que esconde suas marcas de fabricação na ilusão de uma narrativa orgânica: ele é ambos e nenhum dos dois, simultaneamente um documentário autorreflexivo ficcional e uma ficção travestida de filme vanguardista.

Inquietante estranheza

Vinte minutos depois de iniciado, o filme caseiro termina abruptamente, trazendo-nos de volta ao “presente”, cujas marcas identificadoras são a cor, a nitidez e a estabilidade dos 24 quadros por segundo convencionais. Encontramo-nos em uma esquina da Le Thuit de 1997; carros passam, um homem varre o chão, crianças atravessam a rua. Um cartaz em preto e branco no qual se lê “Mémoires de cinémas” e um cemitério ao fundo, entretanto, parecem haver trazido da sequência anterior a presença do passado e da morte. Depois do falso documentário caseiro que acabamos de testemunhar, parecemos haver adentrado em um verdadeiro documentário: vemos pessoas com roupas dos nossos tempos (ou quase) caminhando por ruas com placas de trânsito modernas, vemos barcos e máquinas atuais trabalhando no lago, escutamos um locutor dar a previsão do tempo em uma rádio local. Mas, aos poucos, nos afastamos do centro do vilarejo; o silêncio toma conta, as imagens vão tornando-se mais desoladas: um trilho de trem coberto por vegetação, uma estação no meio do campo, ovelhas pastando. Chegamos, enfim, à mansão que conhecemos dos filmes de Fleury.

Ainda absolutamente banais, as imagens começam a transmitir sensações cada vez mais inquietantes. As copas das árvores balançando ao vento, os caminhos escuros do bosque ou uma antiga estátua parecem abrigar algo de sinistro, de *unheimlich* (*uncanny*, em inglês) – para utili-

zar um conceito freudiano caro a Mulvey, sem tradução exata, significando algo de sobrenatural, estranho. Uma vez dentro da casa, o filme assume, enfim, o horror que antes havia apenas sugerido. Não que algo de violento ocorra: é que recursos cinematográficos como *zooms* lentos, *fades* e trilha sonora parecem conjurar os espíritos que assombram a mansão unicamente pela força da codificação a que foram submetidos; sentimos medo porque estamos condicionados por certos recursos estilísticos empregados à exaustão em filmes de gênero.

O filme não esconde que os fantasmas são “meros” efeitos: a bruma iluminada por raios de sol filtrados pelas folhas traz à mente o projetor na sala escura de cinema; sombras de galhos e cortinas a deslizar pelas paredes lembram que cinema nada mais é que luz projetada sobre uma tela. Ainda que “truques”, eles põem em cena algumas das ideias ligadas ao *Unheimliche* de acordo com Freud (segundo Mulvey): “contra os preceitos da religião estabelecida, resíduos de medos arcaicos e superstições sobrevivem: primeiro, a crença que os espíritos dos mortos podem visitar os vivos e, ademais, que o próprio mundo natural é habitado e animado pela presença de espíritos” (Mulvey, 2006, p. 40).

Relâmpagos e faróis de carros passando pela estrada revelam em clarões a presença de figuras de aparência humana, repentinamente animadas pela alternância de luz e sombras: rostos pintados em quadros e afrescos, candelabros em forma de braços e cortinas de renda bordadas com silhuetas de ninfas e anjos, trazendo à tona outra faceta do *Unheimliche*, esta discutida por Wilhelm Jentsch: “‘incerteza intelectual’ acerca da possibilidade de ‘um ser aparentemente animado estar realmente vivo ou, ao contrário, se um objeto sem vida pode, na verdade, ser animado’” (Mulvey, 2006, p. 39).

A indeterminação entre ser vivo e objeto inanimado é propriedade por excelência do cadáver (corpo sem vida), por um lado, e do fantasma (espírito desencarnado), por outro. Desde seus primórdios, o cinema buscou representar figuras do sobrenatural, pegando de empréstimo elementos de superstição e misticismo, de espetáculos como a lanterna mágica e a fantasmagoria, da “cultura de ilusões e do *uncanny* que prefigura formas mais tardias de entretenimento de massa” (Mulvey, 2006, p. 42). Para além dos exemplos do sinistro representado, cuja história confunde-se com a história do cinema a partir de Méliès, Mulvey argumenta que o cinema carrega em si a con-

tradição entre estaticidade e movimento, entre a matéria inerte e uma aparência de vida animada por um dispositivo de luz e escuridão. Através da manipulação que revela o fotograma estático mascarado pelo correr da película, em todo o filme, pode-se encontrar a presença da morte, do *Unheimlich*; tempo mumificado em sua duração, todo o filme é de horror.

É encontrar a morte nas filmagens de Fleury a tarefa que se propõe Guerín na terceira parte de *Trem de Sombras*. Vemos novamente a imagem do carro da família correndo por uma estrada de Le Thuit, seu movimento reforçando o movimento do próprio cinema e o impulso para adiante da narrativa. Mas, desta vez, a imagem vai aos poucos sendo submetida a um efeito de câmera lenta, até parar completamente no momento em que o rosto de uma jovem toma o centro do quadro. A imagem permanece por alguns segundos nesse rosto, e depois é “liberada”, para continuar o movimento. Mas, logo em seguida, vemos o carro correr em marcha ré e a imagem ser congelada novamente sobre o mesmo rosto.

O filme agora se debruça sobre essa jovem – antes apenas uma dentre as várias personagens a veraneiar na mansão –, mostrando novamente cenas em que ela aparecia, congelando-as, submetendo-as a múltiplas repetições. No meio das prosaicas cenas familiares, insinua-se um mistério. Quem é essa garota? Seus gestos e olhares, antes banais, agora parecem enigmáticos. Acompanha a manipulação das imagens o som mecânico do rolo do filme passando em diversas velocidades e pausando abruptamente, e logo nos é dado a ver a mesa de edição onde a película está sendo analisada.

O montador oculto que manipula os filmes caseiros de Fleury age como o *espectador possessivo* de Mulvey, aquele que pausa e repete imagens em movimento na tentativa de reter as poses e gestos amados.

O desejo de posse [...] pode ser realizado não apenas na estaticidade, mas também na repetição de movimentos, gestos, olhares, ações. Neste processo, a ilusão de vida, tão essencial para o efeito de real do cinema, enfraquece, e o dispositivo toma de assalto os movimentos da figura na medida em que eles são inescapavelmente repetidos com exatidão mecânica (Mulvey, 2006, p. 177).

Inspirada, mais uma vez, pela psicanálise de Freud, Mulvey analisa as estratégias do espectador possessivo como atos de violência castradora contra a tendência à ação, essencialmente masculina, da narrativa.

Arriscando a masculinidade de um filme ao efeito castrador do adiamento e da fragmentação, esta forma de espectadorialidade pode funcionar perversamente na contramão do filme, mas é, ao mesmo tempo, um processo de descoberta, uma forma fetichista de análise textual. Quando fragmentos de narrativa e seus protagonistas são transformados em imagens estáticas, posadas, às quais o movimento pode ser restaurado, o ritmo de um filme muda. As supostas leis que regulam a distribuição linear de causas e efeitos são de importância estética menor quando comparados a outro tipo de ritmo, mais próximo ao de quadros estáticos (Mulvey, 2006, p. 166).

Para Mulvey, as pausas e repetições impostas pelo espectador possessivo ao filme quebram a continuidade narrativa e transformam os atores em autômatos. Em *Trem de Sombras*, entretanto, é o oposto que ocorre: a fragmentação e o adiamento engendram uma narrativa onde antes só víamos o registro, e dota os personagens das prosaicas filmagens caseiras de personalidades complexas e paixões perigosas. Através de sobreposições, montagens paralelas, *zooms* e efeitos de edição, uma intriga começa a desenhar-se.

[O] espectador é literalmente arrastado pela narrativização da fotografia. Uma vez passado o choque inicial, ele mergulha avidamente nas armadilhas montadas pela fotografia (especialmente a fotografia-come-prova, o índice etc., mesmo se ela mantém seu valor simbólico como fetiche). Longe de prender o fluxo temporal do filme, a fotografia se torna seu próprio instrumento: mais que regular, ela precipita o suspense (Bellour, 2012, p. 90).

Descobrimos (ou inventamos?) um triângulo amoroso entre a moça, um homem e uma jovem empregada. Imagens antes inocentes agora oferecem pistas sobre o desenrolar da história, contada em olhares e gestos quase imperceptíveis: o caso secreto entre o homem e a empregada, o medo do descobrimento, as suspeitas que brotam na família. O espectador possessivo agora é um detetive, “buscando e decifrando pistas para reconstruir eventos que já aconteceram. [...] Como o objetivo [da história de detetive] é expor um segredo oculto, seu olhar para trás envolve repetição, um retrair literal dos passos e movimentos da vítima e do vilão” (Mulvey, 2006, p. 90). No processo de desvendar uma história um tanto *noir*, marcada por clichês das narrativas policiais, *Trem de Sombras* acaba por evidenciar as similaridades entre o espectador possessivo, o investigador e o pesquisador praticante da análise fílmica.

Na teoria e na crítica cinematográfica, o adiamento é o processo essencial por trás da análise textual. O fluxo de uma cena é interrompido e extraído do fluxo mais amplo do desenvolvimento narrativo; a cena é decomposta em planos e quadros selecionados e submetida ainda outra vez a adiamento, repetição e retorno. Ao longo deste processo, significados até então inesperados podem ser encontrados na sequência, como se diferidos a um ponto no futuro quando o desejo do crítico pudesse desenterrá-los (Mulvey, 2006, p. 144).

Complementando as manipulações da imagem, o filme vale-se, como mais um recurso investigativo, de atores que “reencenam” as filmagens de Fleury, permitindo-nos vê-las de outros ângulos – recurso que traz à mente as reconstituições de crimes realizadas por programas de televisão. Essas cenas – nítidas, coloridas e até faladas – embaralham ainda mais as temporalidades postas em cena pelo filme, já que nos levam a acreditar mais uma vez na autenticidade do filme caseiro; Guerín tem o cuidado de não utilizar os mesmos atores para a reconstituição, e mesmo o figurino sofre algumas modificações, parecendo mesmo fantasias, novas demais para serem roupas reais usadas por jovens burguesas e empregadas de 1930.

Cada vez mais próximos de desvendar o mistério da morte de Gérard Fleury, *Trem de sombras* nos nega essa satisfação. O filme familiar termina como começou: a imagem se dissolve em meio a manchas e arranhões. Ainda vemos o ator que interpreta o cinegrafista na reencenação (ou será um fantasma?) caminhar pelo jardim da mansão com sua câmera, sua imagem translúcida atravessando o bosque até sumir. Ficamos, novamente, com o puro registro das ruas da Le Thuit dos anos de 1990. Só que agora intuímos o espectro a rondar pela pequena comuna, a presença dos mortos assombrando o filme-documento.

O espectador feticista

O tema do espectador possessivo retorna em *Na cidade de Sylvia*, filme que dramatiza questões referentes ao olhar no cinema, sem deixar de levar adiante a pesquisa contínua de Guerín sobre tempo e memória.

Laura Mulvey tornou-se um nome conhecido na academia graças, principalmente, ao artigo *Prazer visual e cinema narrativo*, publicado pela primeira vez em 1975, na revista *Screen*. De enorme importância para a teoria

feminista, o artigo sugere, a partir uma abordagem psicanalítica, que o cinema – em particular o cinema narrativo ilusionista clássico – põe em jogo processos complexos de identificação e instinto sexual entre o espectador e o filme, ativados a partir do olhar. O prazer visual da plateia está ligado a um fascínio pela forma humana, mas o olhar que dirigimos às figuras na tela está codificado a partir da diferenciação de gêneros dominante na sociedade patriarcal, que define o homem como aquele que olha (ativamente) e a mulher como aquela que é olhada (passivamente). Para evitar ser reduzido a espetáculo visual e, portanto, perder a sua masculinidade (ansiedade ligada ao complexo de castração freudiano), o homem, por meio de estratégias narrativas, desvia esse risco para a mulher, que, por sua vez, é transformada em objeto de contemplação voyeurista, sobre o qual podem ser praticados instintos sádicos de controle e dominação, ou em um fetiche – produto artificial, perfeito e inócuo.

De acordo com os princípios da ideologia dominante e as estruturas psíquicas que a suporta, a figura masculina não pode suportar o peso da objetificação sexual. O homem reluta em olhar a sua semelhança imagética exibicionista. Daí que a divisão entre espetáculo e narrativa oferece suporte ao papel masculino ativo de carregar a história diante, de fazer as coisas acontecerem. O homem controla a fantasia do filme e também emerge como o representante do poder em mais outro sentido: como portador do olhar do espectador, transferindo-o para o verso da tela para neutralizar as tendências extradiégicas representadas pela mulher como espetáculo. Isto torna-se possível através do processo lançado pela estruturação do filme ao redor de uma figura principal controladora com a qual o espectador pode se identificar. À medida que o espectador se identifica com o protagonista masculino, ele projeta o seu olhar naquele que é o do seu semelhante, seu suplente na tela, de modo que o poder do espectador masculino que controla os eventos coincide com o poder ativo do olhar erótico, ambos proporcionando uma satisfatória sensação de onipotência (Mulvey, 1975, p. 5).

Mulvey retoma as ideias de *Prazer visual...* em *Death 24x a second*, desta vez dando especial atenção ao papel da mulher como espetáculo, aquela que congela o impulso para adiante da narrativa e abre espaço para outra temporalidade. *Closes* e poses revelam a tensão entre movimento e estaticidade que a narrativa tenta ocultar, arriscando expor

ao espectador a presença do fotograma, quebrando a ilusão da diegese e proporcionando um momento de reflexão sobre o tempo do registro e o evento pró-fílmico. Antes pensada em termos de uma oposição entre cinema hollywoodiano e cinema de vanguarda, a dicotomia entre ilusão narrativa e distanciamento autorreflexivo agora é vista pela autora como uma relação dialética, sempre em jogo. É nesses termos que pretendemos analisar *Na cidade de Sylvia*.

O filme é uma ficção sobre um rapaz que ronda as ruas de Estrasburgo em busca de Sylvia, garota com quem viveu uma noite de amor seis anos antes e que jamais pôde esquecer – ainda que o rosto exato da moça tenha evanescido da sua memória. À primeira vista, a narrativa é simples, quase reduzida aos elementos mais básicos de uma estrutura arquetípica: um herói, uma missão, um percurso. Também podemos reconhecer facilmente o esquema de Mulvey, já que nos é dado logo de início um protagonista masculino que move a história, com o qual o espectador deve se identificar, e cujo olhar – direcionado a mulheres cuja função é unicamente de objeto visual – é também o olhar de quem assiste ao filme.

Já na primeira cena, entretanto, estabelecem-se ambiguidades que põem em xeque uma leitura demasiado simplista. Depois de alguns planos mostrando luzes de carro percorrendo as paredes de um quarto de hotel (bastante similares aos da segunda parte de *Trem de sombras*, e que também nos remetem à luz do projetor iluminando a película), encontramos o protagonista sentado em sua cama, perfeitamente imóvel. A estaticidade do quadro é tão perfeita, e mantida por tantos segundos, que nos questionamos se há algo de errado com a cópia que assistimos. A presença do fotograma é sentida como um incômodo que precisa ser vencido para que a narrativa ponha-se em marcha.

A narrativa precisa de uma força motriz para iniciar, para sair de uma inércia à qual ela retorna ao final. A imagem cinematográfica pode encontrar equivalentes visuais para estas diferentes fases: uma estaticidade inicial, então o movimento da câmera e do personagem mobilizam e energizam a história, de planos a sequências, através do processo vincular da edição (Mulvey, 2006, p. 70).

Mas essa estase inicial é também o momento introdutório do protagonista, que nos é oferecido à contemplação sem a mediação de uma figura com cujo olhar nos identificar. Congelado, ainda desprovido do poder de mover a história, o protagonista masculino é feminizado, submetido à escopofilia fetichizante do espectador. O corpo delgado, os cabelos longos e as feições delicadas do rapaz facilitam essa inversão de papéis sexuais, ao passo que a sua camisa aberta, o desarranjo dos seus cabelos, a sua posição de repouso e sua expressão de quem está absorto em pensamento conotam vulnerabilidade e passividade.

Aos poucos, o protagonista começa a mover-se, primeiro como se em câmera lenta, depois em gestos curtos e pausados, como um autômato mal lubrificado que só com muito esforço consegue engatar – ou como se o projetor estivesse enferrujado e custasse a entrar no ritmo correto de exibição, os 24 quadros por segundo. Ao alcançar a velocidade “natural” do movimento humano, o protagonista pode enfim assumir seu papel de condutor da narrativa, movido pelo desejo. “O desejo [é] a força motriz que tira a história da inércia[;] o ímpeto e a metonímia do desejo mesclam-se com o ímpeto e a metonímia do impulso narrativo[;] o desejo ativa uma história” (Mulvey, 2006, p. 70).

A partir daí, o olhar do espectador, o olhar do protagonista e o olhar da câmera se fundem, dando início ao jogo de espelhamentos e identificações. Ao sentar em um café e observar as pessoas que o rodeiam, o herói assume o lugar do espectador, absorto em olhar corpos humanos indolentes, também estes, simultaneamente, espectadores e espetáculo. A cena guarda semelhanças com algumas pinturas impressionistas de Manet ou Renoir: a cidade como teatro onde os cidadãos são atores e plateia, estabelecendo entre si um uma complexa rede de miradas.³

Não satisfeito em apenas contemplar o desfile à sua frente, o protagonista tenta reter o tempo efêmero rabiscando retratos das mulheres ao redor em seu caderno, em uma ansiedade análoga à do cineasta ou do pintor *en plein air*. Os desenhos se multiplicam e se sobrepõem nas folhas do caderno, reflexos imperfeitos da realidade evanescente. O exercício do herói, entretanto, é duplo: parar o tempo presente e invocar o tempo passado, buscando

³ A referência à pintura impressionista e sua investigação do olhar na cidade moderna torna-se explícita em um plano situado no bar Les Aviateurs, perto do fim do filme; a imagem da garçonete atrás do balcão é uma citação direta à tela *Um bar no Folies-Bergère* (1882), de Manet, reproduzindo inclusive detalhes do figurino da personagem.

em cada mulher que fita a lembrança de Sylvia. São diversas as temporalidades implicadas no rabiscar do jovem artista.

A circularidade do tempo é reforçada pela estrutura do filme, que se passa em “noites” consecutivas, em que episódios se repetem, como em um sonho recorrente. Até que, enfim, o protagonista parece haver encontrado a sua amada, o que o leva a segui-la pelas ruas de Estrasburgo como um *stalker*. É uma sequência longa e um tanto onírica – mesmo quando a suposta Sylvia parece estar ao alcance da mão do rapaz, ele é incapaz de tocá-la ou chamar sua atenção. A perseguição leva o herói a percorrer repetidas vezes as mesmas ruas, como um condenado a rondar eternamente o mesmo labirinto; a estagnação do personagem contamina o próprio filme: “Retorno e repetição necessariamente envolvem a interrupção do fluxo do filme, adiando o seu progresso e, neste processo, descobrindo a relação complexa do cinema com o tempo” (Mulvey, 2006, p. 8).

Enquanto dura o feitiço, o jovem tenta prender a bela mulher em seu olhar, sem ousar uma interação direta; seu prazer – que é também, ao mesmo tempo, sua angústia – resume-se à visão da amada, com quem estabelece uma relação voyeurista contaminada por sadismo.

A escopofilia fetichista magnifica a beleza física do objeto, transformando-o em algo em si mesmo satisfatório. [...] A escopofilia fetichista [...] pode existir fora do tempo linear, na medida em que o instinto erótico é focado unicamente no olhar (Mulvey, 1975, p. 6).

O instinto escopofílico (prazer em olhar para outra pessoa como objeto erótico) e, em contraposição, a libido do ego (formando processos de identificação), agem como formações, mecanismos, com os quais este cinema [narrativo] tem jogado. A imagem da mulher como puro material (passivo) para o olhar masculino (ativo) leva o argumento um passo adiante, em direção à estrutura da representação, adicionando mais uma camada exigida pela ideologia da ordem patriarcal conforme ela é trabalhada em sua forma cinematográfica preferida – o filme narrativo ilusionista (Mulvey, 1975, p. 9).

Guerín destila os instintos eróticos e os processos de identificação do espectador com o filme aos seus elementos básicos, ao passo em que torna evidente algo do caráter opressivo e subjugante desse prazer visual. É palpável, ao longo da cena da perseguição, o peso do olhar do protagonista sobre a mulher; um plano em particular – quando, em uma rua estreita e de-

serta, o rapaz se posiciona atrás da moça, tão próximo que parece impossível que ela não esteja escutando a sua respiração – carrega toda a tensão de um *thriller*, provocando no espectador algo do terror sentido pela vítima desse olhar predatório.

A angústia da mulher perseguida é confirmada no diálogo a bordo do bonde, quando o protagonista, tendo encurralado sua presa (estática, enfim, no carro em movimento, sua imagem fixa destacada da paisagem móvel ao fundo), consegue dirigi-lhe a palavra, só para descobrir que ela não é, afinal, a Sylvia que assombra a sua memória. A narrativa, que parecia estar aproximando-se do fim, volta à estaca zero, implicando um novo começo; a linha reta revela ser um círculo.

Frustrada a sua busca, o herói volta à rotina de contemplação, à espera de um golpe do acaso. Ele (e, por conseguinte, o espectador) segue fitando mulheres em bares, parques e ruas. A orgia escopofílica culmina em uma parada de bonde, onde dezenas de mulheres, de várias idades, misturam-se e confundem-se em grupos sempre cambiantes, em reflexos incertos e anúncios publicitários. Uma sócia da sócia de Sylvia (mesmos cabelos negros, mesmo vestido vermelho) embarca no trem, enquanto as folhas do caderno do jovem artista passam rapidamente com a ação do vento, para frente e para trás, embaralhando os registros do passado e do presente, fundindo os rabiscos de tantas mulheres fragilmente capturadas em traços de grafite. Já não confiamos na memória ou na visão; podemos apenas nos deleitar com as vistas que nos são oferecidas, sem pretensão de fixá-las na eternidade.

Pois é essa a promessa paradoxal do cinema: é possível congelar o tempo, fixar o momento evanescente, mas apenas enquanto espectro de si mesmo. Eternizado em sua duração, o evento único transforma-se em um trem de sombras, sempre em fuga. No ato mesmo de conjurar o tempo perdido, o cinema o esfuma, tornando cada espectador testemunha de uma aparição perpetuamente em vias de desaparecimento, uma perda que sempre se renova.

Referências

- BARTHES, R. 1984. *A câmara clara*. Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira, 175 p.
 BELLOUR, R. 2012. *Between-the-images*. Zurique, JRP/Ringier, 413 p.

MULVEY, L. 1975. Visual pleasure and narrative cinema. Disponível em: <http://imlportfolio.usc.edu/ctcs505/mulveyVisualPleasureNarrativeCinema.pdf>. Acesso em: 04/09/2014.

MULVEY, L. 2006. *Death 24x a second – stillness and the moving image*. Londres, Reaktion Books, 216 p.

MURCH, W. 2007. Contest winner #36: black, white and in color. Disponível em: <http://www.mcsweeneys.net/articles/contest-winner-36-black-and-white-and-in-color>. Acesso em: 29/08/2014.

Submetido: 27/05/2015

Aceito: 06/08/2015