

PARA UM CINEMA DA COMUNHÃO:
NOTAS A PARTIR DE *TRACES* (2014), DE WANG BING
Pedro Florêncio (Universidade Nova de Lisboa)

O problema do tempo histórico tem de ser apreendido em correlação com o do espaço histórico (a história do *cenário dos acontecimentos*).

Walter Benjamin

DA COMUNHÃO – HIPÓTESES PARA UM CONCEITO DE CINEMA

Quando Alfred Hitchcock disse que “o cinema é acima de tudo cadeiras com gente sentada”,¹ salientou, de forma certa, que as salas de cinema não são somente o suporte: elas são também consubstanciais aos filmes que vemos. Por outras palavras, as condições de recepção, ainda que se pautem por uma intencional invisibilidade, são consubstanciais às imagens de um mundo que percebemos, imóveis mas não necessariamente em passividade, no nosso lugar de espectadores.

Questionar a essência do cinema enquanto arte (ou as suas fronteiras enquanto forma de mediação) não é apenas um exercício de definição, pois tal passa por tomar uma posição cada vez mais política. Que as opiniões de alguns dos patrocinadores e responsáveis de altos cargos dos sectores da cultura confundam a transição das formas cinematográficas para os mais variados suportes digitais com democratização e pluralização, no que respeita aos avanços tecnológicos das condições de recepção, é apenas um reflexo tardio do sofisticado prenúncio que Walter Benjamin lançou no famoso texto “A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica”.² Nunca como hoje se verificou de forma tão evidente a importância das questões levantadas nesse texto, no qual se sublinha a pergunta capital que o cinema veio pôr ‘em cima da mesa’: a partir do momento em que as imagens perdem a sua correlação estrita com a esfera da arte e passam a ser artefactos na posse dos mais diversos ‘usuários’ (deixando, portanto, de ser mero objecto de contemplação distanciado), que futuro podemos esperar de um mundo em que as imagens que nos chegam aos olhos passaram a ser uma ferramenta de transformação a todos os níveis? Walter Benjamin disse-

nos que, se o cinema se pode pensar para além do domínio da arte, é justamente porque o cinema é a arte através da qual as imagens começaram a reconfigurar ampla e decisivamente a nossa relação com o real.

No entanto, pergunta-se hoje, mais acentuadamente do que nesse momento (mas não de forma mais relevante), se o cinema é menos cinematográfico por o vermos cada vez mais noutros lugares que não o das salas públicas de exibição. Uma resposta possível é ‘sim’, tendo em conta as condições do suporte de exibição que acrescentam qualidade às imagens. Outra resposta, mais artilosa, é que é mais cinema aquilo que se testemunha nas melhores salas, e menos aquele que se mostra naquelas com piores condições; tal como é mais cinema aquele que se vê numa sala comum, por mais pobre que seja, do que aquele a que simplesmente se assiste num qualquer televisor; tal como é mais cinema o que nos chega pelos televisores, do que aquele que se percepção aos solavancos no ecrã de um dispositivo móvel – e assim sucessivamente, enquanto as comparações por proximidade o permitam.

Enveredar por tais relativismos é fugir ao centro de um problema fundamental – aquele em que a essência da experiência cinematográfica se afigura sob a forma de uma paradoxal bipolaridade. Se, por um lado, as imagens cinematográficas (como todas as outras) sempre estiveram destinadas à sua diluição e proliferação,³ qual fuga inevitável de um corpo/território (o filme) no qual foram engenhosamente inscritas para um universo de infindáveis texturas materiais e imateriais, por outro lado, é na sala de cinema (qualquer sala em que se conceba a existência de mais que um só observador) que se *teatralizam* as condições de possibilidade, que transcendem a mera fruição estética ou a interiorização de imagens-movimento. Esta teatralização, no entendimento de Hans Belting, é o que delimita toda a história da imagem no campo da história das obras de arte que as *encerram*; no entanto, prossegue Belting, a imagem escapa sempre à obra de arte, pois que, independentemente do seu suporte, género e estilo, ela é

(...) um objecto tangível com uma história, um objecto [que] pode ser classificado, datado e exibido. Por seu lado, uma imagem desafia tais tentativas de reificação, até na medida em que, amiúde, se apresenta no limiar entre a existência física e mental. Pode viver numa obra de arte, mas a imagem não coincide necessariamente com a obra artística.⁴

Uma possível e produtiva definição de cinema que transcenda a mera fruição artística dos filmes reside, pois, nessa unidade de opostos onde se encena um momento de *comunhão*, por mais que a tal momento se suceda a imprevisibilidade de um percurso por “vias abertas” que as suas imagens e espectadores estão destinados a percorrer livremente. É neste sentido que, a propósito

das produtivas formas de derivação de um qualquer conceito de cinema, José Bragança de Miranda diz:

Quanto muito podem fazer-se história(s) do cinema, à maneira de Jean-Luc Godard, mas o que ele nos restitui é uma certa forma de cancelar o conceito [de cinema], fracturando-o pela memória das imagens. Ou então, pode-se sempre praticar uma metafísica do conceito, como a de Gilles Deleuze, estendendo-o à plasticidade das imagens, que assim se tornam deleuzianas. Histórias godardianas, metafísicas deleuzianas, trata-se de vias abertas a todos, e todos a praticam, embora não da mesma maneira, nem com o mesmo interesse.⁵

Para que esse *cinema da comunhão*, como desde sempre o conhecemos,⁶ se mantenha *vital* (e não apenas vivo), é no entanto necessário que alguns filmes, independentemente do destino que lhes está reservado, continuem a ser pensados de acordo com as condições de possibilidade que são consubstanciais a certos modos de ver, da mesma maneira que qualquer outra obra de arte ou operação artística tem por fim uma forma de se dar a conhecer no interior de certos limites espaciais. Isto é, independentemente da arbitrariedade do seu destino, se as imagens do cinema vieram ao mundo, foi porque foram pensadas de acordo com as contingências de um desejável aparecimento ou momento de comunhão, no qual diferentes olhares coincidem sobre a mesma imagem.

Os filmes que hoje ainda ‘pensam’ as suas imagens de acordo com determinadas condições de possibilidade, por maior ou menor que seja o seu grau de concretização, são como segredos orientados para o futuro, enigmas compostos por formas organizadas em função de uma experiência comunitária, espacial, logo, necessariamente relacional. Só dessa clausura forçada sobre os corpos e as imagens pode sobrevir uma produtiva libertação (dos corpos e imagens), sendo ao produtor⁷ que cabe a palavra final sobre a materialização de uma sequência de tempo, que o próprio tempo se encarregará de destruir ou preservar.

A tais filmes é comum o desejo não de uma experiência necessariamente colectiva ou fusional, mas de uma experiência intersubjectiva indirecta: apesar da coincidência dos olhares sobre as imagens que dão a ver, a partilha do que é visto nunca é verdadeiramente síncrona. Ao *cinema da comunhão* são necessárias, pois, possibilidades de correspondências que já no interior da própria experiência pessoal e de qualquer filme se presente: o olhar do Outro. Dizer que o cinema é sempre uma experiência intersubjectiva indirecta, é dizer, portanto, que o cinema historicamente constituído nos momentos da sua materialização, experiência dialéctica em devir e constante (re)elaboração, por vezes um diálogo mudo entre vozes através do espaço e do tempo, só se concretiza no momento em que, mais do que visto, é reconhecido por mais que uma voz.⁸

Ora, desse ponto de vista, o cinema em sala não é somente um suporte: é lugar de encenação de imagens da história que, por sua vez, estão tão dependentes de condições materiais do teatro que as abriga, como das contingências historicamente específicas que circundam esse teatro. É neste sentido que a acepção de Hans Belting, extensível a todas as imagens que pretendamos estudar, é certa – a história das imagens, quando subjugadas às obras de arte, é a história dos seus meios e suportes:

Pela minha parte, entendo os meios como suportes ou anfitriões de que as imagens precisam para aceder à visibilidade. (...) Cada meio tem uma expressão temporal muito própria que deixa bem gravada a sua marca. A questão dos meios é, portanto, desde início, uma questão da história dos meios.⁹

No que respeita à produtividade que advém de um momento de comunhão, só no contra-campo do anfiteatro que abriga as imagens (seja ele palco, tela ou ecrã) o cinema se concretiza verdadeiramente: sem um espectador crítico do outro lado, não há receptor para o que é tecnicamente reproduzível. Como Walter Benjamin apontou, nesse momento, até as atitudes mais “reaccionárias, diante, por exemplo, de um Picasso, transformam-se nas mais progressistas frente a um Chaplin”, pois, aqui, “o comportamento progressista é caracterizado pelo facto de o prazer do espectáculo e da vivência nele suscitar uma ligação íntima e imediata com a atitude do observador especializado”.¹⁰ Se ao espectador do que é reproduzível tecnicamente é inerente, em potência, a atitude do crítico “especializado”, é porque é sobretudo para além do momento de recepção que o cinema realmente se concretiza – ainda que tal momento se fique pela promessa de uma concretização.

Tais considerações tornam urgente pensar os filmes que hoje se pressupõem como teatro e lugar de encontro *público*, ainda antes que os seus programadores, amadores e críticos deles façam uso, um teatro que tenha em conta a potencialidade dos corpos presentes no seu contra-campo. Falamos naturalmente de filmes-lugares que ajudem a clarificar o que ainda é distinto no cinema que temos vindo a definir, no qual se dê co-existência de uma sala de exibição com a diversidade dos olhares atentos, no qual seja também estabelecido um exigente compromisso entre aquilo que dá a ver e aqueles que vêem.

Quando estes filmes são potenciados por critérios de programação e circunstâncias de exibição que têm em conta as suas particularidades, não é tanto “o aqui e agora da obra de arte – sua existência única no local em que se encontra”¹¹ – que destaca a sua dimensão performativa, mas mais uma convocatória implícita do espectador para um encontro, um evento de cumplicidades, de

que resultará uma transformação da própria realidade. No que respeita aos filmes que exigem tais condições de possibilidade, estão ainda por estudar as diversas formas de encenação que põem em relevo o estatuto do cinema enquanto “escola do ver”,¹² de que os seus filmes são breves “aulas públicas”. Os filmes, assim com os programadores, exibidores e espectadores implicados *nesses* filmes, ao longo de uma extensão temporal que denominaremos de ‘linha de montagem horizontal’, trabalham tais condições de possibilidade relacionais, tomam a história como assunto capital. Por outras palavras: para lá das ‘linhas de montagem horizontais’ do circuito cinematográfico, advogamos que cabe também a programadores (nestes incluídos os professores, curadores e museólogos) que continuem (ou comecem) a entender o cinema como dependente de uma qualquer forma de “instalação em sala”; são eles que mais podem esclarecer qualquer alma confusa quanto ao que a essência do cinema é – ou que nunca deixou de ser.

Quando os filmes interferem com a História, tratando daquilo que dela resta (não o que dela sobra, mas o que a revitaliza), deixam-se impregnar de contexto, tanto quanto impregnam o próprio mundo real com as suas formas. Chamaremos a tal interferência de *efeito de monumentalidade*.

De algum modo, podemos dizer que esse é um efeito tão velho como as mais velhas histórias do cinema: é ele que preside a todos filmes que compõem e vão compondo cânones intocáveis, justamente por, com a sua monumentalidade, se terem tornado mais impermeáveis ao esquecimento. Entre os poucos projectos colectivos mais ambiciosos de que alguns desses filmes brotam, o cinema da Hollywood na era dourada dos estúdios (1910s – 1960s), cedo tomou consciência do seu *efeito de monumentalidade*, não porque todos os seus filmes almejassem superar-se de um ponto de vista qualitativo, mas por serem filmes intrínseca e extrinsecamente compostos pela própria história – leia-se, que os rodeava – de tal forma que ver hoje *Birth of a Nation* (1915), *Citizen Kane* (1948) ou *Cleopatra* (1963), é necessariamente ‘ver’ a sua técnica e também tudo o que os circunda fora de campo; é ver as suas condições de produção, recepção e o tipo de espectador por elas (en)formado. É para esta dimensão historiográfica, consubstancial ao próprio modo de percepção dos filmes, que Arthur Danto¹³ aponta quando afirma:

Then a film achieves something spectacular, not merely showing what it shows, but showing the fact that it is shown; giving us not merely an object but a perception of that object, a world and a way of seeing that world at once; the artist's mode of vision being as importantly in his work as what it is a vision of.¹⁴

Se esse efeito está hoje em perda, não é só porque os movimentos, sistemas ou impulsos colectivos que circundam historicamente os filmes mais monumentais sejam espectros de um

passado distante, nem tão pouco porque a história do mundo em que têm lugar os melhores filmes de hoje seja menos consubstancial do que era aos filmes de outrora. É, sim, porque é cada vez mais raro haver cineastas com a noção da monumentalidade que um filme pode ainda ter, isto é, com uma tomada de consciência de uma medida de grandeza que transcenda a *utopia do imediato* em que vivemos – e que é o efeito de qualquer filme (ou obra de arte) que não procure simplesmente ficar na história, mas sim fazer história.¹⁵ Nesse regime de criação, os últimos herdeiros de uma noção de monumentalidade cinematográfica têm vindo a cessar funções: depois do falecimento nos últimos anos de Danièle Huillet, Harun Farocki, Manoel de Oliveira ou Chantal Akerman, sobram Michael Snow, Frederick Wiseman, Pedro Costa, Jean-Luc Godard entre outros poucos,¹⁶ para manter vivo o *efeito de monumentalidade* a cada novo filme que põem no mundo. Entre os poucos que já começaram uma travessia nesse exigente horizonte está Wang Bing. É de um discreto – e ainda assim absolutamente monumental – filme do realizador chinês que mais à frente falaremos.

DA MONUMENTALIDADE DAS FORMAS CINEMATOGRAFICAS

Ao falar da sala de cinema como se de uma pele extensiva às imagens se tratasse, Alfred Hitchcock antecipou não só uma produtiva consubstancialidade entre o que é visto e o acto de ver, mas também o seu reverso: um mundo de salas escuras, com janelas feitas à medida de mónadas imobilizados, observadores inertes e imersos no mundo tornado visível que é gentilmente oferecido aos mesmos sentidos que tende a incapacitar.

Muitos – entre os quais se destacam Tom Gunning, Jonathan Crary ou Wolfgang Shivelbusch – têm identificado o cinema como uma consequência ou parceiro ‘natural’ da emergência de novas tecnologias ópticas, de deslocação ou movimento na modernidade, mas foi Paul Virilio quem viu nessa mudança de paradigma perceptivo um epicentro de um novo pessimismo civilizacional, cuja palavra-chave culminaria na era da televisualidade: a inércia. Esse cenário catastrófico e unidimensional paira não só numa desvalorização do que foi sendo construído, mas sobretudo numa crescente imobilização dos sentidos humanos pelas tecnologias da percepção que vão sendo actualizadas. O que está em risco é a perda de uma dimensão ‘física’ que a relação estética com o que nos rodeia comporta, sob caução de uma imersão óptica nas imagens que permite (ou que deixa de interessar-se em identificar) a distância que se interpõe *entre nós e mundo*.¹⁷

Se a tese de Virilio aqui nos interessa é devido ao seu materialismo radical, a partir do qual se prevê uma massificação da sedentariedade física e mental do homem num mundo em que tudo, menos o próprio homem, está cada vez mais em permanente deslocação: “*Doravante, tudo acontece sem que seja necessário partir*. À chegada restrita dos veículos dinâmicos, móveis e depois

automóveis, sucede bruscamente a chegada generalizada das imagens e dos sons, dos veículos estáticos do audiovisual. A inércia polar começa”.¹⁸ Virilio vislumbra assim não só um futuro cada vez mais imóvel, mas sobretudo uma progressiva desmobilização de ferramentas de entendimento político do mundo enquanto fenómeno estético.

A ideia de que estamos paralisados e inertes no seio de uma tempestade de imagens, por mais verificável que seja, é sintoma do pessimismo pós-moderno, pois nunca deixará de haver quem procure criar condições para que o pensamento se mobilize. Esse é o “projecto inacabado da modernidade”,¹⁹ para citar um poderoso optimista, em que o cinema ainda ocupa uma quota parte. Se queremos pensar as possibilidades de transformação psicológicas e sociais num mundo reduzido à experiência óptica, isto é, se queremos construir novas imagens que provoquem variações e abalos na estrutura ‘normal’ do real, podemos debruçar-nos sobre casos que tornem explícito um campo de conhecimento que é gerado materialmente pelo próprio filme – experiências de contacto que tornem explícita a necessidade de pensar o enigma implícito nesses filmes.

A sala de cinema é, pois, o lugar no qual ainda se germinam tais filmes potencialmente transformadores. E quando os próprios filmes propõem um jogo de escala intencionalmente trabalhado para a sala pública e escura, o espectador é convocado para um encontro no qual um jogo de escala põe em relação os observadores e a vasta amplitude dos acontecimentos com que o filme os confronta. Nesse caso, são os filmes que estão em busca de um certo modelo de relação cinematográfica, que só pode ocorrer através de um *efeito de monumentalidade*.

Tal efeito convida a um exigente estudo das formas da história que estão gravadas nas imagens. Cada filme-monumental é ponto de partida para uma investigação maior, qual lugar na carruagem de uma viagem que atravessa o vasto “cenário dos acontecimentos”. Não só dá forma ao que era invisível, não só cria uma ligação entre o olhar e as formas monumentais do mundo representado, como possibilita uma relação de forças entre o real tornado matéria e o corpo que com essa matéria se relaciona. Uma relação profundamente activa e vital é estabelecida: formas cinemáticas e corpos humanos são convocados para uma dança viva de imagens do real, tornadas matéria na sala escura, uma dança potencialmente transformadora.²⁰

O *efeito de monumentalidade* – no sentido moderno a que atrás aludimos – causa uma forte impressão *física*, por via do modo como se impõe/expõe.²¹ É entendido literalmente como algo que não pode escapar-nos, visto que se impõe à atenção. Dá-se a ver, não só pela via da sua dimensão ou pela radicalidade das suas formas, mas também pelo tipo de envolvimento exaustivo que requer do espectador.

Ao espectador é exigido um compromisso que vai além da mera fruição estética. A experiência íntima com o estético abre-se a modalidades de entendimento da paisagem cinematográfica, que se

apresenta como uma vastidão sem fim à vista. Um convite é feito para uma viagem simultaneamente interior (imóvel, imanente) e exterior (contingente, relacional), de que as condições de recepção são absolutamente consubstanciais. A compreensão da obra é complicada por um leque de possibilidades que vai além da mera contemplação: a escala da proposta estética é tal, que há um ancoramento do mundo do filme no mundo real. Um esforço conjunto é convocado nesse ancoramento, que toma a forma de um compromisso e não põe de parte a força das emoções – pelo contrário, é posto em movimento pelas mesmas.²²

Há um risco necessário que tais filmes correm, ao infligir uma espécie de golpe no espectador: o filme tanto pode produzir admiração e adesão, como incompreensibilidade e afastamento. Exemplo desta confrontação radical é o cinema de Wang Bing, que tem vindo a desestabilizar a noção de observação do real e de fruição estética da imagem no caso do cinema, sujeitando o lugar do espectador a um rol de circunstâncias condicionantes (a duração, a resistência, a fadiga ou o interesse), inerentes à experiência de contacto – no sentido físico do termo – com o filme.

DO EFEITO DO SUBLIME NO CINEMA DE WANG BING

Wang Bing é dos poucos realizadores contemporâneos a explorar a dimensão monumental das formas cinematográficas. Se as imagens estão ao alcance da percepção óptica, é na *força implicada nas formas* das imagens que se clama por um corpo sensível que com elas se pode relacionar. É neste sentido que o cinema de Wang Bing, como o de poucos outros, actua, através de um jogo corpo-a-corpo que é próprio da pintura e da escultura de grande escala: as imagens não se interiorizam simplesmente, pois, ainda antes de as percebermos, a sua dimensão assombra-nos.

Na acepção de Burke, o *assombro* “é o efeito do sublime no seu maior grau”, ocorrendo quando “a mente está tão completamente cheia com o seu objecto que não consegue atender a nenhum outro, nem, conseqüentemente, raciocinar acerca do objecto que a ocupa”.²³ Encontramos nesse *assombro* uma possibilidade para redefinirmos o próprio conceito de sublime no caso representacional do cinema de Wang Bing.

Wang Bing é um cineasta do sublime. Cada um dos seus filmes, mais do que dar a ver uma certa realidade, confronta-nos, a nós, espectadores, com o real, que, mais do que ser representado, se liga à materialidade da superfície em que é projectado. Apesar de imobilizados na sala escura, a contemplação é extática: perdemos de vista a paisagem que se esconde atrás das imagens de um vasto mundo “assombroso” que nos é dado a ver. Não imergimos simplesmente num campo de visibilidade: somos postos perante esse imenso campo conceptual, em face do qual nos podemos ora aproximar, ora afastar. Assim, é de uma distância *decisiva* delegada ao espectador que se trata:

todos os filmes de Wang Bing implicam uma postura crítica (uma exigente forma de atenção) face à performatividade duracional das imagens. É para esta dimensão “afectiva” que Vincent Amiel aponta, ao falar de uma “consciência da imagem como um espaço de percepção sensível, e não somente como um canal de informações abstractas.²⁴ A título de exemplo, lembre-se *Crude Oil* (2008), um documentário sobre o duro trabalho de um grupo de trabalhadores chineses numa plataforma petrolífera, localizada numa montanha da Mongólia interior, que tem a duração de 840 minutos. No monumental *West of the Tracks* (2003), de 551 minutos, Wang Bing estrear-se logo como cineasta afecto à elasticidade dos seus documentos da realidade. Mais do que pela longa metragem, *Crude Oil* e *West of the Tracks* destacam-se pela maneira como se estende a sua duração. Apesar de mais curtos, encaixam na linha de argumentação proposta outros filmes mais recentes de Wang Bing, como *Three Sisters* (2012), *Till Madness Do Us Part* (2013), *Ta’ang* (2016) ou *Mrs. Fang* (2017). No entanto, eles levar-nos-iam para um campo teórico no qual a dimensão temática do documentário contemporâneo ganha outro relevo – e à qual Antony Fiant procurou dar resposta num brilhante e recente ensaio.²⁵

O cinema de Wang Bing só pode funcionar como ‘instalação’ em salas *de* cinema, convocando o espectador para um jogo exigente, físico e móvel com a história. Habitamos os seus filmes como arquitecturas, lugares, como se nos deparássemos esculturas postas num espaço de experiência comum. A burocracia do mercado de distribuição e exibição é assim posta em causa, desde logo por se deparar problemáticamente com as formas (e forças) internas da própria obra. Como tal, cada novo filme do realizador levanta questões determinantes para os agentes culturais face ao conceito de cinema, sendo uma delas a que tenha em conta não só os filmes, mas acima de tudo a forma como estes, para circularem, têm de ser necessária e individualmente pensados enquanto *acontecimento*, isto é, enquanto *feito monumental*.

O princípio construtivo dos filmes de Wang Bing reconfigura e problematiza a noção de ‘larga produção’ dos grandes estúdios. Por um lado, ao nível da recepção estes não são filmes desenhados para museus, televisores ou dispositivos móveis, pois que a ‘instalação’ fora da sala de cinema oferece ao espectador uma experiência menos avassaladora, porque menos exigente, permitindo-lhe a entrada e saída da ‘sala’ quando quiser. Por outro, são filmes que abordam temáticas (a fome, o desemprego, a doença mental, a exploração laboral, etc.) de urgência *pública* – no sentido mais politizado do termo. É neste sentido que tais filmes rejeitam estruturalmente a ‘privatização’ da obra de arte ou a sua ‘domesticação’ em lugares que promovem a individualização da experiência cinematográfica. As suas longas e exigentes observações do real são antinómicas da ‘domesticidade’ (televisiva, museológica ou institucional) que se apropria do horror do real como mais um entre vários conteúdos; as suas longas durações, as amplas escalas visuais e as urgentes

temáticas pressupõem uma particularização da experiência, própria do cinema que é feito para acontecer (e não somente ser visto) como um quase ‘escândalo’ público – com esta palavra aparentemente deslocada aludimos não só às ‘escandalosas’ durações de *Crude Oil* e *West of the Tracks*, mas também aos longuíssimos planos de *Ta’ang* ou *Mrs. Fang*, sem aparente preocupação com a lógica das economias narrativas tradicionais.

Depois de cada filme de Wang Bing, é-nos impossível ficar indiferente à realidade que (e como) foi dada a conhecer; ver é estar implicado, é ser cúmplice de um mundo que deixou de ser desconhecido e passou a estar “instalado” entre nós. Da experiência do sublime advêm novas formas de historicidade.

Como tal, a dimensão da produção destes filmes deve ser entendida para além do momento de fabrico. Há uma ética da criação, partilhada por várias entidades em diversos momentos, na qual se exige uma compreensão politizada do objecto estético, sendo os filmes um produto (re)concebido ao longo de várias fases. A dimensão co-criativa desta linha de montagem, tendo sempre em vista uma potencial concretização do seu *efeito de monumentalidade*, baseia-se na sua horizontalidade, ao invés de uma sistémica verticalidade típica dos modelos de produção dominantes: não pressupõe uma ordem de comando que tem por princípio a margem de lucro baseada no jogo de oferta e procura, mas, sim, uma responsabilidade partilhada por distribuidores, exibidores, programadores e espectadores.

Os filmes de Wang Bing baseiam-se no pressuposto de que o cinema é, por definição, um lugar de re(construção), co-criação e responsabilidade partilhada ao longo do tempo, no qual uma relação com as narrativas do real é intensificada através de uma compreensão composta e conjunta de *imagens-facto*.²⁶

DA EXPERIÊNCIA CINEMATOGRAFICA EM *TRACES* (2014)

O *efeito de monumentalidade* até agora descrito é levado ao limite em *Traces* (2014). Bem aquém do que pode definir um filme, *Traces* é um desvio. Em primeiro lugar, um desvio metodológico que Wang Bing levou a cabo durante as viagens de *repérage* e produção da sua única longa metragem de ficção *The Ditch* (2010) – filme que, como tantos outros do realizador, nos fala dos corpos destinados a morrer de cansaço no desertos de Gansu e Jiabiangou, nos quais foram montados ‘campos de reeducação’ para dissidentes ideológicos na China pós-socialista. São sítios politicamente votados ao esquecimento onde, ainda hoje, Wang Bing passa algum tempo em pesquisa, com a missão de recolher testemunhos ou evidências sobre um dos mais impiedosos massacres levados a cabo na segunda metade do séc. XX. *Traces*, um filme-desvio, é por isso mais

um entre os monumentais objectos de testemunho audiovisual que Bing continua a produzir sobre um determinado espaço histórico, que é também um dos objectos principais de matéria de reflexão historiográfica.

Por outro lado, *Traces* é sobretudo um filme-performativo, exercício de reprodução sensorial da experiência física, que o autor terá levado a cabo nestes trajectos pedonais pelo deserto e pelas ruínas da história, caminhada na qual a memória se afirma como gesto de re-presentificação e não somente como forma de documentação face a um horror irrepresentável.²⁷ Nesse gesto de produção de uma forma de conhecimento, a imagem do espaço coincide com a sua temporalização, afinal, como se “pela primeira vez, a imagem das coisas” fosse também “a sua duração”.²⁸

Através do insistente gesto de busca fotográfica por vestígios soterrados, em *Traces*, o trabalho exaustivo e repetitivo da câmara faz coincidir a lógica da abstracção óptica com a latência do cansaço físico. A duração dessa coincidência dá azo a um impasse imersivo: o espectador encontra-se simultaneamente entre um constante exame de sentido das imagens documentais e um desconforto face às mesmas. À pergunta ‘O que se vê?’ sobrepõe-se não poucas vezes um ‘Por quê ver mais do mesmo?’. Mas, quando visto em retrospectiva e, sobretudo, depois de sermos informados nos créditos finais do filme sobre o vasto território que este filme percorreu, *Traces* fica imediatamente carregado de sentido histórico. *À exigente imersão num espaço histórico sobrevém o recuo necessário para o repensarmos à distância do olhar longínquo.*

Falamos de um *efeito de monumentalidade* que, pela sua estética ‘enjoativa’, reiterativa e incessantemente repetitiva, possui a capacidade de se inculcar psico-fisiologicamente no corpo de cada espectador que se mostre disponível para, ao longo de quase trinta minutos, tolerar uma crescente vaga de aturdimento audiovisual. O filme faz do gesto da caminhada um projecto de investigação, no qual *se vão vendo* os vestígios que, à distância, se tornam invisíveis na paisagem imensa do deserto. O movimento do espectador (sincronizado com o do olhar investigativo da câmara) é assim ligado à morfologia espacial do terreno – experiência de aproximação e afastamento da ‘paisagem’ histórica, a que corresponde a desocultação e ocultação do sentido.

Assistir ao filme assemelha-se a um intenso exercício físico de meia hora, no qual só podemos compreender o real através da proximidade, mas do qual só podemos ter consciência crítica *a posteriori*. A expressão ‘no terreno’ ganha uma qualidade física e potencialmente transformadora: o terreno não é só representado: é matéria que se nos apresenta. A documentação de vestígios torna-se indissociável da acção da câmara e o olhar torna-se gesto de força crítica.

Nesse sentido, a tripla essência da imagem cinematográfica de *Traces* é a distância, o gesto e a sua duração. Esta tríade composta começa na corporalidade da câmara e termina no momento da

sua ‘instalação’ em sala, tornando este filme num jogo escultórico. O filme é pensado de acordo com “a realidade do ecrã”,²⁹ isto é, como um imagem-corpo.

Os movimentos da câmara ora revelam, ora reduzem as imagens captadas a um magma perceptivo. A experiência da história ganha uma forma telúrica. Trata-se de uma corporalização³⁰ do processo de conhecimento: corpo-filme-espaço, enquanto suporte composto, produz um lastro de evidência que transcende o campo visual da imagem. Falamos assim de uma operação não-óptica, uma visão corporalizada, por oposição e como crítica à ideia de uma opticalidade retiniana que preside a todo o discurso contemplativo de qualquer paisagem. Falamos de um processo de representação em que a imagem é a epiderme de contacto entre o observador e a materialidade do ecrã – uma epiderme que se faz sentir, num último passo, através da fadiga que a duração dos gestos repetitivos provoca em nós.

Esse modo representacional corporaliza a experiência estética, transformando-a numa experiência essencialmente ética: o corpo-câmara representado na tela é também o nosso. Ou seja, *Traces* realça a capacidade que o cinema ainda tem de intensificar a nossa relação com o real tornado visível, ao ligar-nos *dolorosamente* à imagem; neste sentido, Manuel Ramos-Martínez fala de um modo de observação ao qual subjaz uma certa forma de “sofrimento”.³¹ Não se trata somente de compreender a informação que nele há para apreender, porque estamos longe da possibilidade de interpretação da história através dos seus vestígios. Trata-se de *sentir corporalmente* esses detritos da história, para a poder reconstruir através da nossa vivência. A proposta estética de *Traces* passa precisamente pela radical humanização de uma condição técnica em que nos vemos suspensos do mundo exterior numa sala escura, mas nunca do nosso corpo, nem da sua capacidade de, com ele, pensarmos historicamente.

Nem a historicidade nem a artisticidade de *Traces* residem, pois, nos seus 28 minutos de duração total, mas antes e depois dos mesmos: antes, nos próprios vestígios da tragédia humana que permanecem naquele lugar; depois, nos vestígios que permanecerão no corpo de quem suportou esta experiência da fadiga. *Traces* está aquém e além do mero momento de visionamento de um filme, partindo do seu *efeito de monumentalidade* para aquilo que Adorno designava como um “olhar de longo alcance”, que “é sempre aquele em que o impulso na direcção do objecto se encontra detido e submetido à reflexão”.³² *Traces* radicaliza a dimensão relacional do cinema como momento de *comunhão*, ao orquestrar um tipo de encontro com uma imagem de ruínas tornada em matéria concreta, uma história reconfigurada pela “pós-vida do objecto de compreensão, cujo pulsar se faz sentir até ao presente”.³³

O que está em causa nesta encenação sublime da história é também o cinema em si mesmo: o cinema entendido não mais como um processo de cinematização do real, mas como matéria real

tornada sensível; não como um mero jogo de formas que contemplamos, mas como um jogo de forças potencialmente transformadoras. Enfim, um *efeito de monumentalidade* simbolizado pelo gesto de uma câmara que não cessa de gravar, como se levar até ao fim o que lhe resta de película (ou bateria) fosse forma de resistir ao inevitável apagamento dos vestígios humanos naquele deserto. Por outras palavras, *Traces* leva ao limite a experiência cinematográfica enquanto experiência de contacto com a história.

DA FADIGA – CONSIDERAÇÕES FINAIS

Se certos filmes intensificam a questão capital do cinema enquanto acto perceptivo (a da sua correlação entre objectividade e subjectividade), é porque, lembremos as palavras de Arthur Danto, um filme não mostra somente o que mostra, mas mostra o facto de que é mostrado. A imagem cinematográfica é simultaneamente um objecto e forma de ver. A imagem em movimento fixa o visível, logo, seduz-nos com o poder da evidência que lhe é própria, mas também com o poder de ver essa evidência de uma forma própria.

Através da instrumentalização da duração e da fadiga, o cinema de Wang Bing demonstra que a transmutação da contemplação do visível em experiência de contacto é possível. Este cinema pauta-se poeticamente pelas longas durações, pelo que vem abalar a simples ‘ingestão’ óptica e sonora de imagens que se deslocam até nós, na era da *inércia polar*. Em *Traces*, somos postos em *movimento* com o que sobra daqueles que morreram naquele deserto. Estamos perante uma forma de corporalização do saber face ao horror da morte gerada por cansaço; somos confrontados com a força do incompreensível. Falamos, pois, de forma física, intensa e performativa de se (re)pensar a história – e, com ela, a função vital do documentário contemporâneo,³⁴ que talvez só na reclusão da sala de cinema possa ainda ser verdadeiramente possível.

No caso de *Traces*, a chave dessa encenação relacional é o incómodo, o efeito de saturação, que obriga a um deferido mental (espécie de *Se Isto É Um Homem*, de Primo Lévy). O incómodo vincula-nos ao presente e imediato; a experiência do imediato, no cinema de Wang Bing, passa sempre por uma encenação da saturação, uma forma de construção sensorial e dramática da fadiga. Como defende Luke Robinson, a propósito do *modus faciendi* do documentarista chinês, há de alguma forma uma consubstancialidade entre a contingência do imediato e a sua incorporação no acto de encenação.³⁵ A experiência estética e ética da fadiga impede-nos de imergir num tempo só nosso; a materialidade de *Traces* impede-nos de imergir na imagem, visto que ela se nos apresenta como uma parede ou escultura, uma força que nos desgasta. É este jogo de forças numa escala tornada ampla que adquire a dimensão de um exercício literalmente físico e colectivo.

Estamos no domínio do cinema como não-arte, como o designa Alain Badiou, ou daquilo que o filósofo chamou de “cinema impuro”.³⁶ O exemplo que Badiou usa para ilustrar esta aceção é o de um “som impuro”³⁷ no cinema de Godard, por com ele se questionar uma suposta pureza dos valores de produção e mediação dominantes no sistema da indústria cinematográfica. Nesse sentido, podemos identificar em *Traces* uma *duração impura*, que é, talvez, o que melhor define a estética do cinema de Wang Bing.

O que caracteriza a estética binguiana são as suas monstruosas formas duracionais. Das durações *impuras* (extremamente longas e absolutamente imprevisíveis) sobressai uma fadiga necessariamente vivida não só entre nós e os que conosco permanecem na sala, em contacto profundo com interior desta paisagem, mas também entre nós e os que vemos re-presentificados na tela. Trata-se de uma fadiga única e irrepitível.³⁸

O cinema de Wang Bing demonstra que é possível fazer das formas cinematográficas uma força política através de uma particular ética da atenção. É cinema que materializa o acto de observação: confere ao olhar uma matéria, imprime-lhe fisicalidade. Trata-se de uma poética da observação em que o olhar se torna em acto historiográfico, em que a janela por onde espreitamos as evidências que restam da história se torna convocatória para um espaço de compreensão crítica. De novo, ver é estar implicado; ser é ser cúmplice. Um cinema da comunhão, portanto.

¹ Apud Paul Virilio, *A Inércia Polar* (Lisboa: Dom Quixote, 1993), 30.

² Walter Benjamin. “A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica”, in *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política* (Lisboa: Relógio D’Água, 2012), 59-95.

³ É esta a perspectiva traçada por Victor Burgin: “film may be broken up, and its fragments dispersed throughout the environment in which we conduct our daily lives”. Tal perspectiva implica um gesto de indiferenciação no que respeita à teoria da imagem, pois, como explicita Burgin, “Film studies must now confront as heterogeneous an ‘object’ as that which confounds photography and television studies – in fact it is largely the same object”. Victor Burgin, *The Remembered Film* (UK, London: Reaktion Books, 2004), 109 e 9.

⁴ Hans Belting, *Antropologia da Imagem – Para uma Ciência da Imagem* (Lisboa: KKYM + EAUM, 2014), 9-10.

⁵ José Bragança de Miranda, “A prosa das imagens”, in *Imagens e Pensamento*, eds. M. L. Martins, J. B. de Miranda, M. Oliveira, J. Godinho (V.N. Famalicão: Edições Húmus, 2017), 260.

⁶ Remetemos para a data da célebre primeira sessão, realizada a 28 de Dezembro de 1895, no salão indiano do Grand Café de Paris, sob orientação dos irmãos Auguste e Louis Lumière.

⁷ No entendimento de Robert Rossen, realizador interessante de citar por sempre ter trabalhado nos limites dos constrangimentos industriais de produção cinematográfica norte-americana, “produzir significa – em termos da estrutura da indústria cinematográfica americana – ter o controlo do material do começo até ao fim”. In José Bogalheiro, *Empatia e Alteridade – A Figuração Cinematográfica como Jogo* (Lisboa: Sistema Solar – Documenta, 2014), 374. Tal entendimento correlaciona-se com o texto de Walter Benjamin, “O Autor

como Produtor”, que providencia, como sempre, um ângulo de interpretação política sobre o papel do produtor na era da reprodutibilidade técnica.

⁸ Os filmes que vemos em casa também são cinema neste sentido. Os filmes que vimos na infância transformam-se noutra coisa quando, mais tarde, nos deparamos com o olhar do Outro sobre o mesmo filme. O isolamento da experiência cinematográfica, sendo um obstáculo à sua recepção partilhada, não retira ao filme as suas condições de possibilidade relacional. Nem a televisão nem os ecrãs portáteis deixam de conter em si a potência teatralizante do cinema, apesar de operarem na lógica de contiguidade com o mundo da vida, que é oposta à experiência suspensiva do cinema numa sala escura – logo, que intensifica o efeito teatral de se ver um filme.

⁹ Belting, *Antropologia da Imagem – Para uma Ciência da Imagem*, 40. O contributo de Belting é fundamental para entender este paradoxo, pois relativiza a ligação de dependência visual que o homem sempre estabeleceu com a imagem ou os seus meios e suportes contingentes. Se a imagem ‘vive em nós’, ela é necessariamente multidimensional. Isto é, a imagem, como reminiscência e reverberação, provém de sensações igualmente tácteis, odoríficas, visuais ou sonoras. A intermedialidade essencial da imagem antropológica, de que Belting fala, realça uma zona onde as imagens transcendem os limites da historicidade do seu meio e suportes, sem no entanto a sua história ser independente da mesma. É porque incorporamos as imagens em nós que elas se libertam dos quadros ou lugares que as condicionaram materialmente; e é por as incorporarmos de forma singular que os quadros e os lugares em que essa incorporação acontece têm um papel fundamental na relação histórica e particular que promovem.

¹⁰ Benjamin, “A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica”, 93.

¹¹ Benjamin, “A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica”, 64.

¹² Seguimos a aceção de João Maria Mendes: “darei que o cinema é uma *escola do ver* que nunca deixou de estar em instalação, e que cada um dos seus filmes é uma aula dessa escola, uma aula do ver”. João Maria Mendes, *Sentidos Figurados: Cinema, Imagem, Simulacro*, Narrativa, vol. I (Lisboa: Instituto Politécnico de Lisboa, 2018), 83.

¹³ Arthur C. Danto, “Moving Pictures”. *Quarterly Review of Film Studies*, 4:1 (1979), 1-21

¹⁴ Danto, “Moving Pictures”, 20 (itálico do texto).

¹⁵ É essa a potência política implícita no gesto inerente a todo o cinema moderno a que Deleuze alude. Cf. Gilles Deleuze, *A Imagem-Tempo – Cinema 2* (Lisboa: Assírio & Alvim, 2006).

¹⁶ Mencionamos alguns dos cineastas que, até recentemente, pensaram ou continuam a pensar os filmes na sua aceção verdadeiramente moderna, isto é, enquanto *formas de acontecimento*, logo, *monumentos do gesto*.

¹⁷ Hans Belting, menos pessimista, encontra uma possível resposta que contrabalança esta tendência: “[A] actual sobreprodução de imagens estimula os nossos órgãos visuais na mesma medida em que, felizmente, os paralisa ou imuniza”. Belting, *Antropologia da Imagem*, 46.

¹⁸ Virilio, *A Inércia Polar*, 38.

¹⁹ Aludimos ao título do ensaio de Jürgen Habermas, *Modernidade: Um Projecto Inacabado* (Lisboa: Nova Vega, 2017).

²⁰ Os anos 1920 foram talvez o período em que o cinema mais se pensou como *efeito de monumentalidade*. Basta pensar no quão interferentes no mundo actual ainda são os efeitos dos filmes alemães do período de Weimar ou os das grandes experiências de montagem soviética.

²¹ A título de exemplo, pense-se na experiência monumental do tempo ou do som que filmes do cinema moderno, como *Jeanne Dielman, 23 quai du commerce, 1080, Bruxelles* (1975), de Chantal Akerman, ou *Le Livre d’Image* (2018), de Jean-Luc Godard, ensaiam.

²² Pequenas emoções podem dar forma a violentas transformações, como Didi-Huberman sugere a partir da análise do monumental *O Couraçado Potemkine* (1925): “É que as *emoções*, como são *moções*, movimentos, comoções, são também *transformações* daqueles ou daquelas que estão comovidos. Transformar-se é passar de um estado a outro: está então bem reforçada a nossa ideia de que a emoção não se pode definir como um estado de pura e simples passividade. É mesmo através das emoções que podemos,

eventualmente, transformar o nosso mundo, na condição, é certo, de que elas se transformem elas próprias em pensamentos e em acções.” Georges Didi-Huberman, *Que Emoção! Que Emoção?* (Lisboa: KKYM, 2015), 39.

²³ Edmund Burke, *Uma Investigação Filosófica acerca da Origem das Nossas Ideias do Sublime e do Belo* (Lisboa: Edições 70, 2015), 78.

²⁴ Vincent Amiel, “Wang Bing, Paysagiste Chinois”. *Esprit* (Outobre 2014). Disponível em <https://esprit.presse.fr/article/vincent-amiel/wang-bing-paysagiste-chinois-38114>

²⁵ Cf. Antony Fiant, *Wang Bing, un Gest Documentarie de notre Temps* (Laval: Warm Editions, 2019).

²⁶ André Bazin, numa passagem sobre *Paisà* (1946), afirma: “A unidade da narrativa cinematográfica em Paisà não é o ‘plano’, mas o ‘facto’. Fragmento de realidade bruta, em si mesmo múltiplo e equívoco, cujo ‘sentido’ se manifesta apenas a posteriori graças a outros ‘factos’ entre os quais o espírito estabelece relação”. André Bazin, *O que É o Cinema?* (Lisboa: Livros Horizonte, 1992), 299. Poderíamos especular que era já este lugar de co-criação e responsabilidade partilhada que Bazin entrevia no cinema neo-realista de Rossellini.

²⁷ Aludimos às discussões em torno do irrepresentável, como aquelas levadas a cabo por autores como Georges Didi-Huberman, Giorgio Agamben ou Jacques Rancière, geradoras de polémicas em torno do holocausto, de que o *Shoah* (1985), de Claude Lanzmann, está no epicentro.

²⁸ Bazin, *O que É o Cinema?*, 20.

²⁹ Recorremos a um raciocínio usado no seguinte aforismo de Bresson: “O fim é o ecrã que se torna apenas uma superfície. Submete o teu filme à realidade do ecrã, como um pintor submete o seu quadro à própria realidade da tela e das cores com que a cobriu, o escultor as suas figuras à realidade do mármore ou do bronze.” Robert Bresson, *Notas sobre o Cinematógrafo* (Porto: Porto Editora, 2000), 102.

³⁰ A este propósito, ver a noção de “corporal vision” desenvolvida no belíssimo artigo de Manuel Ramos-Martínez, a partir da qual a noção de observação “passiva” é problematizada através do cinema de Wang Bing. Manuel Ramos-Martínez. “The Oxidation of Documentary”, *Third Text* 29 (May 2015). Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/276441889_The_Oxidation_of_the_Documentary

³¹ Ramos-Martínez, “The Oxidation of Documentary”, 11 e 12.

³² Theodor W. Adorno. *Minima Moralia* (Lisboa: Edições 70, 2001), 86.

³³ Walter Benjamin, *O Anjo da História* (Lisboa: Assírio & Alvim, 2010), 110.

³⁴ A esta forma de pensar a história corresponde uma modalidade representacional do documentário independente chinês, o *Xianchang*, que Luke Robinson, no seu extenso estudo, define enquanto “poética da contingência”. Luke Robinson, *Independent Chinese Documentary. From the Studio to the Street* (Basingstoke/ New York: Palgrave Macmillan, 2013).

³⁵ Luke Robinson, *Independent Chinese Documentary. From the Studio to the Street*, 152.

³⁶ Alain Badiou, “Considerations on the current state of cinema and on the ways of thinking this state without having to conclude that cinema is dead or dying”. In *Cinema* (UK, Cambridge: Polity Press, 2013), 138-150.

³⁷ Badiou, “Considerations on the current state of cinema...”, 140.

³⁸ Peter Handke defende que a fadiga não obedece a uma receita ou método reproduzível, pois está estritamente dependente das contingências inerentes ao momento de comunhão: “Eu não conheço receita alguma, nem mesmo para mim próprio. Sei tão-somente: tais fadigas não são premeditáveis; não podem constituir-se previamente em desígnio. Contudo, sei igualmente que nunca surgem sem fundamento, mas sempre após algum esforço, numa transição, numa superação.” Peter Handke, *Para uma Abordagem da Fadiga* (Lisboa: Difel, 1990), 60.