

Caindo no real — notas sobre *Welfare*, de Frederick Wiseman

Falling in real — notes on Welfare, by Frederick Wiseman

PEDRO FLORÊNCIO

Universidade Nova de Lisboa, Faculdade
de Ciências Sociais e Humanas
pedroflorencio@fcs.unl.pt

Resumo

Não animamos simplesmente as imagens com o olhar; por vezes, são elas que estão vivas e somos nós os fantasmas convocados para o *teatro* em que elas se engendram. Nesse caso, não é tanto de uma ligação afectiva entre o olhar e a imagem que se trata, mas sim de uma nova condição relacional: o olhar e a imagem estão numa relação recíproca. Tal condição produz-se, muito raramente, devido à possibilidade que a arte tem de albergar movimentos semelhantes aos do mundo de todos os dias, conseguindo dessa forma corporalizar (dar corpo) à estabilidade extática que se experimenta na vida em si mesma. Neste artigo, procuraremos entender o cinema justamente como uma unidade de opostos, na qual a imagem e o observador se situam entre mundos. Dessa particular tensão brota uma condição relacional, na qual se esbatem as fronteiras entre o material e o imaterial, entre o mundo e a sua representação, entre o corpóreo e o fantasmático. No que à relação entre o olhar e o real diz respeito, o desenho, a fotografia e o cinema sempre se pautaram pelo mesmo desejo de espacializar o movimento, resgatando-o do tempo. A imemorial correlatividade entre estas grafias do visível, ou aquilo que as assemelha enquanto gestos de aproximação do real, subtrai-se à disposição

essencialmente técnica da imagem fotográfica. No entanto, seria pobre não ter em conta a relação institucional que a fotografia, enquanto corpo ou suporte, permite estabelecer com as imagens da vida que ‘aprisiona’ no seu interior. O ‘teatro filmado’ de Frederick Wiseman serve-nos de mote para pensar essa rara tensão relacional que o cinema consegue estabelecer com a instituição total que é a vida. É do espaço de representação inaugurado em *Welfare* (1975) — ou, mais exactamente, dos primeiros dois minutos do filme — que nos propomos aqui a tratar. Com efeito, foi nesse filme que o cinema de Wiseman se revestiu pela primeira vez com uma segunda ‘pele’. Surge um interesse pelo corpo invisível, pelo não-dito, pelo não-ser em qualquer imagem. O observador deixa de ser um mero contemplador distanciado da vida dos outros (*fly on the wall*) e passa a ser um fantasma presente no espaço (*ghost in the shell*). De que tipo de observação falamos, quando falamos de um certo tipo de corpo, que cai no interior de um filme tão real como a própria realidade? É a produção desse corpo observante e fantasmático que aqui abordaremos.

Palavras-chave

Frederick Wiseman | *Welfare* | cinema | relação | transparência

Abstract

We don't just look at images; sometimes they are alive and we are like ghosts summoned to the theater in which they are created. In this case, it is not an affective connection between the look and the image that it is at stake. It is a new relational condition: the look and the image are in a reciprocal relationship. Such a condition occurs (very rarely) due to the possibility that art has to accommodate movements similar to those of the everyday world, thus achieving the embodiment of the ecstatic stability that is experienced in life itself. In this paper, we will try to understand cinema precisely as a unit of opposites, in which the images and the observer stand between worlds. This unity sprouts in a theater of images, in which the boundaries between the material and the immaterial, the world and its representation, the corporeal and the fantastical are obscured. As far as the relation between gaze and reality is concerned, drawing, photography and cinema have

always been drawn by the same desire to spatialize movement, by rescuing it from time. The immemorial correlativity between these spellings of the visible, or what resembles them as gestures of approximation to the real, is freed from the technical disposition of the photographic image. However, it would be poor not to take into account the institutional relationship that photography, as a body or support, allows to establish with the images of life that keeps ‘imprisoned’ inside. Frederick Wiseman’s ‘filmed theater’ serves as a motto to think about this rare relational tension that cinema manages to establish with the total institution that is life. It is the space of representation conceived in *Welfare* (1975) — or, more precisely, in the first two minutes of the film — that we propose to analyse here. Indeed, it was in this film that Wiseman’s cinema first covered itself with a second ‘skin’. There is a switch into the invisible body, the unsaid, the non-being in any image. The spectator ceases to be a mere observer distanced from the lives of others (*fly on the wall*) and becomes an invisible presence (*ghost in the shell*). What kind of observation do we speak of when we speak of a certain type of body, which falls within a film so real as reality itself? It is the production of this observant and phantasmatic body that we will address here.

—
Keywords

Frederick Wiseman | *Welfare* | cinema | relational | transparency

— *Como se o observador estivesse a entrar dentro de um corpo, dentro da pele?*

— *Sob a pele.*

Sara António Matos & Rui Chafes (in Chafes, 2015)

Prelúdio

O filme *As Asas do Desejo* (1987), de Wim Wenders, conta a história de um anjo invisível que escuta pensamentos e observa movimentos na cidade de Berlim. Perto do final, o anjo decide trocar a sua condição fantasmática pela mortalidade da vida humana. Esta transformação dá-se através de uma queda intencional. Daí em diante, esse homem,

que já estava apaixonado por uma mulher antes de *cair no real*, passa a poder experimentar os factos a que só os seres humanos têm direito.

Desconhecemos ainda os contornos da *queda* em que se intensificou, como nunca antes, a condição relacional que o cinema estabelece com o mundo da vida. Momento esse no qual, no que à particularidade da imagem diz respeito, as contingências do aparelho cinematográfico, os movimentos do mundo de todos os dias e as particularidades do olhar humano se reconfiguraram mortalmente.

1. Teatros de imagens

No princípio (do cinema), era a fotografia. Nos seus *Ensaaios para uma futura filosofia da fotografia*, Vilém Flusser diz-nos que o “que vemos ao contemplar as imagens técnicas não é ‘o mundo’, mas determinados conceitos relativos ao mundo, a despeito da automaticidade da impressão do mundo sobre a superfície da imagem” (Flusser 1985, 10). A origem das imagens técnicas representa, no entender do autor, o deflagrar de uma era pós-industrial em que a nossa relação com as imagens se pauta pela perda da capacidade de tomar consciência sobre a distância que, anteriormente, nos separava da função representacional das mesmas. Por sua vez, Roland Barthes, na sua última obra *A Câmara Clara*, encontra um “Particular absoluto” na indexicalidade do referente fotográfico, uma evidência ontológica do que “só ocorreu uma vez”, que assim confere à imagem um excepcional estatuto corpóreo — a fotografia “reduz sempre o *corpus* de que tenho necessidade ao corpo que vejo” (Barthes 1989, 13). Mais do que documentar, esse estatuto estimula uma ligação afectiva privilegiada ao “isso-foi” [ça-a-été] da imagem fotográfica.

Ao longo deste artigo, a nossa posição face à herança fotográfica que ainda subsidia o cinema situa-se algures a meio caminho. Fazendo equilíbrio entre as posições de Flusser e Barthes, entendemos o cinema justamente como uma unidade de opostos, cuja possibilidade de encenação de uma imagem a situa entre ‘mundos’. Se, por um lado, a imagem fotográfica depende ora de um conjunto de circunstâncias históricas e códigos culturais que a envolvem exteriormente, ora de mecanismos técnicos e formas de configuração que condicionam internamente, por outro, ela engendra uma relação com a vida que extrapola qualquer desejo de fixação ou sedimentação possível do real, isto é, a fotografia necessita sempre de um olhar vindo de algures, que a anime. Dessa particular tensão resulta um teatro de imagens, no qual se esboroam as fronteiras entre o material e o imaterial, entre o mundo e a sua representação, entre o corpóreo e o fantasmático.

Útil a este entendimento simultaneamente técnico e antropológico da imagem poderá ser, talvez, a proposta que Georges Bataille usou para poder definir um possível *Nascimento da Arte*, a partir da qual os humanos passaram a experimentar um “estado de transgressão”, um estado “que comanda o desejo, a exigência de um mundo mais profundo, mais rico e prodigioso, numa palavra a exigência de um mundo sagrado” (Bataille 2015, 56). Mas se Bataille identificou o primeiro momento de “transgressão” para um mundo alternativo (“sagrado”) a que as imagens gravadas na caverna de Lascaux

permitiram pela primeira vez aceder, aqui falaremos de uma passagem inversa que, por via de outra caverna — o cinema —, nos traz de *novo* para o mundo da vida (*Lebenswelt*).

O balizamento histórico dessa “transgressão”, para ‘lá’ e para ‘cá’, tem sido experimentado entre as mais distantes e mais consubstanciais das grafias do real. No que à relação entre o olhar e o mundo natural diz respeito, o desenho, a fotografia e o cinema sempre se pautaram pelo mesmo desejo de espacializar o movimento, resgatando-o do tempo. Com diferentes graus de aproximação possíveis, a câmara procura “embalsamar” (Bazin 2005a) o mesmo fluxo da vida que a mão do desenho se esforça por *re-criar*. Porque as imagens do cinema são estruturadas pelo tempo, a grafia do cinema concretiza tecnicamente o ‘pecado original’ da fotografia e do desenho. Das suas formas simultaneamente concretas e fluidas brota uma substância material que a fotografia e o desenho nunca deixaram de procurar encenar. A imemorial correlatividade entre estas grafias do visível (ou aquilo que as assemelha enquanto gestos de aproximação do real) subtrai-se à disposição essencialmente maquinal da imagem fotográfica. No entanto, seria pobre não ter em conta a dimensão cénica que a fotografia, sendo corpo ou suporte, consegue estabelecer com as imagens da vida que ‘aprisiona’ no seu interior.

Hans Belting apontou-nos esse mesmo caminho na sua *Antropologia das Imagens*¹, lembrando que somos nós, observadores, quem de facto anima qualquer imagem, sem que isso implique dissociá-la do meio ou suporte que as possibilitou existir materialmente.² Assim, a fotografia simboliza sempre “a nossa percepção e a nossa recordação do mundo, apesar das evoluções internas que sofreu desde a sua invenção” (Belting 2014, 269). Falamos, em boa verdade, de teatros de imagens (palcos, suportes, telas, etc.) que vão abrigando as imagens do real para que as possamos animar com o olhar; trata-se de imagens que “vagueiam entre os meios históricos que foram sendo inventados” e que são como “nómadas que armam a sua tenda em cada novo meio criado ao longo da história, antes de se dirigirem para o próximo” (Belting 2014, 268). A equação que Belting procurou resolver no seu esclarecido estudo é-nos necessária

1 João Maria Mendes sintetiza desta forma a tese geral delineada nos diversos ensaios deste livro de Belting: “Diz Belting que, para apreciarmos a extensão e as características das imagens que se nos deparam, para sermos sensíveis à sua *aparicação* hoje como ontem, precisamos de as entender como um dos elementos da tríade *imagem-mei-mente* (na sua formulação, *imagem-meio-corpo*). (...) Por outras palavras, o *meio* de Belting, *material, suporte, dispositivo*, etc., é porventura e sobretudo a *mis en scène*, a encenação da imagem num espaço de *aparicação/ instalação/ mostração* que a torna visível, variando esse espaço cénico de época em época (templo ou palácio, espaço público ou privado, praça ou *square*, museu, ecrã e sala de cinema). Esse espaço cénico é sempre um *valor acrescentado* à *aparicação/reaparicação* da imagem, valha ele o que valer. É nesse espaço cénico material e multiforme que a imagem ocupa o seu lugar e tenta preservar o seu sentido — se puder; e essa encenação determina a percepção que dela temos, a sua recepção” (Mendes 2018, 80).

2 No capítulo “A Transparência do Meio”, dedicado à especificidade da fotografia, Belting começa por argumentar como Roland Barthes se refuta a si próprio, a partir do momento em que, para elaborar a tese sobre a fotografia, recorreu a imagens afectivas. Barthes revelava assim, talvez inadvertidamente, uma vontade de conduzir “os limites mediais da fotografia ao contexto geral da imagem” (Belting 2014, 268). Quanto à exegese de Flusser, embora reconhecendo a correcta identificação de particularidades antropológicas da imagem fotográfica, Belting questiona a distinção que o filósofo checo decretou entre estatuto particular da “imagem tecnológica” e um tempo próprio da “imagem mágica”, argumentado que tais campos são correlativos e não consubstanciais (Belting 2014, 267).

para explicitar outro *credo*: no cinema, não animamos simplesmente as imagens; por vezes, são elas que estão vivas, e somos nós os “nómadas” convocados para o *teatro* em que elas se movimentam. Nesse caso, não é tanto de uma ligação *animista* entre o olhar e a imagem que se trata, mas, sim, de uma condição relacional. O olhar e a imagem estão numa relação recíproca.

Tal condição advém, muito raramente, da possibilidade que o cinema tem de albergar movimentos semelhantes aos do mundo de todos os dias, conseguindo dessa forma dar corpo à estabilidade extática que se experimenta na vida em si mesma. Nesses casos, as imagens do cinema revestem-se *automaticamente* com um outro tipo de pele, que não se depara somente perante nós, que não é mero palco para a imagem, mas que potencialmente nos envolve — imagens animadas, mas imagens que nos *reanimam*. Por outras palavras: tendo a capacidade de corporalizar a vida tal como a percebemos, o cinema pode ser, por vezes, mais que um simples teatro de imagens onde visitamos os seus fantasmas; pode ser um teatro de corpos, que testemunhamos, invisíveis, e no qual uma vital “pedagogia da visão”³ nos ‘insufla’, para reingressarmos no mundo de todos os dias, “como se de uma espécie de transfusão de sangue se tratasse, por assim dizer” (Kracauer 2012, 456).

O ‘teatro filmado’⁴ de Frederick Wiseman serve-nos de mote para pensar essa rara possibilidade relacional que o cinema consegue estabelecer com o mundo da vida. A *cinemato-grafia* mais importante dos últimos cinquenta anos tem vindo a desenvolver esta particular forma de encenação da imagem em movimento, densificando aquela que é, talvez, a questão capital da história do cinema e da sua relação corporal com o real. Aqui, vamos olhar de perto o momento da filmografia de Wiseman em que se começou a conceber de forma particular um novo tipo de imagem.

2. Um singular desejo de real

O cinema de Frederick Wiseman é motivo para pensar uma particular potência relacional da imagem cinematográfica. Há nele uma possibilidade de encenação do real que é indestrinçável de uma forma de apreensão cinematográfica da vida. Grosso modo, a filmografia wisemaniana apresenta uma rítmica figural que se assemelha à velocidade dos gestos, conversas e situações que nos rodeiam na vida concreta de todos os dias. Falamos de um modo de ver que, bem para além de um redutor naturalismo representacional, se molda num húmus de realidade sensível.

³ Jogamos aqui com a expressão de Byung-Chul Han *pedagogia da visão* (Han 2014, 39), a qual, por sua vez, remete para uma célebre proposta de Friedrich Nietzsche em torno de “Aprender a *ver* — dirigir os olhos com calma, com paciência, deixar vir a si as coisas; diferir o juízo, rodear o caso particular por todos os lados e aprender a compreender na sua totalidade. Eis a *primeira* escola da espiritualidade: *não* reagir imediatamente a um estímulo, mas controlar os instintos obstrutivos e excludentes” (Nietzsche s.d., 67).

⁴ Reformulamos uma das famosas expressões de Manoel de Oliveira (“O cinema é o registo audiovisual do teatro”), circunscrevendo o seu sentido nos limites do da representação visual.

No entanto, para o próprio realizador, mais ainda do que os seus filmes se apresentarem perante o espectador como simulações de uma realidade sensível, importa que funcionem como produtos de uma realidade necessariamente pensável, isto é, para lá do que é tornado visível.⁵ Por outras palavras, falamos de uma certa forma de ligação ao real em que, como na mais profunda arte, “nunca é o que se vê” que está em causa: “é, sobretudo, o que se vê para além do que se vê” (Chafes 2015, 124). Quando vemos um filme de Wiseman, não há nada que possamos almejar ver “para além do que se vê” senão *como se* lá pudéssemos estar. Esse ‘*como se*’ é a pedra de toque na qual o ritmo da realidade física, como o *sensorium* humano a conhece, se traduz em formas cinematográficas que nos instigam a ir além do visível.

Talvez já pudéssemos antecipar esse ‘*como se*’ cinematográfico nos rostos desenhados a carvão por Rembrandt, nas modulações pintadas a cor de Cézanne, nos corpos fotografados em sequência por Marey ou nos fragmentos de corpos esculpidos por Rodin, já que, nessas diferentes formas de re-criação de um momento instantâneo, ocorre uma mesma convocatória para o acto de “ver para além do que se vê” que passa pelo contacto com a pele de um corpo ‘real’. Elas recriam as condições de possibilidade relacionais que temos com o mundo em que estamos fundidos fisicamente. Mais que uma simples representação, a *re-presentificação* do que é dado a ver já não depende somente do aparato ou do formato que suportam a imagem, mas antes do momento em que ela se desprende do seu meio para se constituir enquanto acto no puro presente. O suporte da imagem passa a ser, também, o olhar daquele que a olha.

No cinema de Frederick Wiseman, uma certa forma de ligação ao real convoca o espectador para um outro nível relacional. Do estilo cinematográfico em causa foi sendo cada vez mais constituinte um modo de compreensão da imagem que a liberta parcialmente das especificidades e contingências do seu meio, ao mesmo tempo que o nosso olhar passa a ser condicionado por essas mesmas contingências e especificidades. Mas para que o ‘*como se*’ de uma sensação da vida apercebida se faça sentir, é preciso que observador prescindia do seu corpo para sentir verdadeiramente a fisicalidade do filme que o alberga. Assim, nesta convocatória para uma particular relação fantasmática com a corporalidade do real, parte-se dos seguintes princípios: sem a pressuposição de um olhar que se espanta com o mundo como se da primeira vez se tratasse, sem um olhar humano consciente da suspensão da sua posição carnal, o mundo representado na imagem seria, só e apenas, um índice à nossa disposição, espécie de objecto que guardamos no bolso — um encontro sem reciprocidade. Se esta última asserção pressupõe, por um lado, que a vitalidade fulcral do cinema de Wiseman se subtrai quase por completo às categorias em que costuma ser colocado (entre várias, “cinema documental”, “documentário”, “cinema observacional” ou a famosa designação histórico-estética de “*fly*

⁵ “When my technique works, the audience becomes involved because they are placed in the middle of sequences and are asked to think through their own relationship to what they are seeing and hearing” (in Peary, 1998).

on the wall”), por outro, ela constata a primazia dada às novas condições de percepção daquele que se relaciona com as imagens geradas no interior do corpo (filme). É da produção desse corpo observante e fantasmático de que falaremos em diante.

De que tipo de produção falamos, quando falamos de um certo tipo de observação — essa que tem lugar no interior de um filme que se quer fazer sentir de forma tão real como a própria realidade? Siegfried Kracauer (2012) sonhava com tal possibilidade ao falar da particular percepção sobre factos da realidade física que só o cinema poderia reproduzir:

A percepção do ‘facto concreto’ pressupõe uma participação a um tempo intensa e desinteressada nesse facto; para manifestar a sua natureza concreta, o facto deve ser percebido por vias semelhantes às que desempenham um papel na apreciação e na produção da arte. (p. 456)

Naquela constatação, vislumbra-se um desejo de inversão do “estado de transgressão” que Bataille identificou em *O Nascimento da Arte*. Kracauer desejava que pudessemos habitar um mundo “sagrado” — o do cinema —, mas apenas para, mais tarde, voltarmos com um corpo renovado ao mais sagrado dos mundos: o mundo de todos os dias. Faltou-lhe, no entanto, ter conhecido a filmografia que viria a concretizar plenamente esse desejo.

3. A segunda ‘pele’ de *Welfare* (1975)

Desde cedo, os filmes de Frederick Wiseman pareceram querer aproximar-se da forma quintessencial da imagem cinematográfica — a qual, segundo Tomás Maia, dá “a grafia” de uma “estrutura cinematográfica da vida cuja temporalidade é inteiramente realizada pelo cinema” (Maia 2016, 22). O trajecto inicial dessa vasta filmografia não deixou de ir acentuando uma aproximação ao mundo concreto.

Com efeito, os primeiros filmes de Wiseman (*Titicut Follies*, 1967; *High School*, 1968; *Law and Order*, 1969; *Hospital*, 1970; *Basic Training*, 1971; *Essene*, 1972; *Juvenile Court*, 1973, e *Primate*, 1974) partilham já uma metodologia ímpar, em torno quer de uma “ética da atenção” (fase de produção) quer de um peculiar efeito de observação (fase de pós-produção) (Florêncio 2019, 101ss. e 185ss.) Todavia, eles coadunam-se ainda com a forma de dominação do visível que é sintomática das contingências tecnológicas e culturais do advento histórico do cinema directo.⁶ O seu ‘pecado original’ estava

⁶ Historicamente, podemos situar o aparecimento do cinema directo junto do estabelecimento hegemónico da televisão, numa fase em que a sobreprodução de “imagens vivas do vivo” (Derrida apud Belting 2014, 31) começaram a compor uma nova paisagem audiovisual global.

ancorado nos preceitos fulgurantes de uma recém-chegada “estética do hiper-real”⁷. Difícil era, pois, abdicarem do fascínio por uma nova visibilidade excessiva, que nunca deixou de ser fonte de curiosidade para a imagem cinematográfica.

Nesses primeiros filmes de Wiseman, o *visível* almeja ainda estatuto do *verdadeiro*, por via do *imediato como evidência*. Mas, uma tomada de consciência discursiva, consolada a partir de um primeiro desvio conceptual, estabeleceria a linha de fuga para um outro tipo de experiência cinematográfica. A imagem complexa *do* mundo ambíguo dos primeiros filmes foi-se convertendo, gradualmente, em fundamento de apreciação da vida e compreensão *no* mundo. Através da reelaboração de um específico estilo de montagem (cf. Florêncio 2019, 191-203), o cinema wisemaniano permitiu que o espectador passasse a *figurar* como actor presente no espaço, ainda que de forma ‘invisível’ e sem ser lembrado desse facto; a sua interferência com o plano dramático dos filmes baseia-se, desde então, num modelo de percepção activa e de produção de sentido. O filme em que esta subtil e fulcral mudança se deu foi *Welfare* (1975). O *principium individuationis* do cinema de Wiseman, aí reinventado, manteve-se intacto até ao mais recente *Monrovia, Indiana* (2019).

Perceber como essa curva se dobrou é essencial para identificar a “transusão de sangue” que esta longa filmografia tem vindo proporcionar aos seus espectadores. Com efeito, foi em *Welfare* que este cinema se revestiu com uma segunda ‘pele’. Por um lado, esse novo revestimento apresentaria uma peculiar forma de resistência à emergente industrialização do visível num mundo cada vez mais repleto de imagens; por outro, no seu interior engendrar-se-ia a produção de um novo tipo de observador. Quando estamos “sob a pele” de um filme de Wiseman, o único fantasma presente somos nós. O observador deixa de ser um mero contemplador distanciado da vida dos outros (*fly on the wall*) e passa a ser um fantasma presente no espaço (arriscando uma possível definição: *ghost in the shell*).

4. A dupla libertação da imagem cinematográfica

É do mundo representacional inaugurado em *Welfare* — ou, mais exactamente, dos primeiros dois minutos do filme, que nos levarão a um essencial momento de inversão — que nos propomos aqui a tratar. À superfície, este filme põe em evidência a (in)

⁷ O ‘vulcão’ de acontecimentos políticos e sociais dos anos 60 e 70, a par das redefinições discursivas e linguísticas nos novos *media*, alteraram profundamente os paradigmas culturais. O fascínio pela imagem de um tempo *directo* aparecia agora como mais que um conteúdo testemunhado. Para Jean Baudrillard, esse fascínio devia-se à própria forma de um novo tipo de entendimento utópico da imagem: “O triunfo do realizador era dizer: ‘Eles viveram como se nós lá não estivéssemos’. Fórmula absurda, paradoxal — nem verdadeira, nem falsa: utópica. O ‘como se nós lá não estivéssemos’ sendo equivalente ao ‘como se você lá estivesse’. Foi essa utopia, este paradoxo, que fascinou os vinte milhões de telespectadores, muito mais que o prazer ‘perverso’ de violar uma intimidade. Não se trata de segredo nem de perversão na experiência ‘verdade’, mas de uma espécie de arrepio do real, ou de uma estética do hiper-real, arrepio de exactidão vertiginosa e falsificada, arrepio de distanciação e de ampliação ao mesmo tempo, de distorção de escala, de uma transparência excessiva” (Baudrillard 1991, 40-41). As origens do cinema de Wiseman relacionam-se inegavelmente com o mesmo tipo de fascínio cinematográfico por uma mundanidade ‘banal’.

capacidade humana de agirmos nos limites de um espaço institucional. Em profundidade, no entanto, é preciso tomarmos atenção à subtil progressão na simbólica cena de abertura para perceber que somos nós, espectadores, quem está também agrilhado a outro tipo de instituição: a herança arquivística da imagem fotográfica.

O filme ‘abre’ com uma sequência de oito retratos protocolares de cidadãos com idades e etnias diversificadas, realizados numa loja de assistência social. Em contracampo a estes retratos vai surgindo uma máquina fotográfica, acompanhada pela voz de comando que instrui e identifica os indivíduos. É a metáfora da objectificação do sujeito: as pessoas são fotografadas em série, transformando-se assim em *files* de informação cumulativa e processável. No último retrato, quando é pedido a um homem negro que retire o chapéu que o identifica como militar condecorado, constatamos que *Welfare* é um local burocrático, no qual se procurará reduzir qualquer pessoa à condição numérica. A sua lei de funcionamento assenta na necessidade de transformar corpos reais em casos sociais.

Giorgio Agamben diria sobre esta sequência que, a par da metáfora da conformação civilizacional com a perda de *máscara* (enquanto símbolo da identidade individual e particular), “acresce o prazer, ágil e quase insolente, de sermos reconhecidos por uma máquina, sem o fardo das implicações afectivas que são inseparáveis do reconhecimento operado por um outro ser humano” (Agamben 2010, 69). Para este filósofo, quanto mais nos desprendemos de qualquer identidade e pertença real ao mundo que está separado de nós, “mais gratificante” se torna sermos reconhecidos pela “Grande Máquina”, numa relação em que se perde a ideia de intimidade com os outros, em prol de uma inversão dos valores relacionais: “Existo se a Máquina me reconhece ou, pelo menos, me vê” (ibid., itálico nosso).

A ‘Grande Máquina’ de *Welfare* representa o cúmulo da condição maquinal que envolve o humano no mundo tardomoderno das “Caixas Negras”. Para Flusser, esse mundo começou com a invenção da máquina fotográfica. Ao ser automaticamente produzida por um aparelho, a fotografia prescinde conceptualmente da inteligência humana para ser fabricada enquanto imagem — “Neste aspecto, [a máquina fotográfica] é um instrumento inteligente” (Flusser 1985, 16). Ainda segundo Flusser, esta automação do pensamento representaria, desde o advento da fotografia, uma nova forma de “jogo simbólico” em desenvolvimento entre homens e aparelhos:

Trata-se, porém, de jogo hierarquicamente estruturado. O fotógrafo exerce poder sobre quem vê suas fotografias, programando os receptores. O aparelho fotográfico exerce poder sobre o fotógrafo. A indústria fotográfica exerce poder sobre o aparelho. E assim *ad infinitum*. No jogo simbólico do poder, este se dilui e se desumaniza. (p. 17)

As teses de Agamben e Flusser encontram na “Grande Máquina” e na “Caixa Negra” os pressupostos de uma nova forma de gestão maquinal dos seres humanos. No

interior destes aparelhos, o sujeito movimenta-se agrilhado a outros corpos, qual prisioneiro alienado na alegoria da caverna de Platão.

Em *Welfare*, a dimensão biopolítica está tão presente como na demais cinematografia de Wiseman. Três grandes tensões modernas são aqui relevadas: 1) a tensão entre Identidade e Pessoa, através dos processos de reconhecimento institucionais; 2) a tensão entre os contornos dos processos de relação com o Outro enquanto dado somático, ou seja, enquanto objecto de conhecimento, consumo ou produção (em suma, de dominação) do Mesmo, e as possibilidades de *vita activa* no mundo moderno (Arendt, 2001); 3); a tensão entre corpo e espaço, indivíduo e sistema, actor e palco, etc., mediada por jogos de poder e linguagem. À superfície, os primeiros retratos fotográficos de *Welfare* tematizam essas tensões entre os humanos e os seus mundos institucionais. No entanto, a sequência de dezassete planos que se lhes seguem dá a pensar algo mais.

A seguir à série de retratos fotográficos que simbolizam certamente uma relação desigual entre “agentes humanos” e a “automação total de aparelhos”, como diria Flusser, o filme situa-nos no espaço social por via de tradicionais *establishing shots*.⁸ Vemos filas de pessoas que aguardam no exterior, ao frio, a hora de abertura daquilo que poderia ser uma loja de assistência social em qualquer área urbana dos E.U.A, à data de 1975.⁹ Logo depois, no interior do espaço, os sons rotineiros, as posturas conformadas e os pequenos gestos cansados, ensonados ou impacientes levam-nos a crer que estas pessoas, que podiam ser outras semelhantes noutro dia qualquer, são figuras dramáticas numa encenação de todos os dias a ter lugar naquele espaço social. Nesses dezassete planos introdutórios e relativamente rápidos (com uma média de 2 segundos de duração), eis uma primeira ‘ferida’ que se abre: Wiseman revela-nos que também o nosso olhar invisível, embora conduzido pela montagem de continuidade,¹⁰ opera um outro tipo de ‘violência’. À semelhança da máquina fotográfica que ‘rouba’ as almas de quem está prestes a entrar naquele ‘inferno’,

⁸ Em *Welfare*, apesar da fachada do edifício principal da acção ser mostrada num só plano geral do exterior, optamos aqui por equiparar toda a sequência introdutória em análise ao modelo canónico de apresentação do local de cada cena, nunca para além de três *establishing shots*, de acordo com a sua escala e função, segundo a tradição da economia narrativa no cinema de Hollywood (cf. Bordwell 1987).

⁹ A propósito deste filme, eis as palavras de James R. Dumpson, Comissário do New York City Department of Social Welfare: “I wish all the public, as well as all legislators and politicians, could see this film. It could have been made in any urban area in the United States...” (<http://www.zipporah.com/films/26>).

¹⁰ Ainda que os filmes de Wiseman só sejam verdadeiramente ‘escritos’ na fase montagem, as suas narrativas seguem o princípio de montagem do cinema clássico americano, cuja concepção começa ainda antes das filmagens. Tais narrativas dão-se a ver, em cada cena, por continuidades espaço-temporais sem rupturas perceptivas ou ‘estranhezas’ nas ligações entre planos distintos do mesmo espaço. Como tal, esta montagem é antecipada por uma elaborada planificação que antecede a própria rodagem. Sobre a lógica da ‘continuidade’ do cinema clássico, Vincent Amiel observa o seguinte: “Pode considerar-se que a lógica de planificação é um dos aspetos mais característicos do cinema clássico. Preserva a unidade e a continuidade numa rede cerrada de referências que formam uma espécie de teia rígida onde se oferece a representação do mundo.” (Amiel 2007, 20). É neste sentido que o cinema de Wiseman, procurando sempre a preservação da “unidade” e “continuidade” em cada cena, também se apoia na planificação que possibilita o efeito de ‘invisibilidade’ explorado na montagem do cinema clássico de Hollywood. A questão da antecipação *in loco* dos eventos dramáticos a serem decididos na montagem é assim esclarecida pelo próprio Wiseman: “Most of the time, I pick out what’s going to be shot, and I try to be very conscious in the shooting about what I’ll need in the editing. When I sit in the editing room tearing out my hair because I don’t have a shot, I tend to remember to get that kind of shot the next time. And I try to change camera positions frequently” (in Peary, 1998).

um outro discurso meta-cinematográfico e implícito nestas imagens diz-nos que também nós, à semelhança da “Grande Máquina”, tendemos a olhar *maquinalmente* aqueles corpos, extraindo-lhes violentamente as ‘almas’.¹¹

O cinema de Wiseman exprime já aí, pela primeira vez, uma subtil alusão à dominação do olhar cinematográfico sobre a vida quotidiana. Mas seria só num terceiro e último passo essencial deste prólogo, já nos últimos dois planos, que uma irreversível inversão neste jogo simbólico dos olhares se efectuará.

Logo após os já referidos dezassete *establishing shots*, surge a imagem de um rapaz que desenha esboços de retratos daquilo que o rodeia, como se de um plano em contra-campo dos dezassete planos anteriores se tratasse. Aos esboços no desenho deste rapaz, segue-se a primeira de muitas situações dramáticas que nos são dadas a testemunhar no resto deste filme. Estamos, assim, perante uma primeira reconfiguração do olhar, que se faz através figura angular do desenhador de retratos. A figura do desenhador seria a primeira metáfora do que, daqui em diante, o cinema de Wiseman procuraria ser: por um lado, libertação das contingências do aparelho cinematográfico, numa fuga à necessidade de subjugação do Outro pela imagem documental; por outro, convocatória de um olhar humano, figurado na grafia do desenho, a que só a fugacidade instável do gesto dá forma.

O segredo contido neste prólogo dá uma resposta à ‘violência’ do acto de filmar. Sincronizando a maquinal “grafia de um movimento [que] não é visível a olho nu” (Maia 2016, 22) com o gesto *demasiado humano* do desenho, Wiseman liberta, num só tempo, os corpos e quem os olha, condicionando-os entre si. Liberta os corpos filmados do determinismo fotográfico que assombrou o cinema desde o seu nascimento — e que nunca deixou de assombrar —, ao mesmo tempo que dota de consciência um observador que se apercebe estar sob a pele da mesma contingente grafia do visível que condiciona esses corpos. Nesta concepção relacional de liberdade, “Ser é ser percebido” (Berkeley). Dois minutos podem parecer pouco para tanto, mas são bem mais que o tempo da queda de um anjo que se quer juntar ao mundo dos vivos.

5. Por uma pedagogia da visão

O prólogo de *Welfare* liberta os corpos ‘adestrados’ do mundo institucional, porque produz um olhar fantasmático que se pode apaixonar por eles mesmo sem os poder tocar. Daí em diante, seria esta a condição relacional na *filmo-grafia* de Wiseman. Tal como na arte do desenho, esse cinema passa a ser caracterizado por se relacionar mais

¹¹ Para sustentar esta ‘extração’, lembremos que a fotografia foi durante muito tempo entendida não só como mero ‘vestígio’, mas como um vestígio que se ‘arreatou ao mundo’ (Belting 2014). Foi num sentido semelhante que Manoel de Oliveira afirmou: “O próprio acto de filmar... quero dizer, de fotografar, é uma violência” (*apud* Guerreiro 2015, 380). A hesitação de Oliveira entre os verbos filmar e fotografar, talvez menos inconsciente do que à primeira leitura pareça, corrobora a analogia entre esta sequência de planos cinematográficos e a de retratos fotográficos que lhe precede.

com a “capacidade de olhar” que propriamente com a “capacidade de desenhar” (Chafes 2015, 123). Como Artur Ramos (2010) nos diz acerca da ética do desenho de retrato:

No confronto entre o retrato e o retratado procuramos o que é constante, o que é a marca da permanência que se dá no fluir da própria vida, seja como movimento ou como tempo. (...) O desenho é o registo de um tempo vivido, o retrato é uma média ou uma constante, não é um conjunto do que se expôs mas do que se foi expondo. (p. 457)

O *cinema do desenho* restitui a corporalidade original àqueles que a imagem fotográfica violentou. O modo imperfeito de um olhar *demasiado humano* sobre o Outro aproxima-se da estética desenho que, por não se sujeitar às “imposições das regras da aparência”, assume um “carácter mais livre e desinteressado que se interroga sobre a existência do que vê” (Ramos 2010, 424). Essas imagens cinematográficas, como o desenho que não consegue acompanhar o movimento do real, implicam uma atrofia das técnicas formais que estão associadas a uma privilegiada fixação do visível pela máquina de filmar/fotografar. Próximo do esboço de desenho, o cinema pode, assim, representar algo que “parece estar a aparecer mas não se vê na totalidade” (Chafes 2015, 123). Por contraste a um tipo de representação maquinal, o tipo de retrato ‘imperfeito’, circunstancial e fugaz passa a simbolizar formalmente um olhar que é reanimado pelos corpos daqueles que se encontram no espaço social de *Welfare*.

Ainda que os lugares institucionais sejam o ponto de partida de Wiseman para veicular temas e assuntos recorrentes na sua filmografia, passa a ser o modo de perceber as relações de poder entre os corpos no interior desses lugares aquilo que as imagens cinematográficas wisemanianas elaboram. E isso é feito em ‘traço fino’, como só sucede na ética relacional do desenho, que procura “distinguir o indivíduo enquanto homem, diferente de um objecto ou de uma coisa, conferindo-lhe por conseguinte o valor moral” (Ramos 2010, 425). Por trás das relações entre as instituições e os que a ela estão subjugados, cada filme de Wiseman apresenta-se como uma variação do mundo da vida.

O paradoxo formal após esta curvatura na filmografia de Wiseman — que é, repetimos, um momento capital para História do Cinema enquanto *pedagogia da visão* — está em constituir-se nesse olhar ‘imperfeito’ sobre assuntos (temas, contexto e conteúdos), que ocorrem em espaços sociais específicos (uma escola, uma esquadra, um hospital, um tribunal, um jardim zoológico, etc.), um *olhar* que corresponde a uma viagem sensível, que muda radicalmente a nossa percepção sobre os espaços, muito mais que no-los dar em meras imagens. Aprendemos a ver melhor o próprio mundo. Falemos, por fim, daquilo que torna particular a sensibilidade desse olhar.

6. A transparência do cinema

Com *Welfare*, o cinema de Frederick Wiseman aproxima-se da velocidade do desenho de retrato *in loco*, que visa captar esse eterno instante em devir. Mas os minutos

iniciais deste filme marcam ainda a passagem para um nível que vai além das formas de apreensão do estético: a passagem para uma nova forma de *transparência*, que irá reestruturar a poética de cada obra do realizador a partir de 1974.

Em *Welfare*, surge um interesse pelo corpo invisível, o não-dito, o não-ser em qualquer imagem. Quer dizer, um certo e omnipresente ‘ângulo morto’, a partir do qual o observador, *coincidindo com o estatuto da câmara de filmar*, passa a fazer-se sentir através da sua *leveza móvel*. O observador deixa de ser um mero contemplador distanciado da vida dos outros e passa a ser um fantasma presente no espaço. É ele quem se torna numa “aparição” fugaz. À semelhança do gesto fugaz do desenho, também o olhar desse observador tentará acompanhar o imparável movimento dos “factos concretos” que lhe escapam eternamente.

É no recurso ao ângulo morto que as técnicas de uma montagem de continuidade permitem que se passe a fazer sentir, de forma essencial, uma outra necessidade profunda: a de transformar a *imobilidade perceptiva* do voyeur na *leveza móvel* do fantasma. No que respeita à acção interna dos planos, não é por acaso que, salvo situações excepcionalmente inevitáveis, não há olhares dirigidos à câmara por parte das pessoas filmadas nos filmes de Wiseman, olhares que demonstrem consciência (*awareness*) de que estão a ser filmadas. O realizador alega que tal omissão se deve ao desejo de não querer que esses olhares quebrem a continuidade da situação representada. Para tal, a planificação (que ocorre nas fases de observação e filmagens) é essencial. Afirma Wiseman: “I’m always collecting cutaways in order to condense a sequence in the editing. I may use a cutaway, or maybe two or three cutaways, to cover the look” (in Peary 1998). Esta opção ‘técnica’ omite uma dimensão conceptual mais profunda: são os fragmentos coleccionados pelo realizador (*cutaways*) que compõem um mundo de “factos concretos” que só o olhar do observador pode construir e dotar de sentido. Tanto o método de filmagem (que, como o realizador refere por diversas vezes em entrevistas, passa por estar tempo suficiente no espaço até que as personagens se ‘esqueçam’ da presença da equipa de filmagem), como o método de montagem (que produz uma invisibilidade do dispositivo cinematográfico) são concomitantes à observação simultaneamente testemunhal (passiva) e ‘interferente’ (activa) no *desenho* das cenas.

A ‘escrita’ wisemaniana¹² preocupa-se em *desviar* a percepção dos corpos filmados sobre uma câmara invisível que está presente, mas da qual o observador tem (deve ter) perfeita consciência. Tal desvio deve-se menos a uma vontade de manter o espectador num estado de contemplação distanciada e mais a uma afirmação da leveza da

¹² Sobre a analogia com o acto de escrita, registre-se que, em entrevista cedida à *Lumière Reading*, em resposta à questão “You’ve compared your filmmaking process to writing a novel. Is the editing a kind of assembly of language, putting the words together?”, Wiseman responde com estas palavras: “Yeah, I do think it’s quite analogous. It’s the opposite of feature filmmaking. In feature filmmaking, you write the script in advance. In my kind of film, you have to study the material and the problems are very similar to the problems of writing” (in Gnanalingam 2014).

sua condição fantasmática e imersiva. A ausência de olhares conscientes para a câmara contribui para um cumulativo desejo de relação: *inclinando-se* sobre certas personagens (aquelas por quem se apaixonou), pode escutá-las melhor — já que, como um anjo invisível, não lhes pode tocar. Inversão de todos os valores: o olhar do observador-fantasma só pode animar *porque é* antes animado pelas imagens da vida.

Neste gesto co-criativo — lembremos que o realizador e o espectador *fazem* o filme a partir do mesmo ponto de observação, mas não necessariamente através da mesma perspectiva —, a imagem cinematográfica é reconfigurada por uma ontologia relacional; apaga-se enquanto mera forma de mediação, através de um *ângulo morto* a partir do qual as personagens representadas só existem *na sua forma imediata e ambígua* (de que a forma de mediação do desenho está mais próxima que qualquer tecnologia de captação fotográfica). Mais do que um cinema da transparência¹³, engendra-se uma *transparência do cinema*; mais do que uma forma de realismo, engendra-se um desejo de real.

Atingimos, aqui, o último passo do nosso argumento: a omissão de olhares para a câmara, a par de uma montagem que trabalha uma presença invisível da mesma, é uma forma de reiteração da presença específica do espectador nestes filmes — *somos anjos que observam o movimento do mundo e que conseguem escutar os seres humanos*. Na melhor das hipóteses, saímos do cinema ansiosos por outra “transgressão”, outra queda. Desejamos voltar a ter corpo, *caindo no real*.

¹³ Remetemos para a célebre expressão de André Bazin (2005b), na qual se advoga a favor de soluções técnicas e estéticas propensas a um cinema mais realista, isto é, uma representação cinematográfica mais de acordo com a percepção humana (óptica e visual) da realidade.

Bibliografia

- Agamben, Giorgio. (2010). *Nudez*. Lisboa: Relógio D'Água.
- Amiel, Vincent. (2007). *Estética da Montagem*. Lisboa: Edições Texto & Grafia.
- Arendt, Hannah. (2001). *A Condição Humana*. Lisboa: Relógio D'Água.
- Barthes, Roland. (1989). *A Câmara Clara*. Lisboa: Edições 70.
- Bataille, Georges. (2015). *O Nascimento da Arte*. Lisboa: Sistema Solar.
- Baudrillard, Jean. (1991). *Simulacros e Simulação*. Lisboa: Relógio D'Água.
- Bazin, André. (2005a). "The Ontology of the Photographic Image". In *What Is Cinema?*, 9-16. Vol. I. Berkley/ Los Angeles/ London: University of California Press.
- Bazin, André. (2005b). "The Virtues and Limitations of Montage". In *What Is Cinema?*, 41-52 Vol. I. Berkley/ Los Angeles/ London: University of California Press.
- Belting, Hans. (2014). *Antropologia da Imagem — Para uma Ciência da Imagem*. Lisboa: KKYM + EAUM.
- Bordwell, David. (1987). *Narration in the Fiction Film*. London: Routledge.
- Chafes, Rui (2015). *Sob a Pele — Conversas com Sara António Matos*. Vermoim, Maia: Atelier-Museu Júlio Pomar/ Sistema Solar (Documenta).
- Florêncio, Pedro. (2019). *Esculpindo o Espaço — O Cinema de Frederick Wiseman*. V. N. Famalicão: Edições Húmus.
- Flusser, Vilém. (1985). *Filosofia da Caixa Preta: Ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. São Paulo: Editora HUCITEC.
- Gnanalingam, Brannavan. (2014). "The Documentarian: An Interview with Frederick Wiseman". The Lumière Reader Film Criticism, Arts Journalism, and Digital Documentaries by leading New Zealand Writers and Filmmakers (July 23). Site: <http://lumiere.net.nz/index.php/an-interview-with-frederick-wiseman/>
- Guerreiro, Fernando. (2015). *Cinema El Dorado — Cinema e Modernidade*. Lisboa: Colibri.
- Han, Byung-Chul. (2014). *A Sociedade do Cansaço*. Lisboa: Relógio D'Água.
- Kracauer, Siegfried. (2012). "A experiência e a sua matéria". In *Naturalismos. De Lucrecio a Lobo Antunes*, orgs. by Kelly Benoudis Basílio e Felipe Cammaert, 455-475. V. N. Famalicão: Edições Húmus.
- Maia, Tomás. (2016). *O Olho Divino — Beckett e o Cinema, seguido de Filme, de Samuel Beckett*. Lisboa: Documenta.
- Mendes, João Maria. (2018). *Sentidos figurados: Cinema, Imagem, Simulacro, Narrativa. Da Magia de Lascaux ao Animismo Cinematográfico e à Sociedade do Espectáculo*, Vol. 1. Lisboa: Instituto Politécnico de Lisboa.
- Nietzsche, Friedrich. (s.d). *Crepúsculo dos Ídolos — Ou como se Filósofa com o Martelo*. Lisboa: Edições 70.
- Peary, Gerald (1998). "Interviews: Frederick Wiseman". In *Gerald Peary — Film, Reviews, Interviews, Essays & Sundry Miscellany*. Boston, Phoenix, March. <http://www.geraldpeary.com/interviews/wxyz/wiseman.html>.
- Ramos, Artur. (2010). *Retrato — O Desenho da Presença*. Lisboa: Campo da Comunicação.
- Welfare. <http://www.zipporah.com/films/26> "(Website)".

Nota biográfica

É Assistente Convidado da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, da Universidade Nova (onde lecciona História do Cinema). É docente na ETIC — Escola de Tecnologias Inovação e Criação (onde lecciona Documentário), Portugal, e na Escola Profissional Jean Piaget, Almada (onde lecciona Representação Espacial). É autor do livro *Esculpindo o Espaço. O cinema de Frederick Wiseman* (Edições Húmus), de capítulos de livros, e de artigos publicados dispersamente. Recebeu 12 prémios como realizador e argumentista.

ORCID iD

[0000-0003-1328-4084](https://orcid.org/0000-0003-1328-4084)

CV

[4C12-17AE-EBE0](#)

Morada institucional

Universidade Nova de Lisboa, Av. de Berna, 26-C — Lisboa 069-061, Portugal.

Recebido Received: 2020-05-11

Aceite Accepted: 2020-09-20

DOI <https://doi.org/10.34619/m4ve-qs60>