

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO E CULTURA
LINHA DE PESQUISA: TECNOLOGIAS DA COMUNICAÇÃO E ESTÉTICAS

UNIVERSITÉ PARIS 1 – PANTHÉON SORBONNE
ÉCOLE DOCTORALE D’HISTOIRE
CENTRE D’HISTOIRE DU XIX^e SIÈCLE
COMPOSANTE ISOR – IMAGES, SOCIÉTÉS, REPRÉSENTATIONS

NICHOLAS ANDUEZA

**O CORPO QUE VOLTA:
Fotogenia e biopolítica em filmes de arquivo**

Rio de Janeiro, Paris
2022

Nicholas Andueza

O CORPO QUE VOLTA:
Fotogenia e biopolítica em filmes de arquivo

Tese de doutorado sob regime de Cotutela apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura, Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Comunicação, e apresentada à Composante ISOR do Centre D'Histoire du XIX^e Siècle, École Doctorale d'Histoire, Université Paris 1 – Panthéon Sorbonne, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em História.

Orientadora: Consuelo da Luz Lins

Coorientadora: Myriam Tsikounas

Rio de Janeiro, Paris

2022



UNIVERSIDADE FEDERAL
DO RIO DE JANEIRO
UFRJ



ESCOLA DE COMUNICAÇÃO

Programa de Pós-Graduação em Comunicação

**ATA DA QUINGENTÉSIMA VIGÉSIMA QUINTA SESSÃO PÚBLICA DE
EXAME DE TESE DE DOUTORADO DEFENDIDA POR NICHOLAS DE
ANDUEZA SINEIRO NA ESCOLA DE COMUNICAÇÃO DA UFRJ**

Aos trinta dias do mês de junho de dois mil e vinte e dois, às dez horas, através de videoconferência, foi realizada a defesa de tese de doutorado de **Nicholas de Andueza Sineiro**, intitulada: "**O Corpo que Volta: fotogenia e biopolítica em filmes de arquivo**", perante a banca examinadora composta por: **Consuelo da Luz Lins** [orientador(a) e presidente], **Myriam Tsikounas** [coorientador(a)], **Anita Matilde Silva Leandro**, **Andréa França Martins**, **Sebastien Denis** e **Dork Zabunyan**. Tendo o(a) candidato(a) respondido a contento todas as perguntas, foi sua tese:

aprovada reprovada aprovada mediante alterações

E, para constar, eu, Thiago Couto, lavrei a presente, que segue datada e assinada pelos membros da banca examinadora e pelo(a) candidato(a) ao título de Doutor(a) em Comunicação e Cultura.

Rio de Janeiro, 30 de junho de 2022

Consuelo Lins

Consuelo da Luz Lins [orientador(a) e presidente]

M. Tsikounas

Myriam Tsikounas [coorientador(a)]

Aleandro

Anita Matilde Silva Leandro [examinador(a)]

Andréa França Martins

Andréa França Martins [examinador(a)]



UNIVERSIDADE FEDERAL
DO RIO DE JANEIRO
UFRJ



ESCOLA DE COMUNICAÇÃO

Programa de Pós-Graduação em Comunicação

Sebastien Denis [examinador(a)]

Dork Zabunyan [examinador(a)]

Nicholas de Andueza Sineiro [candidato(a)]

* As atas de defesa de tese/apresentação de dissertação dos Programas de Pós-Graduação da Universidade Federal do Rio de Janeiro somente geram efeitos após sua homologação pelo CEPG.

À memória de Brenno, meu irmão, com amor e silêncio.

AGRADECIMENTOS

A Brenno, meu irmão, que se foi pouco antes do início deste trabalho, por tudo o que construímos juntos, e especialmente pela insistência de voltar em forma de lembrança dia sim dia também, ao longo da minha escrita.

A Mano Ziul, meu tio, que se foi ao final do processo desta tese, pela simplicidade, pelos risos, por saber viver a festa que é a vida.

A Drika, minha companheira e meu grande amor, que conviveu diariamente com esta pesquisa e que me ajudou diretamente em sua confecção; sem sua dedicação e seu cuidado constantes, esta tese simplesmente não teria sido possível.

A meus pais, Sylvia e Guilherme, por sempre estarem comigo, pelo amor de uma vida inteira; especialmente pelos esforços que fizeram durante minha estadia na França, por me encorajarem a não desistir da viagem mesmo diante da pandemia, que atravessou esta tese.

A minha avó Joyce, pelos braços sempre abertos, prontos a me receber e me apoiar.

A Terezinha e Antonio, Lúcia e Celso, pais e padrinhos da Drika, e portanto meus também, pelo cuidar sem medidas já de tantos anos.

A Mônica, minha madrastra, mulher de prumo forte que inspira; por cuidar de mim, da Drika e do meu pai; pela visita carinhosa que ela fez junto a meu pai em Paris.

A Andreas, meu padrasto, homem de sensibilidade rara; por cuidar de mim, da Drika e da minha mãe; pela companhia dele e de minha mãe nos mares e nas estradas da Bretanha, que me ajudaram a escrever esta tese.

A Daniel, meu irmão, e a Juliana Abreu, sua companheira, pelos risos que fazem a vida valer a pena.

A Luis Antonio e Thiago, irmãos da Drika, e portanto meus também, pelas conversas, pelos encontros na tranquilidade, contra as correrias da tese.

A Ziul, meu primo, pela visita calorosa do outro lado do oceano.

A Andrea Abreu, minha madrinha, por ter me inspirado o gosto pela leitura e pelo pensamento.

Aos amigos mais antigos, o Caíto, o Rafael Julião, o Vinicius Uzêda, o Dani Polato, o Eli Jr., a Paula Alves, o Gustavo Ruggeri, o Leonardo Esteves, o Loscar, por fazerem girar o mundo.

Aos amigos mais recentes, o Leco, o Giovanni e a Carol, a Maria Leão, o Reginaldo, o Thiago e a Diana, o Rafael Monteiro, a Marcelle e o Rafael, o Wallace, por tantas trocas importantes pelos corredores e pela cozinha do primeiro andar da Maison du Brésil; em especial aos que, dentre eles, inspiraram e integraram a criação do projeto *Ceci n'est pas un ciné-club*, "Ceci" para os íntimos.

A Lucas Murari, pelo entusiasmo com a minha pesquisa e pelas constantes conversas sobre Jean Epstein e Guli Silberstein.

A Leonardo Esteves, pelo interesse e apoio contínuos na minha caminhada acadêmica e na caminhada profissional da Drika, pelas dicas generosas sobre como pisar em outros continentes.

A Carol Cronemberger e Vincent Munch pelas fundamentais ajudas com as burocracias do doutorado, por acolherem a mim e a Drika em seus lares no Brasil e na França.

A Vera Mazza por receber Chica e Jorge, meus dois gatinhos, e cuidar deles com tanto zelo durante a minha estadia na França.

A Consuelo Lins, pela forte parceria, pelo suporte mais-que-acadêmico; pelo modo potente, atento e generoso de orientar; e a Benjamim Picado, seu companheiro, pelas conversas enriquecedoras e pelos livros emprestados que ainda preciso devolver.

A Myriam Tsikounas, pela acolhida em país e academia estrangeiros, pela presença constante e inteira na orientação, pela revisão precisa da tradução para o francês.

A Andréa França, cuja parceria e amizade inspiraram os primeiros passos desta tese, e cujo interesse contínuo na pesquisa contribuiu para tantas iluminações ao longo da construção deste texto; em particular, agradeço o apoio constante, mesmo diante dos percalços da pesquisa.

A Maurício Lissovsky, que se foi ao final da escrita desta tese; homem de pensamento grande, por seus cursos sobre Roland Barthes e Walter Benjamin, que impregnam muitas destas páginas.

A Beth Formaggini e Anita Leandro, por se colocarem sempre abertas e interessadas em terem seus filmes estudados por mim.

A Bill Morrison, pela instigante conversa que me concedeu sobre seu trabalho com montagem e arquivos; entrevista que ainda há de ser transcrita e publicada.

Aos membros da banca, pela disponibilidade e pelo interesse: Andréa França, Anita Leandro, Sébastien Denis e Dork Zabunyan. Especialmente a Andréa França e Dork Zabunyan, por se prontificarem enquanto pré-relatores desta tese.

Às membras da banca de qualificação: Andréa França, Anita Leandro e Thaís Blank, pela atenção e pelos comentários construtivos que fizeram para que eu caminhasse com a pesquisa.

A Alexandre Gouin e Vincent Munch, pela paciente revisão do meu francês; também a Leco, Giovanni e Carol, pela prontidão e generosidade em imprimir este trabalho em outro continente.

A Duda Kuhnert, amiga de longa data, pela partilha de um objeto de estudo e por uma entrevista quase bem sucedida.

A Rafael Julião, pela atenta revisão de muitas destas páginas, pelas trocas e pelos conselhos, por sua amizade doce e sempre disponível, por sua existência inspiradora.

A Victa de Carvalho, Marialva Barbosa e Michael Hershmann, pela atenção ao meu caso nos tantos trâmites burocráticos que envolveram o percurso da pesquisa.

À UFRJ, universidade que segue resistindo aos recentes atentados contra a educação e a pesquisa, tornando-se um símbolo potente que contagia inevitavelmente todo o texto desta tese.

Ao CNPq e à CAPES, agências sem as quais esta pesquisa não teria sido possível.

À Maison du Brésil, em especial a Denise Leitão, Simita Delaire e Frederico de Sá Filho (o Fred), por propiciarem não só a hospedagem minha e da Drika, como também um acesso mais amplo à Cité Universitaire como um todo.

RESUMO

ANDUEZA, Nicholas. **O corpo que volta: fotogenia e biopolítica em filmes de arquivo**. 2022. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2022.

ANDUEZA, Nicholas. **O corpo que volta: fotogenia e biopolítica em filmes de arquivo**. 2022. Tese (Doutorado em História) – École Doctorale d’Histoire, Université Paris 1 – Panthéon Sorbonne, Paris, 2022.

Esta tese investiga filmes de arquivo que retomam imagens originalmente produzidas por sistemas ditatoriais, nomeadamente, pela ditadura militar brasileira de 1964, pela ditadura salazarista portuguesa e pela ditadura cambojana do Khmer Vermelho. Ao recontextualizarem cinematograficamente esses arquivos, os filmes aqui analisados transformam o estatuto das imagens: elas deixam de funcionar sob a lógica do controle fechado e autoritário e passam a existir em um ambiente de aberturas e possibilidades estéticas, éticas e históricas. Para descrever essa mudança no regime de imagens, propõe-se a noção de fotogenia, trabalhada por Jean Epstein no início do século XX. Assim, se, por um lado, há um regime biopolítico que funda os registros produzidos dentro de sistemas autoritários de poder, por outro, há o elemento fotogênico, que habita silenciosamente esses registros. Este último pode ser liberado em alto e bom som a partir de múltiplos procedimentos cinematográficos de retomada que vão contra o catálogo policial, formulando uma espécie de anti-catálogo. São procedimentos como a narração, a desaceleração, o reenquadramento, a mise-en-scène, a montagem etc. Ao mobilizar as imagens e enxergar no movimento uma possibilidade animista, a abordagem fotogênica (re)ativa os corpos em suas potências e gestos indecifráveis, em seus testemunhos vivos, expandindo-os para além do cativado da imagem biopolítica. Revisitadas e retrabalhadas, essas imagens de arquivo se tornam capazes de responder ao olhar dos espectadores com seu próprio olhar, atravessando o tempo e se fazendo presentes no aqui e agora da experiência fílmica – como o relâmpago nas teses de Walter Benjamin sobre a história. É aí que o corpo volta: quando o meu próprio corpo é inteiramente afetado pelo do outro, quando o corpo do outro dança em mim, materializando-se no mais-que-aqui e mais-que-agora da minha carne cinéfila, que já não é mais só minha.

Palavras-chave: História cultural; cinema; imagens; cinema de arquivo; documentário; biopolítica; fotogenia; Jean Epstein.

ABSTRACT

ANDUEZA, Nicholas. **The body that returns: photogénie and biopolitics in archival films.** 2022. Thesis (Doctorate in Communication and Culture) – School of Communication, Federal University of Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2022.

ANDUEZA, Nicholas. **The body that returns: photogénie and biopolitics in archival films.** 2022. Thesis (Doctorate in History) – École Doctorale d'Histoire, Université Paris 1 – Panthéon Sorbonne, Paris, 2022.

This thesis investigates archival films that reuse images originally produced by dictatorial systems, namely, by the Brazilian military dictatorship of 1964, the Portuguese Salazar dictatorship, and the Cambodian dictatorship of the Khmer Rouge. By cinematographically recontextualizing these archives, the films analyzed here transform the statute of the images, which cease to function under the logic of closed and authoritarian control and begin to exist in an environment of aesthetic, ethical and historical openings and possibilities. To describe this change in the regimes of image, the notion of photogénie is proposed, developed by Jean Epstein at the beginning of the 20th century. Thus, if, on the one hand, there is a biopolitical regime that founds the archives produced within authoritarian systems of power, on the other hand, there is the photogenic element, which silently inhabits these archives. The latter can be released loud and clear by multiple cinematographic procedures of reusing that go against the police catalog, formulating a kind of anti-catalog. Those are proceedings such as narration, deceleration, reframing, mise-en-scène, editing, etc. By mobilizing images and seeing an animistic possibility in movement, the photogenic approach (re)activates bodies in their indecipherable powers and gestures, in their living testimonies, expanding them beyond the captivity of the biopolitical image. Revisited and reworked, these archival images become capable of responding to the viewers' gaze with their own, crossing time and making themselves present in the here and now of the filmic experience – just as the lightning proposed in Walter Benjamin's theses on history. That is how the body comes back: when my own body is entirely affected by the other's, when the other's body dances in me, materializing itself in the more-than-here and more-than-now of my cinephile flesh, which is no longer mine alone.

Keywords: Cultural history; cinema; images; archival cinema; documentary; biopolitics; photogénie; Jean Epstein.

RÉSUMÉ

ANDUEZA, Nicholas. **Le corps qui revient : photogénie et biopolitique dans des films archival d'archive**. 2022. Thèse (Doctorat en Communication et Culture) – École de Communication, Université Fédérale de Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2022.

ANDUEZA, Nicholas. **Le corps qui revient : photogénie et biopolitique dans des films archival d'archive**. 2022. Thèse (Doctorat en Histoire) – École Doctorale d'Histoire, Université Paris 1 – Panthéon Sorbonne, Paris, 2022

Cette thèse se propose d'analyser des films d'archive qui réutilisent des images produites à l'origine par des systèmes dictatoriaux, à savoir, par la dictature militaire brésilienne de 1964, la dictature portugaise de Salazar et la dictature cambodgienne des Khmers Rouges. En contextualisant cinématographiquement ces archives, les films analysés ici transforment le statut des images. Elles cessent d'obéir à la logique du contrôle fermé et autoritaire et passent à un environnement d'ouvertures et de possibilités esthétiques, éthiques et historiques. Pour décrire ce changement de régime d'images, on propose la notion de photogénie, développée par Jean Epstein au début du XX^e siècle. Si, d'un côté, existe un régime biopolitique qui fonde les archives produites au sein de systèmes autoritaires, de l'autre, existe l'élément photogénique, qui habite silencieusement ces archives. Ce dernier peut être libéré par de multiples procédés cinématographiques de reprise qui désarticulent le catalogue policier, formulant une sorte d'anti-catalogue, comme la narration, le ralentissement, le recadrage, la mise-en-scène, le montage, etc. En mobilisant les images et en découvrant une possibilité animiste dans le mouvement, l'approche photogénique (ré)active les corps dans leurs pouvoirs et leurs gestes indéchiffrables, dans leurs témoignages vivants, les élargissant au-delà de leur captivité dans l'image biopolitique. Revisitées et retravaillées, ces images d'archive deviennent capables de répondre au regard du spectateur par leur propre regard, de traverser le temps et de se rendre présentes dans l'ici et maintenant de l'expérience filmique, comme « l'éclair » des thèses sur l'histoire de Walter Benjamin. C'est ainsi que le corps revient : quand mon propre corps est entièrement affecté par celui de l'autre, quand le corps de l'autre danse en moi, se matérialisant dans le plus-qu'ici et plus-que-maintenant de ma chair cinéphilique, qui n'est plus seulement la mienne.

Mots-clés: Histoire culturelle ; cinéma ; images ; film d'archive ; documentaire ; biopolitique ; photogénie ; Jean Epstein.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Lewis Payne, fotografado por Alexander Gardner em 1865.....	p.26
Figura 2: Foto mais próxima da queda dos corpos; Payne é o da ponta direita – foto por Alexander Gardner em 1865	p.28
Figura 3: Os corpos imóveis dos condenados já mortos – foto por Alexander Gardner em 1865	p.28
Figura 4: Covas e caixões preparados ao lado da forca, para os corpos já mortos – foto por Alexander Gardner em 1865	p. 29
Figura 5: Detalhe da foto com os condenados já mortos (fig. 3) – foto por Alexander Gardner em 1865	p. 30
Figura 6: Júri militar do caso da conspiração contra Lincoln – foto por Alexander Gardner em 1865	p. 33
Figura 7: Fotograma de <i>Retratos de identificação</i> (1)	p. 34
Figura 8: Fotograma de <i>Retratos de identificação</i> (2)	p. 34
Figura 9: Fotograma de <i>Retratos de identificação</i> (3)	p. 34
Figura 10: <i>Angelus Novus</i> (1920), de Paul Klee	p. 44
Figura 11: Ex-prisioneira 1, foto de perfil	p. 52
Figura 12: A falta do ex-prisioneiro 14	p. 56
Figura 13: <i>A cela</i> (1965) – nanquim	p. 64
Figura 14: <i>Imaginando a fuga</i> (s.d.) – esferográfica	p. 64
Figura 15: <i>Sala de Castigo da PIDE</i> (1965) – nanquim	p. 65
Figura 16: Sem título (1965) - Nanquim	p. 65
Figura 17: Presos de Machava sorridentes na fila do banho	p. 71
Figura 18: Presos de Machava jogam bola	p. 71
Figura 19: Cena de presos saindo da cela para o banho (1)	p. 72
Figura 20: Cena de presos saindo da cela para o banho (2)	p. 72

Figura 21: Cena de presos saindo da cela para o banho (3)	p. 72
Figura 22: Sequência de stills do ex-prisioneiro 2 (1)	p. 74
Figura 23: Sequência de stills do ex-prisioneiro 2 (2)	p. 74
Figura 24: Sequência de stills do ex-prisioneiro 2 (3)	p. 75
Figura 25: Sequência de stills do ex-prisioneiro 4 (1)	p. 78
Figura 26: Sequência de stills do ex-prisioneiro 4 (2)	p. 78
Figura 27: Sequência de stills do ex-prisioneiro 4 (3)	p. 78
Figura 28: Perfil do ex-prisioneiro 4	p. 80
Figura 29: Estrutura em grade de visita prisional em Machava	p. 83
Figura 30: Quadro enumerando as partes da orelha	p. 85
Figura 31: Detalhe de um quadro maior, intitulado <i>Tableau Synoptique des traits physiologiques pour servir à l'étude du "Portrait Parlé"</i>	p. 85
Figura 32: Ficha catalogal do próprio Alphonse Bertillon em 25/08/1892	p. 87
Figura 33: Ficha catalogal do próprio Alphonse Bertillon em 07/08/1912	p. 87
Figura 34: "Mugshot", retrato de identificação feito durante a década de 1920 pela polícia australiana (1)	p. 88
Figura 35: "Mugshot", retrato de identificação feito durante a década de 1920 pela polícia australiana (2)	p. 88
Figura 36: "Mugshot", retrato de identificação feito durante a década de 1920 pela polícia australiana (3)	p. 88
Figura 37: "Mugshot", retrato de identificação feito durante a década de 1920 pela polícia australiana (4)	p. 88
Figura 38: "Mugshot", retrato de identificação feito durante a década de 1920 pela polícia australiana (5)	p. 88
Figura 39: Ilustração de Peter Paul Rubens (1773)	p. 90
Figura 40: Ilustração de Charles Le Brun (1671)	p. 90
Figura 41: Ilustração de Giambattista Della Porta (1585)	p. 91

Figura 42: Prancha 25 ilustrando aparato para registro de silhuetas de perfil	p. 95
Figura 43: Prancha 52 ilustrando silhuetas de perfil, com medições	p. 95
Figura 44: Pranchas 78 e 79 dos ensaios de Lavater.....	p. 97
Figura 45: Ângulo facial de Pieter Camper, gravado por Thomas Kirk em 1794 (1)	p. 98
Figura 46: Ângulo facial de Pieter Camper, gravado por Thomas Kirk em 1794 (2)	p. 98
Figura 47: Ex-prisioneira 7, foto frontal	p. 103
Figura 48: Anúncio da "Studio-École Marquissette" publicado na <i>Cinémagazine</i> , n. 12, semana do 8 ao 14 de abril de 1921, p.31	p. 117
Figura 49: Anúncio do "Institut Cinégraphique" publicado na <i>Cinémagazine</i> , n. 37, 30 de setembro de 1921, p.31	p. 117
Figura 50: Concurso de fotogenia da revista Cinéa	p. 118
Figura 51: Concurso de fotogenia da revista Cinémagazine	p. 118
Figura 52: Fotograma de <i>Le cœur fidèle</i> (1923), de Jean Epstein (1)	p. 126
Figura 53: Fotograma de <i>Le cœur fidèle</i> (1923), de Jean Epstein (2)	p. 126
Figura 54: Retrato de Maria Auxiliadora capturada	p. 129
Figura 55: Retratos de frente e perfil de Maria Auxiliadora	p. 130
Figura 56: A mão direita de Maria Auxiliadora	p. 131
Figura 57: Os pés de Maria Auxiliadora	p. 131
Figura 58: Retrato de Maria Auxiliadora de saída	p. 133
Figura 59: Antonio Roberto Espinosa tomando em mãos uma de suas fotos feitas em 1969 pela polícia	p. 140
Figura 60: Reação de Antonio Roberto Espinosa a sua fotografia, tirada em 1969 pela polícia (1)	p. 141
Figura 61: Reação de Antonio Roberto Espinosa a sua fotografia, tirada em 1969 pela polícia (2)	p. 141
Figura 62: <i>Cross dissolve</i> entre imagem do Atestado de Óbito de Chael Charles Shreier e uma das fotografias que a polícia tirou dele em 1969 (1)	p. 144

Figura 63: <i>Cross dissolve</i> entre imagem do Atestado de Óbito de Chael Charles Shreier e uma das fotografias que a polícia tirou dele em 1969 (2)	p. 144
Figura 64: <i>Cross dissolve</i> entre imagem do Atestado de Óbito de Chael Charles Shreier e uma das fotografias que a polícia tirou dele em 1969 (3)	p. 144
Figura 65: Still de plano detalhe da bola de cristal de <i>Le tempestaire</i> (1947)	p. 158
Figura 66: Pastor Cláudio de costas e a tela à sua frente	p. 162
Figura 67: Pastor Cláudio de perfil e a tela à sua frente	p. 162
Figura 68: Close do pastor Cláudio	p. 162
Figura 69: Close do entrevistador, Eduardo Passos	p. 162
Figura 70: close do pastor Cláudio denotando fotografia em <i>low key</i> que divide sua face em luz e sombra e sugere um lado obscuro de sua personalidade.....	p. 163
Figura 71: Fotograma de <i>M, o vampiro de dusseldorf</i> (1931), de Fritz Lang	p. 165
Figura 72: Um dos planos que precedem a encenação da execução de Nestor Vera pelo pastor Cláudio (1)	p. 167
Figura 73: Um dos planos que precedem a encenação da execução de Nestor Vera pelo pastor Cláudio (2)	p. 167
Figura 74: Um dos planos que precedem a encenação da execução de Nestor Vera pelo pastor Cláudio (3)	p. 167
Figura 75: Um dos planos que precedem a encenação da execução de Nestor Vera pelo pastor Cláudio; Eduardo pergunta ao pastor se ele reencenaria a execução (1)	p. 168
Figura 76: Um dos planos que precedem a encenação da execução de Nestor Vera pelo pastor Cláudio; Eduardo pergunta ao pastor se ele reencenaria a execução (2)	p. 168
Figura 77: Pastor Cláudio de pé descrevendo e reencenando a execução Nestor Vera	p. 168
Figura 78: Sequência de planos da reencenação da execução de Nestor Vera (1)	p. 169
Figura 79: Sequência de planos da reencenação da execução de Nestor Vera (2)	p. 169
Figura 80: Sequência de planos da reencenação da execução de Nestor Vera (3)	p. 169
Figura 81: Retirada da sequência de planos que precedem a encenação da execução de Nestor Vera	p. 175

Figura 82: Panorâmica filmada por Rithy Panh em uma região de Phnom Penh (1)	p. 187
Figura 83: Panorâmica filmada por Rithy Panh em uma região de Phnom Penh (2)	p. 187
Figura 84: Panorâmica filmada por Rithy Panh em uma região de Phnom Penh (3)	p. 187
Figura 85: Imagem de arquivo feita por equipe do Khmer Vermelho para registrar os grandes projetos do Partido Comunista do Kampuchea.....	p. 190
Figura 86: Registro atual de camponeses cambojanos plantando arroz	p. 191
Figura 87: Registro atual de camponesa plantando arroz	p. 192
Figura 88: Registro atual de bebê sendo banhado	p. 192
Figura 89: Pintura de prisioneiros cambojanos em fila	p. 194
Figura 90: Vann Nath mostra sua pintura aos ex-guardas de S-21.....	p. 199
Figura 91: Detalhe da tela mostrada por Vann Nath aos ex-guardas de S-21.....	p. 201
Figura 92: Detalhe da mão de Vann Nath sobre a tela mostrada aos ex-guardas de S-21...	p. 202
Figura 93: Leitura da prescrição "Método para escrever um documento", com entrada de instrumento de tortura (1)	p. 207
Figura 94: Leitura da prescrição "Método para escrever um documento", com entrada de instrumento de tortura (2)	p. 207
Figura 95: Leitura da prescrição "Método para escrever um documento", com entrada de instrumento de tortura (3)	p. 207
Figura 96: Ex-agente Khmer Vermelho andando pelo corredor e olhando as celas.....	p. 208
Figura 97: Ex-agente Khmer Vermelho indo buscar o "prisioneiro 13".....	p. 209
Figura 98: Ex-agente Khmer Vermelho emprestando seu corpo ao "prisioneiro 13" (1)	p. 210
Figura 99: Ex-agente Khmer Vermelho emprestando seu corpo ao "prisioneiro 13" (2)	p. 210
Figura 100: Ex-agente Khmer Vermelho se afasta da câmera carregando o prisioneiro 13 pelo braço	p. 211
Figura 101: Soldado SS capturado carrega cadáver de campo de concentração rumo à vala	p. 214
Figura 102: Pequeno macaco avança em direção a uma mão humana (1)	p. 227

Figura 103: Pequeno macaco avança em direção a uma mão humana (2)	p. 227
Figura 104: Pequeno macaco avança em direção a uma mão humana (3)	p. 227
Figura 105: Jovem mãe se manifesta em favor de Salazar	p. 233
Figura 106: Detalhe de uma jovem mãe que se manifesta em favor de Salazar.....	p. 234
Figura 107: Detalhe de manifestante fascista logo atrás da jovem	p. 234
Figura 108: Detalhe de mão que toca corpo racializado	p. 235
Figura 109: Reenquadramento desse gesto (1)	p. 235
Figura 110: Reenquadramento desse gesto (2)	p. 235
Figura 111: Salazar acena para o povo	p. 241
Figura 112: Hitler ensaia discurso em 1925; foto de Heinrich Hoffamnn (1)	p. 244
Figura 113: Hitler ensaia discurso em 1925; foto de Heinrich Hoffamnn (2)	p. 244
Figura 114: Cronociclográfico por Gilbreth de 1917	p. 246
Figura 115: Rithy Panh manuseia película	p. 251
Figura 116: Retomada de imagem de dança tradicional	p. 251
Figura 117: As ondas do mar batem violentamente contra a camera (1)	p. 252
Figura 118: As ondas do mar batem violentamente contra a camera (2)	p. 252
Figura 119: As ondas do mar batem violentamente contra a camera (3)	p. 252
Figura 120: Espectros desfocados parecem dançar diante da camera	p. 253
Figura 121: Mãos confeccionam boneco de argila	p. 254
Figura 122: Panorâmica da cena em maquete montada pela equipe de Rithy Panh (1)	p. 256
Figura 123: Panorâmica da cena em maquete montada pela equipe de Rithy Panh (2)	p. 256
Figura 124: Panorâmica da cena em maquete montada pela equipe de Rithy Panh (3)	p. 256
Figura 125: Imagem de arquivo de incêndio provocado por bombardeio no Camboja	p. 257
Figura 126: Panorâmica da cidade esvaziada com inserção de bonecos e de fotografia da fachada do Banco Central (1)	p. 258

Figura 127: Panorâmica da cidade esvaziada com inserção de bonecos e de fotografia da fachada do Banco Central (2)	p. 258
Figura 128: Panorâmica da cidade esvaziada sem inserção de bonecos e sem fotografia da fachada do Banco Central (1)	p. 259
Figura 129: Panorâmica da cidade esvaziada sem inserção de bonecos e sem fotografia da fachada do Banco Central (2)	p. 259
Figura 130: Foto de Rithy Panh e seus sobrinhos crianças que é inserida no plano detalhe da maquete	p. 260
Figura 131: Plano de trabalhador exausto carregando terra	p. 261
Figura 132: Plano de discurso de Pol Pot com véu branco que vai e volta como "defeito" de revelação (1)	p. 261
Figura 133: Plano de discurso de Pol Pot com véu branco que vai e volta como "defeito" de revelação (2)	p. 261
Figura 134: Boneco de cineasta se movendo sobre planos de discurso de Pol Pot (1)	p. 262
Figura 135: Boneco de cineasta se movendo sobre planos de discurso de Pol Pot (2)	p. 262
Figura 136: Bonecos de argila carregam terra nos campos de trabalho	p. 263
Figura 137: Boneco do próprio Rithy Panh sendo colocado na maquete	p. 265
Figura 138: Criança mexe com terra enquanto Rithy Panh a observa	p. 266

Lista de figuras da versão francesa

Figure 139: Lewis Payne, photographié par Alexander Gardner en 1865	p. 298
Figure 140: Photo plus rapprochée des corps qui tombent ; Payne se trouve à l'extrême droite	p. 301
Figure 141: Les corps immobiles des condamnés décédé	p. 301
Figure 142: Tombes et cercueils préparés, à côté de la potence, pour les cadavres	p. 302
Figure 143: Détail de la photo des damnés déjà morts, figure 141	p. 304

Figure 144: Jury militaire dans l'affaire du complot contre Lincoln	p. 307
Figure 145: Séquence d'images de Maria Auxiliadora (1)	p. 308
Figure 146: Séquence d'images de Maria Auxiliadora (2)	p. 308
Figure 147: Séquence d'images de Maria Auxiliadora (3)	p. 308
Figure 148: <i>Angelus Novus</i> , de Paul Klee, 1920	p. 321
Figure 149: Ex-prisonnière 1, photo de profil	p. 327
Figure 150: L'absence de l'ex-prisonnier 14	p. 330
Figure 151: <i>La cellule</i> (1965)	p. 337
Figure 152: <i>Salle de punition PIDE</i> (1965)	p. 337
Figure 153: <i>Sans titre</i> (1965)	p. 337
Figure 154: Prisonniers souriants faisant la queue pour se baigner	p. 342
Figure 155: les prisonniers jouent au football	p. 342
Figure 156: Séquence d'images fixes de l'ex-prisonnier 2 (1)	p. 343
Figure 157: Séquence d'images fixes de l'ex-prisonnier 2 (2)	p. 343
Figure 158: Séquence d'images fixes de l'ex-prisonnier 2 (3)	p. 343
Figure 159: Profil de l'ex-prisonnier 4	p. 347
Figure 160: Structure pour les visites à la prison de Machava	p. 349
Figure 161: Tableau énumérant les parties de l'oreille	p. 351
Figure 162: Détail d'un plus grand tableau intitulé <i>Tableau synoptique des traits physiologiques pour servir à l'étude du « Portrait Parlé »</i> , par Bertillon	p. 351
Figure 163: Fiches d'Alphonse Bertillon lui-même en 25/08/1892	p. 353
Figure 164: Fiches d'Alphonse Bertillon lui-même en 07/08/1912	p. 353
Figure 165: Illustration de Peter Paul Rubens (1773)	p. 354
Figure 166: Illustration de Charles Le Brun (1671)	p. 354
Figure 167: Illustration de Giambattista Della Porta (1585)	p. 356

Figure 168: Planche 25 illustrant un appareil d'enregistrement de silhouettes de profil	p. 359
Figure 169: Planche 52 illustrant des silhouettes de profil, avec des mensurations	p. 359
Figure 170: Planches 78 et 79 des <i>Essays sur la physiognomonie</i> de Lavater	p. 360
Figure 171: Illustrations de Pieter Camper, gravées par Thomas Kirk en 1794 (1)	p. 361
Figure 172: Illustrations de Pieter Camper, gravées par Thomas Kirk en 1794 (2)	p. 361
Figure 173: Ex-prisonnière 7, photo frontale	p. 365
Figure 174: Jean regarde la mer et y voit Marie, sa bien-aimée, prise par un autre (1)	p. 383
Figure 175: Jean regarde la mer et y voit Marie, sa bien-aimée, prise par un autre (2)	p. 383
Figure 176: Portrait de Maria Auxiliadora capturée	p. 386
Figure 177: Portraits de face et de profil de Maria Auxiliadora	p. 387
Figure 178: La main droite de Maria Auxiliadora	p. 388
Figure 179: Les pieds de Maria Auxiliadora	p. 388
Figure 180: Portrait de Maria Auxiliadora nue en préparation pour sa sortie	p. 389
Figure 181: <i>Cross dissolve</i> entre une image de l'acte de décès de Chael Charles Shreier et une de ses photographies policières de 1969 (1)	p. 397
Figure 182: <i>Cross dissolve</i> entre une image de l'acte de décès de Chael Charles Shreier et une de ses photographies policières de 1969 (2)	p. 397
Figure 183: <i>Cross dissolve</i> entre une image de l'acte de décès de Chael Charles Shreier et une de ses photographies policières de 1969 (3)	p. 397
Figure 184: Le pasteur de dos et l'écran devant lui	p. 412
Figure 185: Le pasteur de profil et la toile devant lui	p. 412
Figure 186: Gros plan du pasteur	p. 412
Figure 187: Gros plan de l'enquêteur, Eduardo Passos	p. 412
Figure 188: Gros plan du pasteur Cláudio qui divise son visage et suggère un côté sombre de sa personnalité	p. 413
Figure 189: L'ombre de l'assassin	p. 414
Figure 190: Le pasteur reconnaît Vera et raconte son execution	p. 416

Figure 191: Pasteur Cláudio debout décrivant et reproduisant l'exécution de Nestor Vera	p. 416
Figure 192: Plan de la reconstitution de l'exécution de Nestor Vera	p. 417
Figure 193: Panoramique tourné par Rithy Panh dans une région de Phnom Penh (1)	p. 428
Figure 194: Panoramique tourné par Rithy Panh dans une région de Phnom Penh (2)	p. 428
Figure 195: Panoramique tourné par Rithy Panh dans une région de Phnom Penh (3)	p. 428
Figure 196: Image d'archive d'un enregistrement, par une équipe khmère rouge, des grands projets du Parti Communiste du Kampuchéa	p. 431
Figure 197: Image contemporaine des paysans cambodgiens en train de planter du riz	p. 431
Figure 198: Paysanne qui plante du riz dans l'eau avec un enfant	p. 432
Figure 199: Enfant baigné par une femme	p. 432
Figure 200: Peinture de prisonniers en enfilade	p. 433
Figure 201: Vann Nath montre sa peinture aux anciens gardes de S-21	p. 437
Figure 202: Ancien agent khmer rouge marchant dans le couloir et regardant les cellules	p. 442
Figure 203: Ancien agent khmer rouge allant chercher le « prisonnier 13 »	p. 443
Figure 204: Ancien agent khmer rouge prêtant son corps au « prisonnier 13 » (1)	p. 443
Figure 205: Ancien agent khmer rouge prêtant son corps au « prisonnier 13 » (2)	p. 443
Figure 206: Un soldat SS capturé transporte un cadavre d'un camp de concentration	p. 446
Figure 207: Petit singe s'avançant vers une main humaine (1)	p. 456
Figure 208: Petit singe s'avançant vers une main humaine (2)	p. 456
Figure 209: Petit singe s'avançant vers une main humaine (3)	p. 456
Figure 210: Jeune mère manifestant en faveur de Salazar	p. 460
Figure 211: Détail d'une jeune mère manifestant en faveur de Salazar	p. 461
Figure 212: Détail du manifestant fasciste juste derrière la jeune femme	p. 461
Figure 213: Détail de la main touchant un corps racisé	p. 462

Figure 214: Recadrage du geste sur le corps racisé (1)	p. 462
Figure 215: Recadrage du geste sur le corps racisé (2)	p. 462
Figure 216: Salazar salue le peuple	p. 467
Figure 217: Hitler répète son discours en 1925 (1)	p. 469
Figure 218: Hitler répète son discours en 1925 (2)	p. 469
Figure 219: Rithy Panh manipule le film	p. 473
Figure 220: Reprise de l'image d'une danse traditionnelle	p. 473
Figure 221: Des spectres flous semblent danser devant la camera	p. 475
Figure 222: Des mains fabriquent une poupée en argile	p. 475
Figure 223: Vue panoramique de la scène d'une maquette montée par l'équipe de Rithy Panh (1)	p. 477
Figure 224: Vue panoramique de la scène d'une maquette montée par l'équipe de Rithy Panh (2)	p. 477
Figure 225: Vue panoramique de la scène d'une maquette montée par l'équipe de Rithy Panh (3)	p. 477
Figure 226: Vue panoramique de la ville vidée avec insertion des poupées et d'une photographie de la façade de la Banque Centrale (1)	p. 478
Figure 227: Vue panoramique de la ville vidée avec insertion des poupées et d'une photographie de la façade de la Banque Centrale (2)	p. 478
Figure 228: Vue panoramique de la ville vidée sans poupées et sans photographie de la façade de la Banque Centrale (1)	p. 479
Figure 229: Vue panoramique de la ville vidée sans poupées et sans photographie de la façade de la Banque Centrale (2)	p. 479
Figure 230: Photo de Rithy Panh enfant et de ses neveux, insérée dans le gros plan de la maquette	p. 479
Figure 231: Plan d'un travailleur épuisé transportant de la terre	p. 480
Figure 232: Figurine du cinéaste inséré sur les images du discours de Pol Pot (1)	p. 481

- Figure 233:** Figurine du cinéaste inséré sur les images du discours de Pol Pot (2) p. 481
- Figure 234:** Des poupées d'argile transportent de la terre dans les camps de travail p. 482
- Figure 235:** Un enfant remue de la terre sous le regard de Rithy Panh p. 484

SUMÁRIO

1. Introdução: olhares, algemas e borrões ao sol	p.26
2. O corpo singular e o anti-catálogo	p.45
2.1 Ausência de nome: o anti-catálogo e o problema metodológico das singularidades...	p.46
2.2 Ex-prisioneira 1: "lembro-me"	p.52
2.3 Ex-prisioneiro 14: a tela e o canto	p.56
2.4 Relâmpago: visões da Cadeia Central de Machava	p.64
2.5 Ex-prisioneiros 2 e 4: o rosto como campo de batalha	p.74
2.6 Relâmpago: a imagem biopolítica e a tradição pictórica da physiognomonía	p.84
2.7 Ex-prisioneira 7: sorriso, singularidade e fotogenia	p.102
3. O corpo mais-que-imagem e a fotogenia	p.112
3.1 Talbot, Delluc e Epstein: uma brevíssima história da fotogenia	p.113
3.2 Presenças e aparições em <i>Retratos de identificação</i>	p.127
3.3 Presença, semelhança e fotogenia	p.145
3.4 O espectador, o prisma e o animismo histórico no cinema de arquivo	p.153
3.5 Sombra e luz: formas de retorno em Pastor Cláudio	p.160
3.6 Corpo-relâmpago: fotogenia, heterotopia e a volta do corpo	p.176
4. O corpo que volta e a dança	p. 184
4.1 O corpo, o tempo e os muros viscerais: introduzindo S-21	p.185
4.2 S-21 e o corpo a corpo entre mortos e vivos: topografias, tatilidades e movimentos..	p.197
4.3 Relâmpago: memória, dança, espaço e o corpo paradoxal	p.213
4.4 Os gestos e a não-inscrição em <i>Natureza morta</i>	p.226
4.5 O enxame de corpos, os fascistas e os gestos em nós	p.239
4.6 <i>A imagem que falta</i> : esculpindo lacunas de barro	p.250
5. Conclusão: entre <i>Homo Sacer</i> e <i>Angelus Novus</i>	p.270

6. Referências bibliográficas	p.288
7. Referências filmográficas	p.296
8. Synthèse en français de la thèse : <i>Le corps qui revient : photogénie et biopolitique dans des films d'archive</i>	p.298
8.1 Introduction : regards, menottes et taches au soleil	p.298
8.2 Première Partie : Le corps singulier et l'anti-catalogue	p.322
8.3 Deuxième Partie : Le corps-plus-qu'image et la photogénie	p.374
8.4 Troisième Partie : Le corps qui revient et la danse	p.426
8.5 Conclusion : Entre <i>Homo Sacer</i> et <i>Angelus Novus</i>	p.487

1. Introdução: olhares, algemas e borrões ao sol

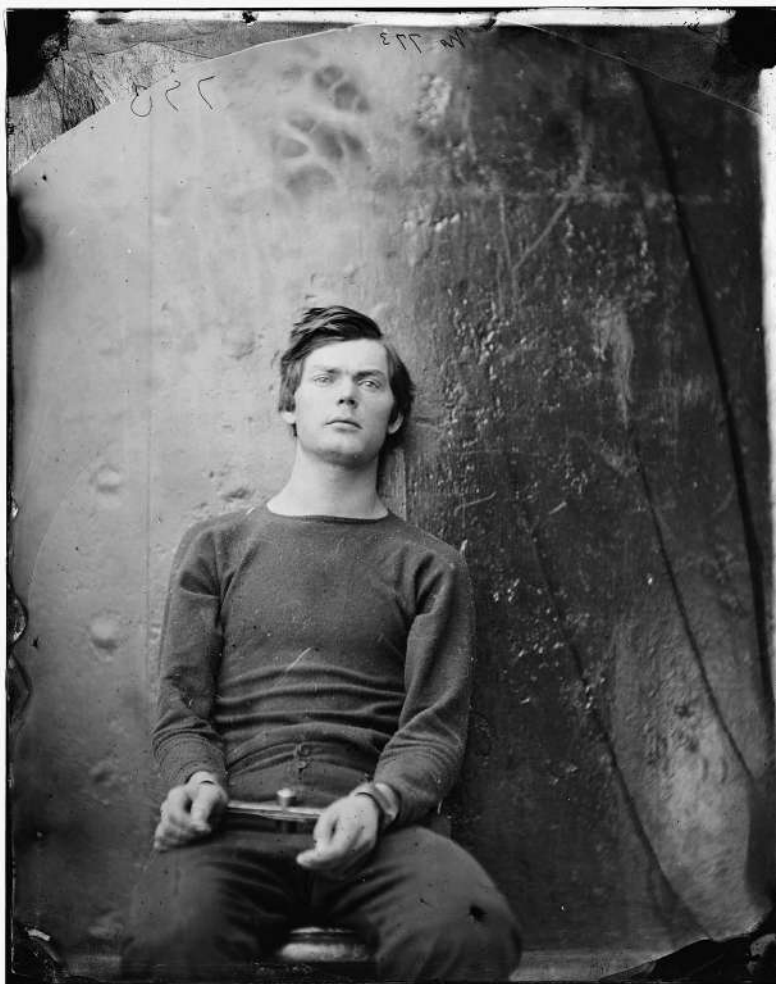


Figura 1: Lewis Payne, fotografado por Alexander Gardner em 1865. Fonte: Biblioteca do Congresso Americano.

Na imagem acima, vemos uma fotografia tirada por Alexander Gardner em 1865 de Lewis Payne,¹ um prisioneiro célebre que será em breve executado, aos 21 anos. Vi a foto pela primeira vez no clássico *A Câmara Clara*, de Roland Barthes (1979: 2012), em que o velho Barthes se encanta com a visão do jovem Payne (2012, p.87). Identifico-me com seu encantamento.

Vagueio pela foto. A primeira coisa que vejo são os olhos dele, como duas agulhas de tempo transpassando a fina película da imagem. Em seguida, perambulo pelos arredores. Vejo um fundo desfocado, assisto a margens deterioradas pela ação silenciosa do tempo; vejo as algemas que escapam do foco. Depois me volto mais uma vez aos olhos – sou como que puxado por eles.

¹ Seu nome real era Lewis Thornton Powell, mas mantenho aqui Lewis Payne, um nome pelo qual ele também é conhecido.

Tento analisar de onde vem a luz da cena: certamente uma fonte natural vinda de cima; mas aí vejo, no canto direito inferior, um brilho no fundo metálico. É uma segunda fonte de luz, não sei se natural ou artificial, que possivelmente provê, ou afeta, o *fill-light*² da cena. Tento imaginar qual seria o cheiro do lugar: o metal, a sujeira, o suor, o fumo? De novo retorno aos olhos do prisioneiro, parece que não consigo escapar deles; é como se formassem o ponto gravitacional da imagem – e não só por estarem no centro do quadro.

Assisto a uma face iluminada por uma luz macia, distribuída; o corpo, por sua vez, sentado exatamente na divisão entre luz e penumbra que toma o fundo da cena. O aspecto suave da pele do moço, cujas feições nos remetem aos padrões eurocêntricos de beleza (a cor branca, a face quadrangular, os traços finos do nariz e da boca, os olhos claros), contrasta com a aspereza metálica do fundo que escora seu corpo. E, de súbito, depois de rever as mãos presas de Payne, percebo mais um contraste além daquele entre a pele e o metal: contra o olhar, nítido, definido, central, hieróglifo de presença e vida, estão as algemas, desfocadas na periferia da foto, signo da captura e da coerção, menção a uma morte próxima.

Se as algemas ditam a concretude coercitiva, o olhar de Payne a desafia. A foto, então, sussurra a Barthes sua fórmula célebre: “isso está morto e isso vai morrer” (2012, p.87 e 88). A fricção entre o olhar ainda vivo na foto (hoje) e a morte por execução (já ocorrida, em 1865, prefigurada pelas algemas) sinaliza o curto-circuito temporal como *punctum*, isto é, como aquilo que punge nossa percepção (*idem*).

Leal ao sul derrotado na Guerra de Secessão americana (1861-1865), Lewis Payne participou da conspiração que assassinou o presidente Abraham Lincoln, estando incumbido de matar outra figura política ligada ao presidente, o Secretário William Seward. A tentativa de homicídio por esfaqueamento não funcionou, e três dias depois, em 17 de abril de 1865, Lewis Payne foi preso, suspeito de envolvimento na conspiração.

No final de abril Alexander Gardner começa a tirar fotos do prisioneiro e de outros envolvidos. Durante o julgamento, a participação de Payne no crime torna-se evidente às autoridades, que decidem pela pena capital para ele e mais três outros: a forca, preparada para o dia 7 de julho de 1865. Mais uma vez, Alexander Gardner, que havia conquistado um nome através de fotos sobre a guerra civil, é o único fotógrafo autorizado (convocado) a registrar a execução – é a primeira vez que um fotógrafo tem acesso a uma pena capital (Rancière, 2012, p.108).

Gardner parece não ter poupado negativos: ele não apenas fez múltiplas poses de Payne e dos outros três condenados (Mary E. Surat, George A. Atzerodt e David E. Herold), como também tirou diversas fotos da execução: uma geral do pátio, outra apenas da estrutura com as forcas, outra das autoridades aguardando os prisioneiros, uma da imposição das forcas sobre os condenados, uma ainda

² Também conhecido como “luz de preenchimento”, o *fill light* é a fonte luminosa que preenche levemente as sombras geradas *keylight*, que tende a ser a luz-guia da cena.

com os corpos caindo e se movendo, outra dos corpos já mortos e estáticos no ar e, por fim, após um movimento lateral da câmera, uma foto dos caixões que aguardavam os corpos.

Esse esforço visual nos dá pistas de que aquela foto de Payne não está sozinha; pelo contrário, faz parte de uma mórbida constelação de fotografias que produz um imaginário sobre a conspiração contra Lincoln. Abaixo, algumas delas, todas retiradas do material disponibilizado online pela Biblioteca do Congresso americano:

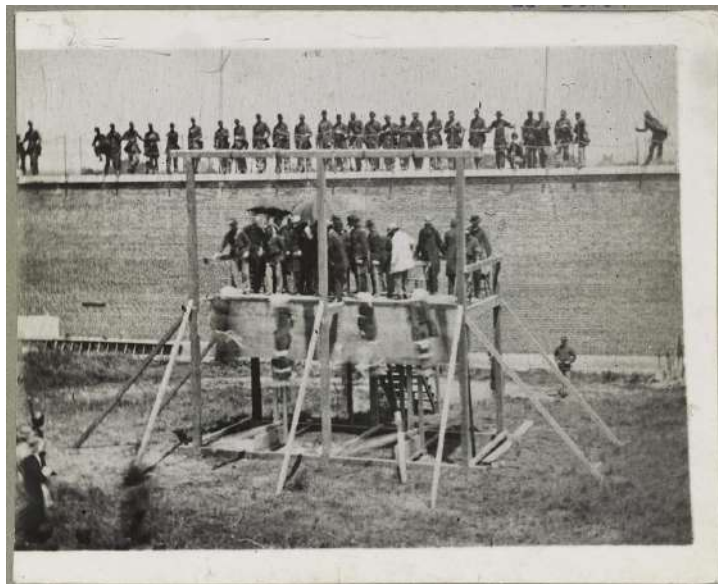


Figura 2: foto mais próxima da queda dos corpos; Payne é o da ponta direita – foto por Alexander Gardner em 1865. Fonte: Biblioteca do Congresso Americano.

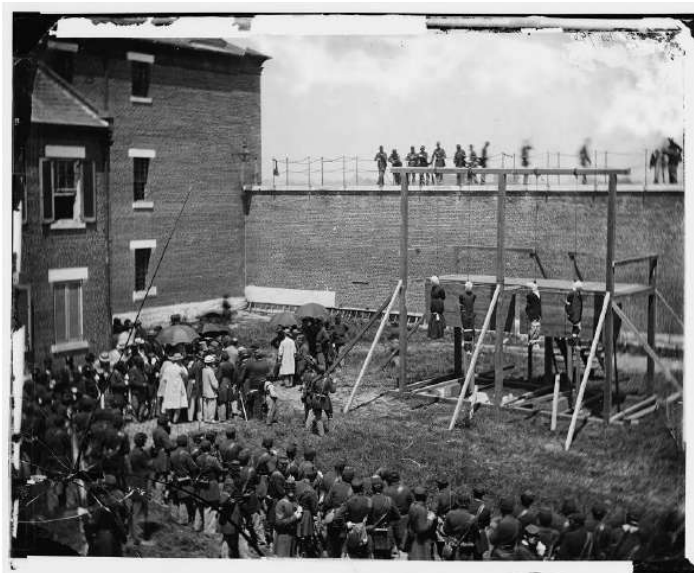


Figura 3: os corpos imóveis dos condenados já mortos – foto por Alexander Gardner em 1865. Fonte: Biblioteca do Congresso Americano.

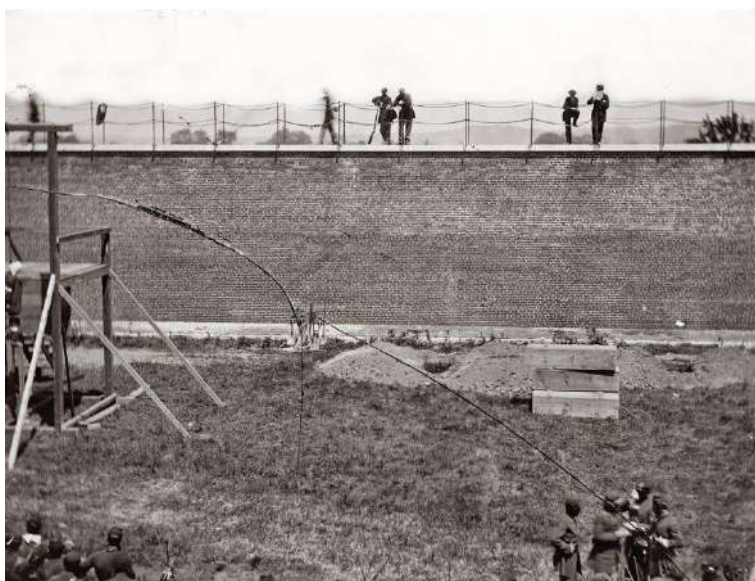


Figura 4: covas e caixões preparados ao lado da forca, para os corpos já mortos – foto por Alexander Gardner em 1865. Fonte: Biblioteca do Congresso Americano.

Estamos em meados do século XIX. A fotografia fora inventada menos de três décadas antes e estava ainda em processo de se integrar aos meios de comunicação. Pistas da incipiência técnica da fotografia estão contidas, por exemplo, nos corpos borrados pelo movimento da execução (fig. 2). Os borrões nos indicam uma baixíssima sensibilidade das chapas usadas por Gardner, dada a abundância de luz solar do momento, comprovada pelas sombras nítidas dos elementos estáticos, ou pelas sombrinhas usadas por alguns dos presentes. Bem mais do que isso, esses borrões fantasmagóricos indicam a iminência mais absurda da morte: não é possível saber se os corpos se movem pela inércia da queda, depois de morrerem, ou por força própria, lutando pela vida. De todo modo: catástrofe.

Testemunhamos uma visão rara do gesto puro de uma soberania impessoal que se impõe, e a absoluta tragédia que isso implica. Se Giorgio Agamben define a soberania por sua capacidade de reduzir a vida humana ao *homo sacer*, àquele que é “matável”, fazendo com que sua morte não se configure nem como homicídio nem como sacrifício (1998, p.53 e 55), o que os corpos borrados nos exibem é uma visão do soberano em pessoa – um fantasma do Leviatã hobbesiano.

Por muito tempo me perguntei se devia ou não colocar essas imagens aqui. Mas concordei com Jacques Rancière: “o problema não é saber se cabe ou não mostrar os horrores sofridos pelas vítimas desta ou daquela violência. Está na construção da vítima como elemento de certa distribuição do visível” (2012, p.99). Por isso começo com o retrato de Payne (e a ele sempre retorno): “uma imagem nunca está sozinha. (...) A questão é saber o tipo de atenção que este ou aquele dispositivo provoca” (*idem*). Sei muito bem que o moço da foto é um jovem racista reacionário que produziu, ele mesmo, suas vítimas em

nome do ódio. Apesar disso, por alguma razão, continuo sentindo um profundo assombro ao ver imagens de seu cárcere, de sua execução.

Pela quantidade de chapas dedicadas ao evento, ficamos inclinados a medir sua relevância. A Guerra de Secessão encerra simbolicamente as incompatibilidades entre um Norte supostamente progressista e um Sul escravocrata. A punição aos conspiradores, portanto, se mostra como o sinal derradeiro de tal resolução – e suas fotografias, tantas e todas, como as sólidas, modernas e irrefutáveis evidências desse fim de disputa.

Mas passeio em pensamento. Quão longo terá sido o silêncio entre a ordem da execução e a abertura dos alçapões? Qual o cheiro do mato sob efeito do calor? Que tipo de ruídos faziam os insetos pelo ar? Seriam sons que abafavam os ruídos dos corpos que morriam? O que se diziam as pessoas? O que pensava cada um desses soldados? Olho para a parte inferior de uma das fotografias (fig. 3) e ao ampliar a imagem noto três soldados olhando para a câmera (ver fig. 5, adiante). Estariam eufóricos? Tentando comunicar, com seus próprios olhos, o que acabaram de ver? Ou entediados? Procurando outra cena interessante a consumir com o olhar, uma vez que os condenados já haviam morrido?



Figura 5: detalhe da foto com os condenados já mortos (fig. 3) – foto por Alexander Gardner em 1865. Fonte: Biblioteca do Congresso Americano.

E mesmo depois de tudo isso, apesar de tudo isso, quando voltamos à primeira imagem (fig. 1), vemos que, nela, Payne continua a nos olhar. Encorajo o leitor a retornar para observá-la uma vez mais. Depois das imagens da execução, a fotografia do prisioneiro solitário terá se transformado. Conseguiremos agora ver mais claramente, em seus olhos, visões de sua morte.

É como se pelo olhar ele nos contasse ao mesmo tempo o que o levou até ali e, premonitoriamente, o que lhe irá acontecer no futuro. Como se ele se soubesse visado por nós, os vivos. Como se nos sugerisse que, apesar de tudo, depois de tudo, é ele quem seguirá ali, algemado, mirando de volta a quem quer que o olhe – ele sobreviverá a nós. E, novamente, mesmo sabendo que se trata de um sulista reacionário, contrário à libertação dos escravos, que fere corpos de terceiros, mesmo assim, de algum modo, me atraio pela visão daquela foto. Por quê?

Esta pesquisa aborda filmes de arquivo que retomam imagens originalmente produzidas por sistemas ditatoriais – especificamente a ditadura militar brasileira (1964-1985), a ditadura salazarista em Portugal (1926-1974)³ e a ditadura cambojana do Khmer Vermelho (1975-1979). O objetivo central aqui é analisar, nos filmes, procedimentos audiovisuais que operem uma transformação nesses arquivos e viabilizem sua saída dos catálogos policiais rumo à entrada no universo cinematográfico. Argumento que essa mobilização imagética é capaz de deixar entrever, na experiência espectral, a possibilidade fortuita de uma volta daqueles que foram outrora consumidos pelas tragédias da história.

No processo de retomada e reinserção dos arquivos em filme, o que parece ocorrer é uma transformação no estatuto das imagens: se, num primeiro momento, elas funcionam dentro de uma lógica *biopolítica* de controle dos corpos, em seguida, quando recontextualizadas, elas parecem liberar novos sentidos, novos fluxos de tempo e, no limite, parecem libertar o corpo outrora enclausurado, trazendo-o de volta em alguma medida. A esse outro regime de imagem, que resulta do tratamento cinematográfico do arquivo, dou o nome "*fotogênico*", com base em escritos e filmes de Jean Epstein, autor e cineasta francófono do início do século XX – comento esta opção em mais detalhes posteriormente.

Assim, posta entre os polos de controle e libertação, de ausência e presença, esta tese se faz de uma encruzilhada viva e dinâmica: lá onde a *biopolítica* se transmuta em *fotogenia*, onde o *passado* se encontra com o *presente* e o *cinema* com a *história*. De que modo ocorrem essas passagens, esses movimentos incessantes, mesmo se fortuitos? Que novas relações produzem? O que seria e como ocorreria a volta de um corpo mediante o trabalho cinematográfico com arquivos produzidos por regimes ditatoriais?

³ Importante notar que no período de 1926 a 1933, Portugal está sob a Ditadura Nacional, na qual Salazar já atua (desde 1928) como uma espécie de super-ministro das finanças; a partir da Constituição de 1933 funda-se o Estado Novo português que coloca Salazar definitivamente ao centro do regime. Em 1968, Salazar é substituído pelo também salazarista Marcello Caetano. O regime termina com a Revolução dos Cravos, liderada por setores das Forças Armadas em 1974. Se, mesmo antes de assumir e mesmo depois de sair, Salazar influenciava o regime ditatorial, trato como salazarista todo o período.

Concentrado especialmente, embora não exclusivamente, na representação da figura humana, este trabalho descreve e analisa certas consequências estéticas e epistemológicas advindas de uma abordagem ensaística que as obras aqui visitadas fazem da história. No cruzamento de tempos e espaços que forma a base de tais produções e que pode levar a caminhos diversos de análise, o interesse central desta tese está no encontro espectral com o *passado* no *aqui e agora* do filme.

É aí que se manifesta mais iminentemente a possibilidade do retorno dos corpos: na construção de uma relação de empatia com aquilo que se vê. Uma relação que se formula essencialmente como via de mão dupla, como uma troca de olhares: entre o nosso olhar, que insiste em buscar novidade na revisitação, e o da própria imagem, que nos é devolvido como resposta, como farpa. Esse contra-olhar indica que ali, entranhado no visível que enxergamos, está também um invisível⁴ capaz de revidar nossas indagações, uma alteridade que está fundamentalmente para além do nosso controle – e que, por isso mesmo, é capaz de voltar. Não seria algo assim que ocorre com o retrato de Payne?

Em nosso breve percurso inicial, pudemos testemunhar um pouco da transformação imagética a ser observada por este estudo: olhamos o retrato de Payne antes e depois das relações visuais e históricas propostas; com isso, notamos uma densificação do retrato. Os olhos do moço foram ficando cada vez mais afiados em sua travessia temporal – é o que se pretende verificar e descrever em relação aos filmes. Mas o que é singular em Payne, distanciando-o de certa forma dos longas aqui analisados, concentrados em imagens vindas de arquivos policiais já constituídos, é que seu retrato não se enquadra exatamente como uma “foto de prisioneiro”.

Isso porque os arquivos fotográficos das polícias ainda estavam em formação à época, apesar de já haver uso policial esporádico da câmera desde a década de 1840 (Lissofsky, 1993, p.58). Em 1865, ainda não se tinha a aplicação massiva do “retrato de identificação”, que seria sistematizado apenas ao fim do século XIX por especialistas como Alphonse Bertillon, célebre estatístico da polícia francesa – voltarei a ele mais adiante. Portanto, até ali, como demonstra a historiadora Myriam Tsikounas ao analisar o caso Tropman na França, julgado em 1869, a representação visual do criminoso era feita principalmente por meio de ilustrações publicadas na imprensa, que variavam de acordo com a mão do artista e com a opinião pública sobre o crime e o sujeito que o cometera (2017, p.195-205).

Isso significa que a fotografia de Lewis Payne, e por isso esta introdução se iniciou alegoricamente por meio dela, carrega ao mesmo tempo o germe da catalogação policial e o da exibição pública. Trata-se de uma foto que é, desde a origem, declaradamente um *documento* e um *monumento* – segundo a distinção trabalhada por Jacques Le Goff (1990).⁵ *Documento* que informa quem foi o

⁴ No sentido do "vazio" que olha de volta, como argumenta Georges Didi-Huberman (2010).

⁵ Le Goff argumenta que é papel do historiador olhar para qualquer documento como se monumento fosse – porque o é. Ele aponta que todos os documentos existentes foram produzidos e organizados mediante um projeto de cada

conspirador Payne, *monumento* que exprime a eficácia das forças da ordem e integra um imaginário público sobre a conspiração.

Nesse sentido, é uma foto que quase não se diferencia de uma outra, também por Gardner, do júri militar que julgou Payne e os conspiradores (fig. 6). Naquela, o “bandido”, nesta, os “heróis”, mas, em ambas, um documento-monumento.



Figura 6: júri militar do caso da conspiração contra Lincoln – foto por Alexander Gardner em 1865. Fonte: Biblioteca do Congresso Americano.

Vemos algo bem diferente se assistirmos, por exemplo, ao longa *Retratos de identificação* (2014), de Anita Leandro, que integra o *corpus* desta tese. O filme retoma arquivos da ditadura militar brasileira que não se pretendiam monumentos, mas documentos silenciosos, reservados às forças da repressão. No longa, há uma sequência em que assistimos ao cruzamento entre retratos de Maria Auxiliadora presa e algumas de suas falas descrevendo a tortura (registradas após sua libertação). A violência do que é dito convoca um fora de campo intolerável, que não está nas fotografias, mas que pode ser pressentido. Entre as imagens estão, por exemplo, a mão direita, os pés, o rosto (figs. 7 a 9).

sociedade para sua representação futura, funcionando na prática como monumentos. Nesse sentido, o documento já funciona desde a origem como uma representação engajada, e deve ser visto como tal, para que se possa observar as forças em jogo no momento em que foi produzido e guardado (1990, p.546). O que expresse que há de específico nas fotos de Gardner é que, nelas, essa dimensão dúbia entre documento e monumento que o historiador deve se esforçar para ver já estaria posta às claras desde o início. Essas fotos são desde sempre documento-monumento.



Figuras 7 a 9: sequência de imagens de Maria Auxiliadora. Fonte: *Retratos de identificação* (2014), de Anita Leandro – no filme, a última imagem não segue imediatamente as duas primeiras.

Maria Auxiliadora nos conta cenas de pura brutalidade: socos, humilhações, gritos; e, em contraste com as ações violentas, frenéticas, enlouquecidas, as fotos vão aparecendo uma a uma, longamente, entrecortadas pela tela preta, imóveis. Entre o dito e o exibido, a dissonância.

O esforço de Leandro, portanto, é transformar o estatuto dessas imagens: trazê-las de um catálogo silencioso para exibi-las cinematograficamente. De certo modo, é a tentativa de acessar o terreno comum singularmente sensível na foto de Lewis Payne (indecisa entre registro e exibição) para expor as forças que compõem esse terreno comum de uma *outra forma*: uma que “libere” as imagens, que desloque

discursos históricos previamente instituídos. Nasce uma história feita a partir da experiência filmica no aqui e agora, feita de encontros catalisados pela montagem, entre discursos, imagens, tempos e olhares.

Em *Retratos...*, a fragmentação do corpo da prisioneira vem exatamente como meio de *recuperá-lo*, de desativar o dispositivo do retrato nu que uma vez a humilhou (Leandro, 2016-a, p.109). Nos fragmentos, com o aumento no tamanho do detalhe, assistimos à materialidade da imagem se esfarelar numa constelação de grãos de prata, percebemos a poeira que ficou entre nós e a foto, notamos uma corporalidade da própria imagem – não seria, esta também, um corpo que volta?. Mas, principalmente, deparamo-nos com a personalidade latente que emana de cada parte do corpo de Maria Auxiliadora. Diante do olhar cabisbaixo, diante da mão, dos pés, vemos milhares de vidas surpreendidas pela câmera. Todas de uma mesma pessoa, que se suicidou pouco tempo depois de liberta. É então que um retrato de identificação se torna o close up de uma vítima; é então que o passado se precipita no presente, contaminando-o, revelando continuidades insólitas que exibem a profunda complexidade temporal do arquivo retomado em filme.

É uma complexidade semelhante ao que enfrenta Barthes ao identificar no retrato de Payne o próprio tempo como *punctum*, projetando-o na fotografia de sua mãe criança: “eu me digo: ela vai morrer: estremeço (...) *por uma catástrofe que já ocorreu*” (2012, p.87). É também o que enfrentamos nós, diante da foto de Maria Auxiliadora, onde vemos um corpo que traz pistas de torturas e humilhações passadas que, no entanto, deixaram vestígios, continuando anacronicamente presentes naquele corpo – e em sua imagem. Tendo posteriormente se suicidado, Maria Auxiliadora está ali, no retrato, mas não mais aqui. Estremecemos por uma tragédia que está entre o futuro da imagem e o nosso passado. Só que, para aprofundar a angústia, essa imagem insiste em existir no presente, em estar aqui e agora, diante de nós, impelindo-nos a pensar e a lembrar.

Tenhamos em mente o retrato de Payne. Ao olhar o corpo vivo na foto e rebatê-lo com a trágica concretude da morte, a sensação não é a de que a foto é “desmentida”, como se fosse dito “ele parece vivo aí, mas na verdade está morto”. Pelo contrário, a experiência espectral torna-se entrecruzada: sentimos ao mesmo tempo a vida e a morte – presença concomitante do que ali ainda está e do que já se foi. Por isso juntamo-nos à angústia insolúvel de Barthes: “*isso será e isso foi*” (*idem*). Olhamos para Maria Auxiliadora viva ali, naquele retrato, e pensamos em seu suicídio: “*isso será e isso foi*”. Nasce o arquivo visto como cruzamento anacrônico de tempos e catástrofes que sempre-já aconteceram e sempre-ainda vão acontecer. Arquivo livre de qualquer tratamento monolítico e autoritário que possam lhe querer dar.

Ao lado de *Retratos de identificação*, os outros filmes escolhidos para serem analisados ao longo da tese formam um *corpus* bastante heterogêneo: *48* (2010) e *Natureza morta* (2005), ambos de Susana de

Sousa Dias; *Pastor Cláudio* (2017), de Beth Formaggini; *S-21: a máquina de morte do Khmer Vermelho* (2003) e *A imagem que falta* (2013), ambos de Rithy Panh. A escolha por esses títulos não pretende representar nem a cinematografia de cada país incluído, nem o contexto histórico completo das respectivas ditaduras às quais remetem. Pretende, sim, trazer à mesa uma diversidade de estratégias cinematográficas de retomada, dado que as obras serão todas abordadas sob a perspectiva dos procedimentos audiovisuais que utilizam para acolher os arquivos e abordar a história. Nesse sentido, a diversidade de métodos e contextos é precisamente a estratégia na opção por tais filmes – incluindo diferenças entre produções vindas de um mesmo contexto e um mesmo realizador, como é o caso de Dias e Panh.

Em *48*, uma estrutura filmica minimal que conta só com fotografias antigas na parte visual e vozes de ex-presos políticos na parte sonora possibilita verificar relações entre a imagem fixa e a narração que a mobiliza. Já em *Natureza morta*, abordo as imagens de arquivo em movimento e a desaceleração de seus gestos, trabalhados sonoramente com ruídos diversos, mas sem narrações. Em *Retratos de identificação*, observo a alternância entre retomada e registro, isto é, entre as fotos antigas dos mortos e as imagens em movimento atuais dos sobreviventes, entrevistados pela realizadora. Em *Pastor Cláudio*, uma variação desse tema: analiso a forma de filmar o algoz (vivo) frente aos arquivos das vítimas (mortas), com técnicas fotográficas de projeções e sombras. Em *S-21: a máquina de morte do Khmer Vermelho*, observo a mistura entre registro e retomada com uma mise-en-scène que recupera, na atualidade, os espaços e os gestos de outrora, fazendo com que os sobreviventes reativem as ruínas de uma prisão ao visitarem seus arquivos e reencenarem elementos de seu cotidiano. Enfim, em *A imagem que falta*, a confecção de bonecos de argila e suas relações com arquivos retomados contribuem para abordar as lacunas na história e na representação e sua relação com a volta do corpo.

Assim, serão observados: a imagem fixa, a repetição, as formas de narração ou legenda, os modos de iluminar, a desaceleração, a sucessão dos planos, o reenquadramento, a mise-en-scène, a montagem de um modo geral. São elementos concretos dos filmes, recursos aos quais tem acesso qualquer um que assista às obras, o que os torna um bom ponto de partida para se observar a historiografia sugerida por um certo cinema de arquivo.

E se ao centro dos debates está a modulação da imagem entre um funcionamento de controle (biopolítico) e outro de liberação (fotogênico), desde já é preciso deixar claro que não se trata de uma transformação definitiva. Mesmo que uma vez liberada em sentido estético, histórico e ético, uma imagem continua a se referir à sua forma original – até porque, se assim não fosse, os filmes de arquivo perderiam seu impacto historiográfico, deixariam mesmo de fazer sentido. Se nos mantivermos conscientes disso, evitaremos a idealização do mecanismo arquivístico no cinema: saberemos que não

basta retomar uma imagem para liberá-la; a *forma* como a retomamos é o que conta. Daí a importância de observar bem de perto os procedimentos estéticos.

É essa atenção ao “como” que viabiliza o tratamento de um *corpus* tão heterogêneo de filmes e contextos, dado que ela nos obriga a um olhar individualizado, levando a um tratamento caso a caso que tenta evitar generalizações. Assim, em vez de pensar, por exemplo, em como a "Desaceleração", com maiúscula, produziria seu efeito, proponho que a "desaceleração", com minúscula, tal como praticada neste ou naquele filme, produz determinados efeitos ali e outros aqui. A observação fica mais próxima da realidade palpável, que são os filmes.

O tratamento individualizado também se estende ao interior de cada obra, na medida em que são escolhidas algumas cenas bem específicas para a análise. Claro, todas as obras terão uma contextualização geral, mas cada uma delas oferece um punhado de cenas para serem trabalhadas, e será sobre estas últimas que me debruçarei mais a fundo. Esse método evita a pretensão de exaurir filmes inteiros na análise bem como a de fazer uma cobertura completa dos contextos históricos desses filmes. Esta tese não pretende esclarecer ou investigar tais contextos em si mesmos, mas sim se utilizar deles como ferramenta para análise dos filmes e de suas historiografias ensaísticas, que propõem uma experiência específica da história no aqui e agora espectadorial do filme.

Durante minha investigação, cada uma das obras disparou novas questões sobre a retomada do arquivo no cinema. Assim, o método descrito acima, que evita generalizações e foca em cada procedimento, cada cena escolhida, também visa a preservar essa experiência da pesquisa no próprio texto da tese, trazendo os filmes não como meros exemplos, mas como gatilhos – imagens que suscitam outras e mais outras, e mais outras. Trato-os como objetos que, em vez de “sofrerem” discussões, ativam-nas. Por isso a teoria não se concentra no início do estudo e a análise ao final: o projeto teórico está sempre sendo açoitado e reativado pela análise fílmica e vice-versa. O estudo caminha indo e voltando, repensando. É, portanto, um texto de pensamento circular, que, como os filmes observados, vez ou outra volta ao que foi dito antes, recoloca, recontextualiza. E nesse sentido, vale citar a obra que efetivamente engatilhou esta pesquisa como um todo: não um filme assistido, mas um que realizei em parceria com a professora doutora Andréa França, *Passeio público* (2016).⁶

Trata-se de um curta que retoma imagens feitas em 1924 por Alberto Botelho sobre a cidade do Rio de Janeiro, retrabalhando-as através de uma montagem que rearranja e desacelera os planos, implementa camadas de som e inclui uma narração em off, além de acrescentar outros materiais visuais contemporâneos a Botelho, do fotógrafo Augusto Malta e do cineasta Silvino Santos. Por não fazer parte do recorte, o curta não será analisado aqui – mas Andréa e eu já o visitamos em outras ocasiões (2017;

⁶ Disponível em: <<https://vimeo.com/176409696>>.

2018; 2019). De todo modo, foi em *Passeio público* que, pela primeira vez em nossa caminhada, nós cruzamos as discussões sobre o arquivo retomado e a ideia de *fotogenia*, de Jean Epstein.

Percebemos ali que poderíamos tratar como “fotogênica” a alteridade produzida no interior de um arquivo através de seu retrabalho pela montagem. Essa alteridade, esse desvio é exatamente a catalisação das múltiplas temporalidades que caracteriza o gesto da retomada. Assim, a presente tese vem como um mergulho nessa percepção originalmente alcançada a quatro olhos – e continuada em tantas parcerias gratificantes.

De minha parte, sob os olhares atentos e as contribuições de Consuelo Lins e Myriam Tsikounas, acrescento ao problema da fotogenia o problema da imagem que chamo “biopolítica”, cruzando os dois num só: *como é possível retomar imagens biopolíticas, isto é, pensadas e produzidas para o controle dos corpos, e destituí-las de seu poder através delas mesmas, fazendo-as alcançar uma potência fotogênica que desloque as sensibilidades e viabilize uma possível volta do corpo?*

Trato os regimes biopolítico e fotogênico como imagéticas que se consolidam em momentos relativamente próximos: se a *imagem biopolítica* encontra plena desenvoltura com a produção e difusão do sistema sinalético e antropométrico de Alphonse Bertillon, entre os anos de 1880 e 1890, a *imagem fotogênica* ganha forma mais definida com os primeiros filmes e escritos de Jean Epstein, ao longo da década de 1920. A imagem biopolítica está fundamentalmente atrelada ao universo policial da vigilância repressiva, e a imagem fotogênica tem seu centro pulsante no mundo das artes e no percurso destas rumo à expansão do sensível. Em comum entre os dois regimes, e mantendo-os paradoxalmente conectados, está um dispositivo específico: a câmera (de fotografia ou filme).

A imagem biopolítica, nomeada assim a partir da noção foucaultiana apresentada ao fim de *História da sexualidade I* (1976: 2013), é gestora da vida que encerra em seu quadro, isolando assepticamente o corpo para fins de análise e mapeamento com a função explícita de controlá-lo mediante a prática da identificação. O funcionamento característico dessa forma visual lembra aquilo que Roland Barthes chama de fotografia “unária”: quando se transmite enfaticamente a “realidade” sem fazê-la vacilar, mas para coincidi-la através de uma força de coesão (2012, p.43). Aqui, o realismo da câmera encapsula o corpo, toma-o por inteiro, gera um duplo do corpo que parece substituí-lo. A padronização policial da foto proposta de modo bastante influente por Alphonse Bertillon ao fim do século XIX segue essa trilha, alimentando até hoje o método dos catálogos policiais – segundo comenta Susana de Sousa Dias ao escrever sobre seu próprio filme, *48* (2015, p.492). Logo, uma imagem se torna biopolítica também mediante o uso catalogal que é feito dela.

No esquema do catálogo, a pessoa é reduzida ao retrato, porque este, a princípio, coincidiria com a pessoa. No limite, isso significa reduzir progressivamente a vida humana até que ela vire uma série de números e letras nos arquivos policiais – eis uma das formas modernas de produção daquilo que

Agamben chama *homo sacer*. Na esfera biopolítica, o dispositivo da fotografia forma como que um eco de todo o aparato da ordem: do quadro à prisão, da pose às algemas, do clique à execução. A higiene do retrato policial, que isola a fisionomia do sujeito e previne a imagem contra ruídos (fundo neutro, múltiplas poses, enquadramento e luz padronizados etc.), aponta para uma redução da vitalidade e da própria corporalidade, ambas marcadas pela impureza do imprevisível, do heterogêneo, do múltiplo.

A imagem biopolítica não precisa ser uma fotografia policial, apesar de ter nesta o seu centro. Ela se liga a qualquer representação produzida pela captação automática ou maquínica dos fenômenos da vida (uma câmera fotográfica ou filmadora, um medidor de temperatura, um gravador de áudio, um sensor de movimento etc.). Basta que ela seja vista/ usada não como uma imagem de seu referente, mas como o próprio referente, e basta que proporcione (e vise), em algum nível, o controle desse referente.

Mas, do outro lado, ouve-se um grito: “Eu quero, intransigente, o ser. Sem história, sem higiene, sem pedagogia, conta, cinema-maravilha, o homem detalhe por detalhe. Somente isso e o resto não te importa”⁷ (1921 : 1974, p.99). É Jean Epstein escrevendo *Bonjour cinéma* (1921). Estudioso de Epstein, Christophe Wall-Romana nos lembra da postura contestadora do autor-cineasta, principalmente com o ensaio em favor de uma ética homossexual, *Ganymède, essai sur l'éthique homosexuelle masculine*, escrito em plena escalada nazi-fascista (1935; embora não tenha sido publicado à época).

Wall-Romana propõe, então, que a fotogenia pode ser lida “como tradução e comunicação da anti-saúde criativa, corporal, subconsciente e humana no (e através do) dispositivo do cinema”⁸ (2014, p.17-18). O conceito fotogênico de Epstein, portanto, se insinua frontalmente contrário aos movimentos eugenistas e higienistas⁹ de sua época. Com este conceito, central em sua teoria e cinematografia, ele frisa a multiplicidade e a imprevisibilidade da vida, carregada de singularidades irrepetíveis; frisa, principalmente, que o cinema, com seus poderes fotogênicos, é capaz de mostrar essa vida em sua riqueza dinâmica e heterogênea. Mas o que seria a fotogenia?

É frequente, no senso comum, entendermos o “fotogênico” como aquele que “sai bem na foto”. Essa acepção, contudo, tem parentesco com “uma noção epidérmica normativa de beleza, associada à juventude, ao luxo, às estrelas de cinema e, ao menos implicitamente, à branquidade”, como sugere Robert Stam (2003, p.42). Aqui, não se trata disso. Com o termo fotogenia, Epstein pretende explorar as especificidades do meio cinematográfico e sua capacidade de revelar os aspectos móveis do mundo sob novo olhar, de transformar o próprio gesto de ver.

⁷ No original: *Je veux, intransigent, l'être. Sans histoire, sans hygiène, sans pédagogie, raconte, cinéma-merveille, l'homme miette par miette. Uniquement ça, et tout le reste tu t'en fiches.*

⁸ No original: *traduction et communication de l'anti-santé créatrice, corporelle, subconsciente et humaine dans et par le dispositif du cinéma.*

⁹ Como mostrarei no primeiro capítulo, Bertillon não está diretamente ligado às crenças eugenistas e higienistas, mas mesmo assim, mantém com elas forte parentesco.

Em uma passagem muito conhecida, ele escreve que “a fotogenia é para o cinema o que a cor é para a pintura, o volume para a escultura: o elemento específico dessa arte”¹⁰ (1974, p.145). Ao mesmo tempo, Epstein nos avisa da preciosidade da fotogenia: ela é da ordem da “faísca” (*étincelle*) e da “exceção” (*exception*) (1974, p.94). Mais do que isso, ela é pura mobilidade, deslocando-se pelas três dimensões do espaço e pela quarta dimensão do tempo (*ibid.*, p.139). E, finalmente, a fotogenia ocorre de fato quando o espectador percebe que o mundo de aparências que lhe é familiar está sendo desafiado por novas visões, ofertadas pela máquina-cinema.

Pelas características que acabam de ser enumeradas (especificidade, exceção, mobilidade e subjetividade), podemos afirmar com segurança que a fotogenia é uma ocorrência imprevisível e inominável. Isso faz dela um conceito teoricamente frágil, afinal, fica difícil determinar o que é fotogênico ou não. Mas essa característica, segundo Leo Charney, é o salto conceitual de Epstein: a fim de definir com precisão aquilo que há de fundamentalmente indizível no cinema, Epstein propõe uma definição que é, no limite, indefinível (2004, p.324). De súbito, o que era fragilidade teórica se insinua como potência. Ao emular o inominável da imagem fugaz do cinema, a ideia de fotogenia se conecta com o que há ali de mais selvagem e arredo ao discurso – o núcleo vivo da experiência.

Para Jean Epstein, é exatamente o automatismo da câmera que dá ao cinema suas possibilidades emancipatórias. Por isso Tom Gunning sugere que, perante a célebre divisão feita por André Bazin entre os que acreditam na imagem e os que acreditam na realidade, Epstein traça uma outra rota, segundo a qual a realidade só seria acessível a partir de sua mediação ostensiva pela imagem da câmera (2012, p.18 e 19). Porque a câmera produz novos ritmos, novos enquadramentos, novas representações que deslocam e expandem nossa experiência do sensível.

Por isso Epstein se refere diversas vezes ao cinematógrafo como sendo, antes de tudo, *animista* (1974, p.244): pela via da fotogenia, o realismo fotográfico da câmera não serve para encerrar a vida no quadro (como na imagem biopolítica), mas sim para multiplicá-la em diversidades e alteridades imprevistas. Logo, se o *catálogo* está para a *biopolítica*, como vimos acima, então o que a *fotogenia* sugere é a possibilidade de um *anti-catálogo*, de uma força que desorganize as organizações limitadoras da vida e do corpo.

Contudo, como dito anteriormente, são regimes de imagem para sempre conectados pela revolução estética da fotografia, por mais distantes que seus resultados possam soar. Por esse motivo aponte desde o início que são polos voláteis, não estanques, mesmo diante da retomada do cinema de arquivo. Isso significa que o tratamento “artístico” de um objeto não está necessariamente livre de

¹⁰ No original: *la photogénie est au cinéma ce que la couleur est à la peinture, le volume à la sculpture; l'élément spécifique de cet art.*

biopolítica, assim como o tratamento policialesco nunca estará inteiramente blindado contra a possibilidade fotogênica.

Até porque, como vimos, a fotogenia é verdadeiramente imprevisível e não domesticável. Ou seja, o que chamo aqui de “procedimento fotogênico” é na verdade um esforço sem garantias pela ocorrência da fotogenia (que precisa necessariamente de sua contraparte, o espectador, para existir). São procedimentos *catalisadores*, que visam a aumentar as chances para que haja o estalo fotogênico – a fotogenia sendo uma latência silenciosa, constituinte da imagem produzida pela câmera, que às vezes irrompe, às vezes não. Assim, se no campo biopolítico o realismo da câmera é tomado como método de controle, no campo fotogênico, ele é usado como fonte de espanto, provocador de estalos.

Ao trabalhar essa interseção/fricção entre os polos de controle e liberação da imagem, os filmes aqui analisados propõem um corpo-a-corpo capaz de exibir e explorar o anacronismo próprio do arquivo, bem como sua iminente lacunaridade; capaz de entender o arquivo como pedaço de mundo, vestígio concreto de história, mas também como simplesmente imagem; capaz, enfim, de usar a potência do anacrônico e do lacunar para nos fazer vislumbrar um mundo de possibilidades, uma imensa rede de narrativas históricas – e a possibilidade da volta do corpo.

Essa potência anacrônica e lacunar ganha, nesta tese, embasamento teórico e metodológico especialmente com Walter Benjamin, em suas teses *Sobre o conceito de história* (1940: 2012). Benjamin descreve uma história na qual articular o passado “significa apropriar-se de uma recordação como ela relampeja no momento de um perigo” (Benjamin, 2012, p.243). É uma abordagem que trata o passado como iminência no próprio presente pela via do relâmpago, isto é, de uma visão epifânica que cruza tempos e espaços para acossar o sujeito historiador aqui e agora.

E esse relâmpago é catalisado por meio das “semelhanças mágicas”, tal como descritas pelo autor em sua *Doutrina das semelhanças* (2012). Por mais que a modernidade tenda a secularizar e desencantar o mundo, veremos, a partir de Benjamin, como certos mecanismos mágicos das nossas faculdades perceptivas insistem em nos fazer perceber ecos imprevisíveis entre elementos heterogêneos, visualizando proximidades insólitas entre eventos distantes no tempo e no espaço.

Desde o primeiro capítulo abro-me ao método das semelhanças mágicas, num percurso que nunca deixa de refletir sobre as suas formas de aplicação, suas potências e seus limites. Começo trabalhando centralmente com *48*, de Susana de Sousa Dias. No embate com as imagens do filme e outras tantas que estas suscitam, trato da noção histórica de Benjamin, do mecanismo das semelhanças mágicas e também do que seria, em miúdos, a *imagem biopolítica* que habita o *catálogo policial*. Em resposta a este último, defendo, o cinema de arquivo ensaia um *anti-catálogo*, que exhibe não um corpo impessoal e generalizado, mas um que é cheio de aberturas e singularidades.

No segundo capítulo, trato da questão da *presença* a partir dos longas *Retratos de identificação*, de Anita Leandro, e *Pastor Cláudio*, de Beth Formaggini. A "presença" é talvez o problema central que assombra esta tese: é a sensação dela que nos dá a ver uma corporalidade que efetivamente retornaria pelo arquivo retomado. Os dois filmes do capítulo, ao alternarem entre registro e retomada, isto é, entre corpos filmados no aqui e agora da realização (por meio de entrevistas) e corpos recuperados através de arquivos, contribuem eloquentemente à discussão da presença, seja em sua dualidade com a ausência seja em suas relações com a representação e o visível. O que é estar presente? Seria possível cogitar um corpo que, ao voltar, afetaria-nos tanto que seria capaz de ultrapassar a imagem? Defendo que sim, por meio de uma reflexão mais detida sobre a *imagem fotogênica* e sobre o que seria, por meio desta, *a volta do corpo*. O corpo volta quando, ao assisti-lo, sou tomado por ele; ele se torna mais que imagem ao se alojar na minha carne, a fazer com que meu corpo, tomado pelos relâmpagos benjaminanos, pelas semelhanças mágicas, já não seja mais só meu.

No terceiro e último capítulo, analiso essa volta do corpo em suas consequências, naquilo que tem de potente, mas também de trágico. Concentro-me em *S-21: a máquina de morte do Khmer Vermelho*, de Rithy Panh, em *Natureza morta*, de Susana de Sousa Dias e em *A imagem que falta*, também de Rithy Panh – nesta ordem. Pergunto-me sobre procedimentos que trabalham diretamente com a lacuna e a mobilidade do corpo. Aponto a possibilidade de uma *dança* que construa o corpo-que-volta por meio de seus próprios gestos, os quais tecem seu território e sua presença sugerindo a existência de um sujeito, de uma intenção, de uma vida. O animismo que Epstein descreve no cinema está no talento dessa máquina em ver, em todo movimento, a possibilidade do gesto e da dança.

Assim, formulo com estes capítulos uma estrutura trina segundo a qual: 1) no primeiro capítulo, descrevo o *problema* a ser superado e introduzo uma *solução* possível – isto é, descrevo a captura do corpo pela imagem biopolítica e introduzo, em contrapartida, o tratamento anti-catalogal das imagens e a noção de fotogenia, propondo ainda um método associativo inspirado em Benjamin; 2) no segundo capítulo, retomo a *solução* possível introduzida pela primeira parte para desdobrá-la e chegar ao *resultado* da abordagem fotogênica do arquivo – isto é, desdubro a fotogenia em suas relações com as semelhanças mágicas, sugerindo, como resultado dessa abordagem, a percepção de presenças e corporalidades, a possibilidade da volta do corpo para além da imagem; 3) no terceiro capítulo, retomo o *resultado* introduzido pelo segundo e me debruço sobre seus *efeitos*, suas *consequências* – ou seja, analiso de que é feito o corpo que volta e como ele vive e se demora em nós, observando a relação entre o retorno, a dança e o cinema, mostrando que esse corpo nos ensina a dançar por meio de nossa própria empatia cinéfila.

Apesar dessa concatenação entre *problema*, *solução* e *resultado*, é importante sugerir uma mobilidade mais do que linear nesta tese. Primeiro, pelo aumento no número de filmes por capítulo, o que

aponta, para além da reta problema-solução-resultado, um movimento topográfico ascendente no relevo do texto à medida em que o método utilizado fica progressivamente familiar.

Segundo, porque a escolha de um filme específico para tratar deste ou daquele tema e fazer avançar a tese não significa que as demais obras não tenham nada a dizer sobre o mesmo assunto, apenas que o filme escolhido traz uma tônica a esse respeito. Por exemplo: é com *48* que questiono a estrutura tautológica do catálogo de modo mais direto, mas essa questão também está necessariamente em todos os outros filmes, fazendo-se presente na tese inteira. Neste caso, ocorre apenas que a abordagem minimal de *48* (só fotos e só vozes), deixa mais evidente a questão estrutural do catálogo *versus* o anti-catálogo. O mesmo serve para temas como “o corpo”, “a lacuna”, “o tempo”, “a história”, entre outros. Temas que, no texto, surgem com um filme específico, mas reverberam em todos os demais – inclusive retroativamente. Isso faz com que, além da reta problema-solução-resultado, além da subida topológica no relevo dos objetos, haja também um movimento circular do pensamento, que vai e volta, que repensa e recoloca.

A ideia é que a própria tese formule uma espécie de dança, uma mobilidade geral que a torne mais apta a lidar com as mobilidades da fotogenia epsteiniana e dos relâmpagos benjaminianos que moldam a história tecida pelos filmes de arquivos aqui visitados. São esses estalos e raios que deslocam a tese e a fazem caminhar por gestos e impactos. Construindo um pensamento que se sabe também forma, e não apenas conteúdo. A historiografia do cinema de arquivo não seria, ela mesma, eminentemente estética? Uma escrita que a acompanhe nessa valsa pode ter mais chances de acertar. É essa a aposta.

Para finalizar: a conclusão. Nela retomo as noções de *Homo Sacer* (Giorgio Agamben) e de *Angelus Novus* (Walter Benjamin), para trabalhá-las em paridade, como figuras históricas estruturantes na lida com o olhar lançado de volta pelo arquivo retomado em filme. A primeira delas, a figura daquele que é declarado “matável” pelo soberano; a segunda, a figura de uma consciência supra-histórica assombrada – e arrastada pelos ventos da própria história (Benjamin, 2012, p. 245 e 246).

Pergunto: o trabalho com o arquivo não poderia estar atrelado a um esforço de visibilização da face de um *Angelus Novus* em cada olhar lançado de volta pela imagem de arquivo? O rosto de um sujeito que vê, de uma só vez, a totalidade da catástrofe humana: é a isso que assistimos quando nos deparamos com as vítimas do passado retomadas pelo cinema. Não são mais apenas vítimas, corpos certa vez ditos matáveis, *homini saceri*. São testemunhas, *angeli novi* munidos de olhares que comunicam sobre o tempo e as tragédias que compõem a história, atravessando-a para nos confrontar. Assim, a própria impotência do prisioneiro congelado na fotografia ou encapsulado em algum filmete de cinejornal, repentinamente soa poderosa: uma vítima da imagem torna-se capaz de revidar – através dessa mesma imagem.

Como em um círculo, voltemos ao início: àquele olhar perfurante de Payne. Não traria ele algo do olhar pintado por Paul Klee (1920, fig. 10), o mesmo que relampejou pela consciência de Benjamin no momento em que este nos contava sobre seu protagonista histórico?



Figura 10: *Angelus Novus*, por Paul Klee (1920). Fonte Wikipedia.

2. O corpo singular e o anti-catálogo

48 (2010), de Susana de Sousa Dias, é um longa metragem que traz uma série de retratos de presos políticos do período ditatorial de Portugal e suas então colônias (1926-1974, durante 48 anos).¹¹ Sem uma música que unifique as imagens, o que ouvimos são as vozes e os silêncios das pessoas retratadas, encontradas pela diretora para reaverem as fotografias e, diante destas, relatarem vivências da prisão, da tortura e do regime salazarista.

Em sua estrutura austera de foto e voz, o filme parece propor uma dobra na noção de catálogo policial, partindo deste para então reencontrá-lo, só que do avesso. Assim, com as fotos agora embebidas pelos relatos dos fotografados e inseridas numa montagem audiovisual, o gesto da retomada viabiliza encontrar uma personalidade onde só havia o impessoal e o anônimo, possibilita a narração oral no lugar do relatório e faz falar aqueles que eram sistematicamente silenciados, torturados e mortos. *48* é um anti-catálogo policial. Um anti-dossiê, cujas peças constituintes revertem as acusações viciadas de outrora (de terrorismo e conspiração contra uma suposta segurança nacional), transmutando-as numa acusação ainda maior e mais elementar: a do crime contra a vida – contra a vida de cada um dos participantes, mas também contra a vida enquanto tal.

Para puxar os fios desse novelo, também eu, do lugar que ocupo no espaço e no tempo da produção desta tese e afetado pelo filme, estruturei este capítulo como uma espécie de anti-catálogo: começo por uma breve problematização metodológica; em seguida indico, a cada subcapítulo, um ex-prisioneiro, identificado por número (correspondente à ordem de aparição no filme, que não apresenta as pessoas pelo nome)¹² e por uma espécie de anti-código sintético (uma ideia-chave); no corpo do texto, proponho não um relatório, mas um relato reflexivo que emerge do encontro com as imagens do filme. Ao longo, desenvolvo, testo e esgarço essa ideia por ora obscura de um "anti-catálogo". Exploro relações entre imagem de arquivo policial, corpo e memória. Pergunto-me, fundamentalmente, sobre a distinção entre um corpo catalogal e um

¹¹ António de Oliveira Salazar só assume o poder em Portugal, como Presidente do Conselho de Ministros, quando sancionada a Constituição de 1933, que funda oficialmente o Estado Novo português. Permanece no poder até 1968, quando assume Marcello Caetano, sucessor salazarista, que por sua vez segue como Presidente do Conselho de Ministros até 1974, quando da Revolução dos Cravos, que findou o regime. Contudo, antes mesmo de Salazar, desde 1926, Portugal vivia a chamada Ditadura Nacional, da qual aliás participou o próprio Salazar, como Ministro das Finanças (a partir de 1928). Para um tratamento aprofundado sobre António de Oliveira Salazar ver: Meneses, Filipe Ribeiro de. *Salazar: biografia definitiva*, São Paulo: Leya, 2011.

¹² Comentarei adiante essa estratégia de não apresentar as pessoas pelo nome.

corpo anti-catalogal, supondo diferenças representacionais atreladas, de modo complexo, a dinâmicas de generalidade e singularidade – o prisioneiro em geral, despessoalizado, *versus* o prisioneiro singularizado, visto por sua unicidade.

2.1 Ausência de nome: o anti-catálogo e o problema metodológico das singularidades

Durante *48*, Susana de Sousa Dias oculta os nomes dos depoentes. Ela não faz isso em um esforço para os proteger de perseguições – os nomes estão, inclusive, nos créditos finais do filme. Aliás, em seus escritos sobre o filme, ela fala dos participantes pelo nome, apontando inclusive a relevância histórica de se nomear esses presos políticos (2015, p.490). Em *48*, a realizadora apenas não os nomeia ao longo da montagem, ou seja, não se utiliza de cartelas nominais para *apresentar* as pessoas.

Esse inteligente recurso, por pequeno que seja, desorganiza nossa percepção habitual, viciada em nomenclaturas e categorizações, e nos lança direto para a imagem em si, para o arquivo em si, e para as histórias contadas propriamente ditas. Quando finalmente vemos os nomes, já não se trata de qualquer amontoado de nomes, mas de pessoas específicas, que pesam em sua concretude e singularidade. Assim, gostaria de propor que o gesto de não nomear inicialmente, no caso deste filme, é um procedimento que se conecta às bases da discrepância entre *48* e um catálogo policial comum, servindo como trampolim para as reflexões acerca do anti-catálogo.

No catálogo policial comum, o esforço organizacional se orienta para a identificação e a circunscrição de um sujeito específico, retirado dos fluxos circulatorios do mundo e da multidão – um dispositivo formado ao fim do século XIX (Gunning, 2004, p.39).¹³ Para tanto, cria-se um método apriorístico de modelagem do corpo que tem como elementos primordiais *o nome, o retrato e o registro* – elementos paradigmáticos,¹⁴ que viabilizam uma triangulação, a um só tempo, do sujeito, de seu corpo e de sua inscrição entre os registros.¹⁵ O uso catalogal desses três elementos os coloca em um circuito fechado, operando por uma espécie de tautologia: o nome

¹³ Tomo como modelo principal o método criado por Alphonse Bertillon, na França, a ser trabalhado em detalhes mais adiante.

¹⁴ "Paradigmáticos" porque são elementos que representam uma tríade base, mas que não necessariamente estão perfeitamente presentes em cada registro específico – por exemplo em fichas de presos nas quais não constam imagens. Além disso, claro, são elementos a serem tomados de forma ampla: por retrato, por exemplo, podemos entender qualquer imagem-índice, da fotografia às impressões digitais.

¹⁵ Esse modelo catalogal é tão efetivo que, uma vez estabelecido no século XIX, quase não sofreu alterações, como atesta Susana de Sousa Dias ao falar do estilo de fotografia criado por Alphonse Bertillon nessa época (2015, p.492).

indica de quem é a foto; a foto indica de quem é o nome; o número, por fim, indica de quem é o registro, localizando aquela relação nome-foto frente a uma organização catalogal mais ampla.

Essa tautologia, definida pela retroalimentação de seus elementos internos, é a força de coesão do catálogo. E ao se olhar mais de perto, é possível notar que a base dessa força é uma lógica de assepsia, segundo a qual: o nome não só aponta de quem é a foto, mas que se trata da foto desse alguém *e de nada mais*; do mesmo modo, a foto indica que o nome se refere àquele corpo específico *e a nenhum outro*; e, finalmente, o número comunica que se trata desse único par nome-foto *e de nenhum outro*, mesmo diante de um arquivo amplo, com muitos registros de tautologia idêntica. Presos em circuito fechado e, por meio de uma lógica subtrativa, esterilizados à máxima precisão indicativa (ou acusatória), esses três elementos tornam-se dados, engrenagens, informações passíveis de serem infinitamente enriquecidas com uma imensa gama de meta-informações – que seriam a descrição detalhada sobre cada corpo, o dossiê de cada sujeito.

O paradoxo catalogal portanto se anuncia: alcançar a unicidade de alguém (identificar e deter um suspeito individual) através do tratamento generalista e sistemático dado aos corpos (que aplica em todos, da mesma forma, a tautologia trina nome-foto-número). Como resultado, com o intuito de identificar um sujeito em meio à multidão, aplica-se massivamente o sistema tautológico sobre os indivíduos, sem variação de tratamento, o que acaba por generalizar a própria representação que o catálogo propõe de cada sujeito – porque essencialmente mecânica.

Mais que isso – e esta seria a tautologia final do catálogo: se a foto é o nome, se o nome é a foto e se ambos são o número *e nada mais*, então o próprio sujeito identificado, por sua coincidência com foto e nome, se torna o número *e nada mais*. A efigie catalogal não é lida por esse sistema como um *alter*, mas sim como um *idem* que ao mesmo tempo dá poder concreto ao registro (imposto ao corpo) e tira vitalidade e personalidade do corpo (submetido ao registro). Se a vida é esse elemento corporal inalcançável que no entanto nos "força a pensar", como propõe Gilles Deleuze (2006, p.243), o catálogo nos apresenta corpos *já pensados*, ou melhor, já contornados, descritos, nomeados: mortos vivos.

Trata-se, evidentemente, de um processo amplo de redução da vida a sistemas métricos, algo típico da biopolítica descrita por Michel Foucault (2013-a, p.155) e desenvolvida por outros tantos autores que esta tese irá citar (Achille Mbembe, Fátima Lima, Giorgio Agamben, Ieda Tucherman, entre outros). Certamente, em termos pragmáticos e no contexto amplo de uma

república democrática moderna, a isonomia de tratamento (que por princípio necessita da generalização catalogal) é um bem fundamental ao estado de direito e ao exercício pleno da cidadania. Contudo, na situação de regimes de exceção, que ocorrem inclusive no interior de democracias,¹⁶ mas que ficam particularmente flagrantes em regimes ditatoriais como o de Salazar, trabalhado por *48*, a impessoalidade do aparato técnico catalogal é instrumentalizada para a neutralização de sujeitos específicos, tidos como dissidentes – a serem concretamente generalizados e despersonalizados via tortura e morte.

Esta tese se pergunta sobre formas possíveis de *re-pessoalização* desses corpos outrora catalogados, torturados e mortos em regimes de exceção. Mais especificamente, pergunta-se sobre a possibilidade de *recuperação* dessas pessoas através de um certo cinema de arquivo, que lida com material originalmente produzido pelos mesmos sistemas repressores que perpetraram a violência da despersonalização. Como se daria e o que significa essa "recuperação" das pessoas, essa "re-pessoalização" dos corpos é o que descobriremos pelo caminho da tese. Percorro-o através de diversos filmes. Começo com *48*, contudo, por sua precisão sistemática e eloquente de ataque à lógica catalogal policialiesca. Esta obra emula tal lógica com uma estrutura ancorada em fotos e falas e, ao mesmo tempo, profana-a¹⁷ ao se direcionar às singularidades dos indivíduos e não a uma generalização da vida. *48* nos lança, de imediato, à questão formal do catálogo: como ver, representar e organizar os corpos?

Nesse sentido, a sutileza de Dias em não usar o nome das pessoas como mediação para cada novo testemunho, opção que serviu de gancho para este subcapítulo, desempenha um papel seminal na crítica ao catálogo. É certo que sempre haverá mediação: vejamos o texto inicial que introduz *48*, vejamos as próprias falas como mediação para as imagens, por exemplo. Também é certo que o simples fato de não se identificar pelo nome não é requisito nem garantia para se produzir uma representação mais aguda e complexa das pessoas.¹⁸ Mas no caso específico de *48*,

¹⁶ Sendo este o argumento base explorado tanto por Giorgio Agamben quanto por Achille Mbembe, ao trabalharem, respectivamente, os conceitos de soberania e de necropolítica (a serem citados mais adiante).

¹⁷ No sentido trabalhado por Agamben em seu "Elogio da profanação", segundo o qual profanar é restituir ao uso comum aquilo que havia sido separado de nós para fins privilegiados – para a divindade, no sentido religioso, mas também para castas hierarquicamente favorecidas, no sentido secular (2007, p.68). Susana de Sousa Dias profana o catálogo policial no sentido de revisitá-lo e torná-lo acessível enquanto forma de organização de corpos; a partir dessa profanação, podemos repensar novas formas catalogais.

¹⁸ Como comentei anteriormente, a própria Susana de Sousa Dias na verdade frisa a importância de se nomear essas pessoas (2015, p.490). O que ocorre aqui é a diferença entre nomear os ex-prisioneiros ao modo do catálogo, que tornaria a foto e a fala meramente ilustrativas, ou nomeá-los com o objetivo de tratá-los como pessoas dignas de história, memória e vida.

a ausência dos nomes (e sua aparição apenas ao final do filme) já corrói desde o início o dispositivo tautológico de categorização e ordenação que é fundante em um catálogo. Quem são essas pessoas? Ao não vê-las definidas, somos obrigados a nos lançar pelas águas da imagem e do som, à tortuosa procura. E eis que as encontramos pela via da falta: pois não seria cada pessoa o seu próprio núcleo inalcançável, dinâmico, de experiência? Cada uma a sua própria e pequena infinidade: um intangível bolsão de dores, desejos e movimentos?

Neste filme, as fotografias, agora libertas da tautologia catalogal, parecem voltar a ser imagens de pleno direito, aquilo que eram antes da operação de subtração tautológica e asséptica do catálogo: tornam-se mais que meros repositórios de informações de suspeitos, mais que banais coleções dos traços faciais identificatórios. Tais fotografias deixam de ser *idênticas* a certos indivíduos, tornam-se registros de corpos em momentos específicos, transitórios, ou seja, alteridades a esses corpos, testemunhos possíveis da história.

Enquanto imagens, essas fotografias agora fazem florescer diante dos nossos olhos uma multidão de rastros sugestivos, de questões e problemas. Elas recuperam o caráter mágico e oceânico do realismo da câmera, caracterizado pela quantidade de detalhes,¹⁹ logo, por estar sempre cheio de elementos imprevisíveis capazes de proporcionarem pequenas e grandes descobertas reveladoras, tensões e conflitos não antecipados. Por fim, é pelo mesmo rompimento com a tautologia do nome-apresentação que também a fala das pessoas deixa de estar categorizada de modo apriorístico, isto é, deixa de ser meramente ilustrativa. Com isso, e por se tratar de registro oral, essa fala passa a acrescentar à mistura do filme sutilezas como a entonação, o silêncio e o ritmo, numa relação contrapontual²⁰ à imagem (e não diretamente explicativa), multiplicando as potências das fotografias pela introdução, nelas, de uma dimensão temporal, como comenta a própria Susana de Sousa Dias (2015, p.482).

Em suma, seguindo a pista deixada por 48 ao não nomear cada nova participação durante o filme, gesto simples, pequeno, é possível supor que o primeiro passo rumo a uma lógica anti-catalogal, talvez o passo que funde essa lógica, seja aquele que vai em direção não à assepsia, mas à impureza; não ao determinado, mas ao indeterminado; não ao categorizado, mas ao indizível. Se o catálogo é higienista e subtrai determinações específicas da multidão de modo

¹⁹ Jacques Aumont vai argumentar que o realismo da câmera não é só uma questão de qualidade, de natureza de representação, mas também de quantidade de detalhes representados: a grande competência mecânica da câmera está em justamente captar de modo relâmpago um número imenso de traços da cena registrada (2004, p.33).

²⁰ Anita Leandro trata dessa noção de um contraponto sonoro à imagem (contrário à explicação da imagem) ao descrever a estratégia de montagem que usou em seu filme *Retratos de identificação* (2016-a, p.109).

massivo, o anti-catálogo faz, inversamente, um trabalho metonímico de restituir a multidão remanescente naquilo que outrora foi discriminado do todo, de enxergar e multiplicar as indeterminações, de incendiar os vários cruzamentos que insistem em voltar e assombrar o que restou e ainda está disponível à vista.

Vimos que o catálogo opera a partir de um paradoxo segundo o qual se busca uma *unicidade* (identificação do suspeito individual) pela aplicação *massiva* de um sistema identificatório (nome-foto-número). Ou seja, o catálogo não é meramente um método de generalização, e sim, mais precisa e eficientemente, uma estratégia de *capilarização das generalidades*: ele despersonaliza não só o corpo em geral, mas *cada* corpo que é fichado – para então dominar a todos. Ora, no revés disso vem o anti-catálogo, cujo paradoxo está na busca por *comunicar* (expressar, tornar comum, partilhável) uma *partícula única e irrepetível* (um evento, uma experiência, uma pessoa). Isto significa dizer que, ao contrário da lógica de capilarização de generalidades do catálogo, o anti-catálogo formula um método de *expansão das singularidades*, segundo o qual há um esforço de empatia (e não de controle tautológico) frente à imagem – ou à representação como um todo.

Desse modo, a imagem não é limitada *a priori* (com um nome que a circunscreva, por exemplo), mas trabalhada *a posteriori*, a partir de suas próprias características, para alcançar desdobramentos imprevistos e afirmar, ao fim de tudo, a força sempre em expansão, sempre modulante, de sua singularidade. Mesmo no caso de uma contextualização da imagem, ou de uma preparação introdutória para recebê-la, essa mediação passa a ter a função de abrir caminhos – e não de fechá-los de modo explicativo. É o que tento fazer exatamente agora, neste subcapítulo: estabelecer problemas de método sem, no entanto, gerar uma equação a ser aplicada igualmente ao longo dos filmes – porque isso os tornaria meros exemplos, meros espelhos de um discurso anteriormente estabelecido. O anti-catálogo, portanto, se move a partir da crença em uma enorme complexidade que habita e anima as imagens; ele verifica essa complexidade ao recatálogo (retomar e remontar) antigas imagens e notar nelas elementos imprevistos, arredios, desviantes – *singularidades* possíveis.

Assim, há anti-catálogo em 48, mas também nesta tese: tento eu mesmo "remontar" partes do filme. Minha experiência pessoal como câmera e montador audiovisual me dá bases para entender e executar o processo de análise teórica também como um gesto de retomada – compreendendo certamente que haja diferenças entre os meios audiovisual e escrito, mas não

fetichizo uma suposta separação entre prática e teoria. Remonto quando me detenho mais aqui do que ali, quando traço relações que saltam a ordem de sucessão de planos do filme, quando me concentro mais do que o previsto em um pequeno detalhe – como é o caso agora, acerca da simples não nomeação dos depoentes em 48. O olhar que desenvolve uma relação com as imagens, pautado na troca, na tentativa de empatia, é o instrumento principal para essa estratégia.

A problemática metodológica do anti-catálogo, portanto, se divide em dois níveis. O primeiro deles é que, se a finalidade é a valorização do singular, o próprio método, para ser efetivo e coerente, deve variar de acordo com a singularidade visada, ou seja, ele também deve ser construído *a posteriori*, no próprio contato com a imagem, metamorfoseando-se em uma nova abordagem para cada novo objeto.²¹ A segunda questão diz respeito à natureza subjetiva da prática de uma "empatia" com a imagem, da análise como uma remontagem. Isso porque uma tal perspectiva significa uma tentativa pessoal, e portanto declaradamente localizada e limitada, de observar as dores e os desejos vindos da própria imagem, de entendê-la não só como representação de algo, mas como algo em si mesmo e de pleno direito, como um ser que nos olha de volta, uma inquieta alteridade.

A princípio, essas duas problematizações (a singularidade de abordagem e a subjetividade da leitura empática) trazem dificuldades óbvias de sistematização, já que, para sistematizar, seria justamente necessário algum grau de generalização e impessoalidade. Então, como construir um método voltado para as singularidades da imagem de arquivo suscitadas pela retomada? Como elaborar um método que ultrapasse a função da contextualização histórica do arquivo, lidando principalmente com os saltos estéticos e expressivos ocorridos no presente, na lida com o arquivo retomado aqui e agora, enquanto se assiste a certos filmes? Para responder, é preciso mergulhar neles. A começar por 48.

O primeiro passo é seguir o gesto de Susana de Sousa Dias ao não nomear, de início, os depoimentos. Nos próximos subcapítulos, ao tratar as pessoas envolvidas como "ex-prisioneiras", em vez de nomeá-las, pretendo mimetizar o gesto de Dias e, ao mesmo tempo, com

²¹ Por exemplo, os resultados do recurso à lentidão das imagens em 48 é radicalmente diferente daqueles obtidos no filme *Natureza morta* (2005), mesmo em se tratando do mesmo período histórico, da mesma diretora e até, em certos casos, dos mesmos arquivos. Isso significa, que não basta explicar a lentidão *em geral*, precisamos olhar com cautela para suas diferentes manifestações entre filmes (e também no interior de cada filme!). Abordo *Natureza morta* no terceiro capítulo da tese.

o prefixo "ex", denotar que essas pessoas são hoje libertas.²² Além disso, para esta tese, mimetizar esse recurso também significa não começar por uma contextualização histórica exaustiva, não iniciar por uma sistematização metodológica rígida, pois seguir por aí seria correr o risco de categorizar tautologicamente os arquivos e os procedimentos audiovisuais a serem analisados; seria neutralizar o encontro pessoal com as imagens e os sons, anular a experiência fílmica do arquivo – experiência essa que é o verdadeiro coração da tese.

Partimos, então, *de mãos quase vazias*, depois de uma breve contextualização que abre caminhos em vez de fechá-los, sinalizando as inquietações que nos guiarão. Partimos desejosos de um relacionamento com as imagens, torcendo por uma possível correspondência de olhares. Vamos em busca da valorização das singularidades do arquivo retomado em filme, isto é, em busca da ocorrência de diferenças, de novidades, de imprevistos provocados pela retomada. Vamos em busca, concomitantemente, da construção (já iniciada) de um método que torne possível identificar essas mesmas singularidades, que viabilize explorá-las teoricamente em suas riquezas infinitesimais.

2.2 Ex-prisioneira 1: “lembro-me”



Figura 11: ex-prisioneira 1, foto de perfil. Fonte: *48* (2010), de Susana de Sousa Dias.

²² Fico tentado a dizer, aliás, que elas podem ter completado seus processos individuais de libertação depois de suas contribuições ao filme. Porque, mesmo depois da ditadura, como o sabemos nós, brasileiros, através do nosso próprio contexto pós-ditatorial, certos silêncios e ocultações persistem. Nesse sentido, *48* tem um caráter "redentor", no sentido que Siegfried Kracauer dá ao termo ao falar do cinema como possibilidade de "redenção da realidade física" – subtítulo de seu *Teoria do Filme* (1960; 1997).

É esta a primeira palavra dita em *48*: “lembro-me”.

A mulher que a diz está representada pela foto acima (fig.11), que é também a primeira imagem do filme – preto-e-branca, de perfil, surgindo lentamente da escuridão. É uma fotografia policial, um dos retratos de identificação que a moça tirou para a PIDE/DGS,²³ a polícia política que formava o mais potente braço repressor da ditadura salazarista em Portugal e suas colônias africanas. Notamos pistas da coerção já nessa foto inicial, por meio do aparato que segura a cabeça da moça em posição. Apesar de não aparecer por inteiro, o dispositivo se mantém visível.

Precisamente por essa meia-presença, essa existência limítrofe, o mecanismo surge à vista como a ponta de um iceberg. Essa ponta conecta o que vemos a um invisível: lança-nos à urgência de reconhecermos um extra-campo perigoso, repleto de homens da PIDE e de eventos traumáticos – que transcendem Salazar e se estendem a outros momentos da história, como ainda veremos.

A foto antiga, algo deteriorada pela ação do tempo, vinda de uma escuridão que não é só a do filme, mas também da própria história, antecipa uma estratégia de *48*: jamais veremos o rosto atual daquela mulher. Nosso único contato com ela no hoje é sua voz em off, gravada recentemente, para a realização do longa. Enquanto a ouvimos, assistimos tão somente às suas fotos de prisioneira sob o regime de Salazar. Estamos diante de um corpo antigo e mudo entrecruzado com uma voz atual e sem corpo: eis a estrutura geral de *48*, a ser replicada por todos os outros ex-prisioneiros.

Olhamos para o retrato. Ouvimos o relato pessoal.

Na encruzilhada entre foto e fala, é como se fossem abertas duas portas no corredor do tempo. E é como se essa abertura deixasse passar uma brisa, conectando, pela matéria fluida do ar, quartos distantes. Esta brisa é o que nos carrega. Na sensação de sermos levados, de vermos o chão se desprendendo dos pés, descobrimos o óbvio: que não passamos de pequenas partículas de pó, suspensas no (re)fluxo da história. Uma percepção que se insinua desde quando ouvimos, num tom reticente, estas sílabas: "lembro-me". Fonemas soprados pela voz do tempo.

²³ A Polícia Internacional e de Defesa do Estado (PIDE) foi formalizada ao fim da Segunda Guerra por um decreto de 1945, substituindo (ou seja, continuando) a Polícia de Vigilância e Defesa do Estado (PVDE), que havia sido criada com a consultoria dos fascistas italianos e da Gestapo alemã. Mais tarde, a partir de 1969, a PIDE seguiria sob novo nome, Direção Geral de Segurança (DGS), até o fim do Estado Novo português, com a Revolução dos Cravos, no 25 de abril de 1974 – revolução liderada pelo próprio Exército português. Fundamentalmente, PVDE, PIDE e DGS são a mesma grande máquina repressora.

Este verbo, que está ali, no princípio, que forma a palavra primeira de um filme baseado na oralidade, nos múltiplos relatos sobre a prisão, este verbo continuará presente até o fim. Porque, fundamentalmente, 48 é "lembro-me". Não só no sentido de uma rememoração, mas principalmente no de um colecionamento de memórias em primeira pessoa. O verbo é conjugado no presente do Indicativo, na primeira pessoa do singular e está em sua forma reflexiva: é precisamente esta a experiência dupla da rememoração, pois quando eu me lembro, necessariamente lembro de mim, porque só posso lembrar daquilo que experimentei, o que me obriga a *me* situar num tempo e num espaço específicos.

O verbo-mãe "lembro-me" é exatamente essa redobra, essa potência centrípeta que condensa e confunde o meu lugar e a minha agência num só termo: "lembro-me" é sempre, mesmo quando só implicitamente, "eu me lembro de mim". É o âmago e a franja de todo relato. Dizê-lo, portanto, é afirmar a própria existência no mundo. Mais que isso, é afirmar que o passado só é possível porque existimos agora e é agora que podemos fabulá-lo.

A memória é uma instância do *presente*.

Não seria isso o que nos contam, conjuntamente, Walter Benjamin e Henri Bergson? A história, a memória e a experiência como um vasto e repetido "lembro-me"?

Em suas *Teses sobre o conceito de história*, Benjamin fala de uma história materialista na qual a sensibilidade do historiador é ativada quando invadida por uma imagem-relâmpago: a verdadeira imagem do passado "passa voando", ela "relampeja irreversivelmente" (tese 5). A história capaz de emancipar, portanto, resulta de uma epifania. Daí a proposta insólita de Benjamin: combinar o materialismo histórico marxista à tradição mística judaica.²⁴ Segundo o

²⁴ É evidente que, ao juntar materialismo histórico e teologia judaica, Benjamin faz uma apropriação; mas ele não perde sua referência a Marx. Segundo Michael Löwy, Benjamin adere ao marxismo sob influência de *História e consciência de classe* (1923; 2003), de Georg Lukács, mas essa adesão, como fica claro em suas teses, "não significa o abandono das ideias românticas" (Löwy in: Benjamin, 2013, p.9 e 10). Em *História e consciência de classe*, Lukács traz uma reflexão intitulada "A mudança de função do materialismo histórico", uma conferência apresentada em junho de 1919, na inauguração do Instituto de Pesquisa do Materialismo Histórico durante a breve *Comuna húngara*. Ele apresenta uma versão mais institucional que Benjamin, mas ainda assim nuançada. Lukács demonstra algumas limitações da aplicação do materialismo (método questionável, por exemplo, para analisar sociedades não modernas, em que a economia não tenha ocupado uma esfera mais autônoma na organização do social) e usa um termo do qual Benjamin também se serve para se referir à aplicação simplista de Marx por historicistas do progresso linear: "marxismo vulgar" (em Benjamin: na tese 11; na conferência de Lukács: 2003, p. 439). A conferência de Lukács lida com o pós-revolução: se o sentido "clássico" do materialismo histórico, segundo o autor, é o

autor, "foi-nos concedida, como a cada geração anterior à nossa, uma *frágil força messiânica* para a qual o passado dirige um apelo" (tese 2). Assim, a história materialista nasce do corpo a corpo entre a subjetividade visionária do historiador e seu dever para com o coletivo trágico, material, das memórias dos oprimidos ao longo dos milênios.

Bergson, por sua vez, em *Matéria e memória*, fala da própria matéria como coleção de imagens, imagens móveis, que em seu caminhar formam imaginários – que são memória (2010, p.163 e 164). E aqui, uma inflexão arredia: não só "eu me lembro de mim", como também as coisas, aquelas em que toquei, as que fiz e as que testemunhei, elas todas "me lembram de minha própria existência no mundo". O mundo também pode se lembrar de mim por meio das múltiplas imagens que o constituem, ou que eu constituí nele. Para além do discurso, também o índice, o rastro, vem como mobilidade e ativação da lembrança. Bergson fala dos fluxos ambíguos de tempo nessa *dynamis* imagética da memória, a qual ora nos invade sem ser chamada, ora se esconde de nós quando nos esforçamos para lembrar. De um jeito ou de outro, a memória é sempre uma experiência de virtualidade precipitada pelo atual, como o autor ilustra no célebre modelo do cone temporal (*ibid.*, p.190 e 191).

Assim, "lembro-me" nos conta de uma memória viva e pessoal. Uma que caminha com as nossas pernas, mas também com pernas próprias, podendo ser compartilhada por transcender subjetividades – sem, no entanto, desconectar-se destas. "Lembro-me" convoca a primeira pessoa do singular e a conecta com um todo histórico, habilitando-a, portanto, ao método que tento desenvolver. Firma-se, assim, um tom ensaístico (no filme e na tese), no sentido de que, como aposta Theodor Adorno, o ensaio não vê percalço em usar "eu", já que não fetichiza o "eu" como campo do imediato (2003, p.26). O ensaio compreende esse sujeito-eu como uma partícula historicamente mediada pela sua iminente localidade, de modo que ela atua fatalmente com referência a um coletivo e, portanto, se flexionada de modo crítico, se mostra capaz de alcançar e expressar esse elemento do comum, da partilha (*idem*).

Eis a dupla *flânerie* da memória que está em jogo a todo momento em 48: entre subjetivo e coletivo, passado e presente, virtual e atual, místico e material – sem jamais decidir-se. E essa duplicidade paradoxal também deve ser contabilizada na construção do presente método. O

"autoconhecimento da sociedade capitalista" para emancipação do proletariado, então qual seria o papel dessa metodologia no contexto socialista? (2003, p.422).

historiador místico-materialista benjaminiano, que se deixa invadir pelas visões da memória para escrever história, forma um molde preciso para a lida com o arquivo retomado em filme.

2.3 Ex-prisioneiro 14: a tela e o canto



Figura 12: a falta do ex-prisioneiro 14 – Retirado de *48* (2010), de Susana de Sousa Dias.

O ex-prisioneiro 14 é um dos ex-prisioneiros do filme que não têm fotografias. A tela preta então se mantém. É o grau zero da imagem e, portanto, da memória. Digo memória e não esquecimento, por não considerar válido opor frontalmente um ao outro.

Como sugere Andreas Huyssen, é mais apropriado (mais verdadeiro, se quisermos), entender o esquecimento não como negatividade, mas como positividade, como ação que se articula com a outra positividade mnemônica, a da lembrança (2014, p.158). Como o autor demonstra, historicamente foi dado ao esquecimento o lugar da perda, como se esquecer fosse uma inércia, uma passividade. Mas, por meio de Funés,²⁵ personagem de Jorge Luis Borges que lembrava de absolutamente tudo e, portanto, nada criava, nada vivia, Huyssen observa que "esquecer não apenas torna a vida vivível, como constitui a base dos milagres e das epifanias da própria memória" (*idem*). Também em Bergson aprendemos que só nos lembramos através de um esforço de esquecimento, que vai tornando a virtualidade da memória cada vez mais palpável, precisa e relacionada ao atual (2010, p.190 e 191).

²⁵ Aliás, impossível não notar o teor (fúne)bre do nome Funés.

Aí está: o esquecimento é a mãe da lembrança, não o seu oposto.

É o que assistimos com o ex-prisioneiro 14, que rememora: "na prisão, a primeira coisa que eles fazem: tiram a identificação e tiram a fotografia"; mas logo comenta que "tudo desapareceu". E, para nós, espectadores, o desaparecimento fica evidente, porque estamos diante da tela preta. Ou seja, a memória do procedimento policial de entrada na cadeia é suscitada, neste caso, precisamente porque já não há mais resquício do procedimento. Essa ausência produz a necessidade da narração anti-relatorial, da partilha da experiência, da criação de sentido.

Assim, a lacunaridade dos arquivos (falta de imagens, de metadados, de dados históricos, de recursos e métodos apropriados de conservação) pode gerar o que Andréa França e eu chamamos certa vez de *camadas de ausência*: elementos faltosos que, justamente porque faltam, podem ser convertidos em novas possibilidades de sentido (2018). Pois a lacuna do arquivo não é o vazio da história, mas precisamente o cheio, a pura potência, as infinitas possibilidades, uma vez que a lacuna produz uma vasta indefinição histórica. E essa opacidade lacunar obriga a memória a se mover.

Interpretar dessa forma a falta no arquivo, não é celebrá-la, mas reconhecer que ela sempre estará lá. Mesmo quando tivermos as imagens em mãos, algo ainda faltará, nem que o apagamento ocorra no próprio interior da imagem (quando o sujeito que registra escolhe enquadrar isto e não aquilo). Os vãos sempre existirão porque não podemos ser Funés, porque é insustentável sê-lo. Mas perceber o nexos entre ausência e produção de sentido é fazer da lacuna trampolim.

E se tal procedimento se torna explícito com a tela preta do ex-prisioneiro 14, podemos vê-lo implícito ao longo de todo o filme, nos momentos em que os ex-presos vão se lembrando de eventos que não estão visíveis na fotografia. Portanto, a base de *48*, isto é, a premissa da "ativação" da fala pela exposição à foto, está orientada menos ao que a imagem mostra e mais ao que ela não mostra, ao que está ausente. De novo aquela ponta de iceberg, mas aqui, trata-se da existência limítrofe da própria imagem (a ponta) frente ao evento (o iceberg).

É este o erotismo iminente no trabalho com os arquivos; não só em *48*. Erotismo no sentido de um magnetismo do olhar, puxado por um jogo de mostra-não-mostra, mesmo quando no campo da morbidez e da repulsa – caso de *48*. Como propõe Georges Didi-Huberman, uma imagem não é nem "toda" (inteira, completa), nem "o todo" de um evento (2003, p.85). Mais que isso, a imagem é fundamentalmente a ausência daquilo que representa. Basta lembrar, junto ao

autor, que o termo *imago* vem do costume romano da máscara mortuária (2015, p.205): *imago* é o que, num gesto único, afirma e nega a morte. Ou seja, toda imagem é fantasma: não só traz algo a ser visto como afirma, concomitantemente, que ali já não há mais nada. Fundamentalmente, toda imagem é tela preta. Para que ela ganhe sentido e sustentação, para que ganhe horizontes e se torne um evento (e um iceberg) em si mesma, é preciso que seja trabalhada pelo olhar que se deixa ser sugado – o olhar que pretendo nutrir para construir a metodologia de análise-montagem, empática com as imagens.

É disso que trata Roland Barthes ao sugerir que certas fotografias "existem" e outras não: é a dedicação do meu olhar que ativa a existência de uma foto (2012, p.7). Nesse sentido, olhar é precisamente o gesto de se apropriar do vácuo da imagem, do vazio que a fundou enquanto representação e que permanece nela, habitando-lhe o centro. É o gesto de revirar esse vácuo do avesso, transformando-o num animal, num corpo pulsante, numa floresta. Olhar cria, porque nos faz perceber a imagem menos como substantivo e mais como verbo, menos como coisa dada e mais como coisa viva. A análise-montagem, portanto, também deve ter recursos de criação – aliás, aquela força messiânica de que fala Benjamin, a mesma que é explorada pelo historiador místico-materialista, não traria consigo uma certa latência criativa?

A tela preta que representa o ex-prisioneiro 14, ou melhor, que representa a ação consciente de apagamento dele e das evidências do sistema salazarista (esquecimento não como lapso, mas como ação concreta e, neste caso, orquestrada), essa tela preta grita ao espectador o jogo do mostra-não-mostra. O jogo se intensifica ainda mais mediante o relato do ex-prisioneiro, que suscita *imaginários invisíveis*. Ele começa, por exemplo, dizendo: "eu era jovem, muito jovem quando entrei na primeira prisão. (...) Já começava a sair barba, até contava".

A fala faz com que, naquele instante-filme, eu me projete uma imagem impactante, mesmo sem vê-la, baseada na colisão entre duas visões. A primeira delas, a de um jovem moçambicano²⁶ adolescente, provavelmente com algumas espinhas no rosto, que contava euforicamente cada novo pelo que lhe anunciava uma barba por vir – o devir de um corpo pulsante. É a visão de um menino ingênuo, feliz em virar homem. A segunda visão é a do horror: a inumanidade absoluta da máquina salazarista, que consome corpos e mundos para se manter,

²⁶ Sabemos que ele é moçambicano por conta do sotaque e por conta de uma cadeia citada por ele, a Cadeia da Machava, que fica no sul de Moçambique.

mesmo diante da própria decadência.²⁷ A máquina captura, prende, tortura e humilha o menino. Libera-o só quando já é homem, depois de um longo e mórbido processo de generalização e despersonalização: "quando saímos eu já tinha barba... mas... com a cara quebrada, deformada...".

O ex-prisioneiro 14 nos conta que, numa das prisões em que esteve, havia épocas em que morriam 10 a 15 pessoas por dia. Eram enterradas, evidentemente, em vala comum. Ele conta que, para sobreviver, tinha que dizer sim a tudo o que a PIDE lhe imputava: "sim, eu treinei na União Soviética. Sou especialista em sabotagem". Se não o confirmasse "corria o risco de desaparecer" – como aconteceu com seus registros. Diante dessa produção fabril (e febril) de prisões, desinformações e cadáveres, o ex-prisioneiro conta que mesmo o Exército português se perguntava como a PIDE conseguia capturar tantos "terroristas", supostamente vindos da União Soviética, da China, da Argélia. Como veremos em outro capítulo, algo semelhante ocorre em S-21, prisão do Khmer Vermelho, no Camboja, que obriga camponeses analfabetos a "confessarem" envolvimento com a CIA e com o governo americano.

"Há várias formas de humilhar... há várias formas de humilhar", diz o ex-presos num tom reflexivo que nos sugere, nos silêncios entre uma palavra e outra, uma constelação inimaginável de visões nefastas relampejando pelo escuro da tela. Conta de espancamentos, choques elétricos, inserção de arame no ânus, inserção de prego na testa, fome. Mesmo quando não era ele o da vez, a tortura seguia em nível psicológico: "gritos... dilacerantes. Pessoas que gemiam, porque eram torturadas". Ao fim do depoimento, aponta que mesmo a liberdade, após a saída da prisão, era controlada pela PIDE. A PIDE decidia se haveria emprego ou não para o sujeito, decidia sobre o que lhe ocorreria. Era uma forma de liberdade que, segundo o ex-prisioneiro 14, vinha como continuação das humilhações experimentadas dentro da cadeia.

Se nem o preso tem exatamente um repertório para lidar com essas lembranças, memórias incrustadas não em suas palavras, sempre insuficientes, mas nas reticências, nos espaços *entre* as palavras, então certamente eu, que nunca vivi situação semelhante, jamais terei repertório. Ainda assim, como coloca Lúcia Ramos Monteiro ao discutir 48, por meio do trabalho de montagem, a tela preta diante de nós é capaz de "figurar o infigurável da tortura, da morte, da violência" (2017, p.247). Ao ouvir os silêncios do ex-presos, ao mirar a escuridão da tela, tenho a sensação

²⁷ É a partir da eclosão das guerras coloniais (1961), ou seja, início da dissolução do "império" português, que a PIDE/DGS radicaliza sua atuação.

de testemunhar o núcleo vivo de uma experiência incomunicável. A questão é como sistematizar essa "sensação" em método? Como torná-la analisável?

Em determinado momento, ele conta da rotina no cárcere, descrevendo o início das manhãs. De todas as manhãs, de todos os dias:

De manhã, traziam sempre papinha. Vinham "*cuh-cuh-cuh-cuh*", papinha: "*cuh*". Cinco ou dez minutos depois, já havia o tilintar das chaves do Chico: "*catchaca-tchaca-tchaca-tchaca*"... Isto era um pânico! E ele fazia de propósito aquele barulho, "*catchaca-tchaca*"; e ele a cantar: "*êêêêiahh-êêêêiahh*". Ei, pá! (...) Um terror!

Nesta fala, depois de já termos chegado ao grau-zero da imagem e da memória com a tela preta, chegamos ao grau-zero da palavra: a onomatopeia. Nome-ruído, fonema-coisa, a onomatopeia é a faísca verbal formada pela colisão entre a materialidade do mundo e a abstração representativa da linguagem. Concreta demais para ser palavra, representativa demais para ser mundo, a onomatopeia parece estar a meio caminho entre nós e a língua adâmica, que é o mito da perfeita comunhão entre palavra, imagem e coisa. Não por acaso é à onomatopeia que Benjamin, em *A doutrina das semelhanças*, atribui o início da linguagem enquanto tal.

Certo está que Benjamin não é linguista ou etimólogo, e que a questão da origem da linguagem continua bastante difícil ao nosso conhecimento ainda hoje. Mesmo assim, é bastante válida a afirmação de que a onomatopeia evidencia a *arché*, a estrutura, de toda linguagem: o mimetismo. O autor assinala que a humanidade tem a capacidade suprema de produzir semelhanças, sugerindo que "talvez não haja nenhuma de suas funções superiores que não seja decisivamente codeterminada pela faculdade mimética" (2012, p.117).

Ao mesmo tempo, ele aponta também que "o círculo existencial regido pela lei da semelhança era outrora muito mais vasto" (*idem*) – uma colocação que é reencenada de modo cristalino por Michel Foucault em *As palavras e as coisas* (1999, p.23). Benjamin sugere que, em sociedades não estruturadas pela modernidade,²⁸ operam-se muitas correspondências

²⁸ Benjamin trata as sociedades não estruturadas pela modernidade como "antigas" ou "primitivas" – o que faz parte do lugar e do tempo de sua escrita, e também da finalidade dessa escrita (dedicada a um público de semelhantes, europeus). Mas prefiro entender tais sociedades não modernas como sendo extra-modernidade, no sentido de estarem fora da modernidade, não importa se no passado, no futuro ou no presente. Acho importante pontuar a questão para não tratarmos os povos indígenas ou os quilombolas como coisas do passado. Tratá-los assim, frisar sua *ancestralidade* mas esquecer de sua *atualidade*, é alinhar o discurso ao movimento secular de genocídio aos povos não modernos. Eles são ancestrais, mas são também atuais. Existem, vivem, morrem e combatem no hoje.

"mágicas", mediadas pela clarividência dos oráculos e dos místicos. Ele considera que, no processo de desenvolvimento da linguagem, o teor mágico das semelhanças foi ficando adormecido, o que produziu semelhanças "não sensíveis", que são as convenções de linguagem ultra-codificadas, das quais o paradigma emblemático é a palavra não onomatopáica. A modernização do ocidente teria radicalizado esse adormecimento, produzindo um contexto efetivamente desencantado – abandonado pelos deuses, como diria Georg Lucács (2009, p.38).

Na fala transcrita acima, portanto, o ex-prisioneiro 14 produz um curto-circuito linguístico, evidenciando certos resquícios mágicos da fala pela onomatopéia e misturando-os às convenções de linguagem. Quando ouço "papinha" e, em seguida, "*cuh-cuh-cuh-cuh*", projeto a materialidade do alimento matinal dos presos, os ecos da comida sendo servida em série, cada "*cuh*", uma cela, um corpo faminto. Ouço e fico enojado pelo descaso com que certamente era servida a papa, enojado com a matéria papa: numa colherada surda a gosma toda já estava no pote – "*cuh!*". O ex-presos diz crer que certas comidas de lá não eram feitas para humanos, o que traz à frente a guturalidade do fonema, como ânsia de vômito: "*cuh*".

Num repente, repenso o teor místico-representativo da palavra "cum-bu-ca", que não é citada pelo ex-prisioneiro, mas suscitada pelo meu próprio imaginário lusófono, que tenho a sorte de compartilhar com o falante, mesmo em meio a diferenças. Imagino em "cum-bu-ca" uma raiz etimológica fictícia, mas ao mesmo tempo iminente, inspirada na papinha de Machava em seus anos salazaristas: "*cuh*"(-m-bu-ca) – cumbuca é o pote que segura a papa. A cadeia continua ativa hoje, mas não sei se a refeição matinal dos detentos continua sendo "*cuh-cuh-cuh-cuh*". Provável que sim.

Mas é aí que, do asco, passo ao frio na espinha: "*Cathaca-tchaca-tchaca-tchaca*". As chaves do torturador.

O Chico a que se refere o ex-presos é um dos nomes altos da divisão moçambicana da PIDE/DGS. Conhecido como Chico Feio de Tete, seu nome era Chico Kachavi. Ele foi morto em 1973 por uma granada lançada por um guerrilheiro da FRELIMO (Frente de Libertação Moçambicana).²⁹ Morto lá, em 73, mas vivo aqui, em 48. A imitação do som das chaves o traz de volta: "*Cathaca-tchaca-tchaca-tchaca*". É como uma conjuração de dor e pesar.

²⁹ Essas informações estão citadas no Anexo 3 de um projeto de recuperação da história moçambicana intitulado "Os comprometidos: questionando o futuro do passado em Moçambique". O anexo está disponível em: <https://www.ces.uc.pt/estilhos_do_imperio/comprometidos/media/documentos/Cronologia%20Mo%c3%a7ambi

Se esta onomatopeia se baseia na vogal aberta "a", ela nos faz tatear em um molhe l(a)rgo de chaves, indicando muitas celas, muitos presos, muitos corpos. Caso contrário, seria representado por um mero "tchic-tchic-tchic", ou algo do tipo. Mas "catchaca-tchaca" não para no campo quantitativo, trata-se também de uma exibição simbólica-concreta: fazer "catchaca-tchaca" é dizer, com a chave e não com a boca: "eu tenho a chave, tenho todas as chaves, e vocês estão presos, esperando a vez de sofrer e morrer – e eu estou chegando". É como se o som da onomatopeia fizesse feitiço, transformando as chaves em correntes, os vivos em mortos por vir.

Assim, quando ouço o "catchaca-tchaca-thaca" das chaves de um Chico Feio, o que estou ouvindo é o som milenar do opressor. Sou atingido, de imediato, pelo som das m(a)tr(a)c(a)s,³⁰ essas peças de madeira e metal que, na ritualística católica, substituem os sinos na Sexta-feira da Paixão, dia em que se reencena a humilhação, a laceração, a crucificação e a morte de Cristo. Também as matracas fazem esse ruído. Os sinos têm som harmônico, festivo, eles devem se calar diante do anúncio da morte de Deus – como sugere Slavoj Žižek, não foi Friedrich Nietzsche que a pronunciou primeiro, mas o próprio Cristo, ao se dizer abandonado pelo Pai logo antes de efetivamente morrer na cruz (2014, p.67-69). Nesse dia de sofrimento e morte, só as matracas cantam, conjurando pelo som os instrumentos que desfiguraram o Corpo de Cristo.

O som das chaves de Chico, ao ecoarem pela minha experiência espectral, reverberam esses ruídos. São semelhanças mágicas e arredias, tecidas pela minha própria experiência, mas que, quando compartilhadas aqui, passam a atravessar essas sonoridades e conectá-las de um modo novo. Formam-se assim constelações de visões sonoras que "passam voando", que obrigam a ver um passado reencenado hoje e um agora já prefigurado desde então.

Questão de método: vê-se que as relações arredias no conteúdo de um anti-catálogo podem ser acionadas pelo encontro com semelhanças mágicas, que conectam o virtual (o evento perdido no tempo, a pessoa não presente) e o atual (a representação, a partilha no aqui e agora). Se lido com o inefável da experiência humana, sobre o qual não há repertório possível, posso trabalhar metonimicamente, criando aproximações precisas, experimentáveis, enfim: ensaísticas

que%201972-1973.pdf>. O site do projeto é: <https://www.ces.uc.pt/estilhacos_do_imperio/comprometidos/pages/pt/projeto.html>.

³⁰ Além disso, em contexto bem diverso, "matraca" também veio a nomear um artefato muito mais recente, originalmente "catraca", inventado pelos paulistas insurretos de 1932. Eles não tinham verba para armas e munições suficientes e, portanto, inventaram um mecanismo acionado a manivela que fazia "catchaca-tchaca-tchaca-tchaca" – imitando tiros de metralhadora para amedrontar o inimigo varguista, muito mais numeroso e equipado.

– pois o ensaio "confere à experiência tanta substância quanto a teoria tradicional às meras categorias", o ensaio "quer desencavar, com os conceitos, aquilo que não cabe em conceitos" (Adorno, 2003, p.26 e 44).

E esse método ensaístico pela via da semelhança mágica já se insinua em *48*: os sons feitos pela boca do ex-prisioneiro 14 durante seu relato não são ditos, mas imitados – são também semelhanças. São experiências sonoras traumáticas comunicáveis não exatamente pela palavra, mas pela força a um só passo mística e materialista da onomatopeia, base linguística da semelhança mágica.

Mas piora.

Depois dos ruídos da papinha e junto à percussão de chaves e matracas, o depoimento do ex-presos faz passear pelo breu da tela uma melodia vitoriosa: "êêêêêêêêiaaahhh-êêêêêêêêiaaahh". Aumenta o frio na espinha. O canto vem como um aboio. Mas um que, aliado à máquina salazarista, não traz o sentido da condução que vemos no vaqueiro-pastor do sertão. "Êêêêêêêêiaahh-êêêêêêêêiaahh" é o aboio entoado pelo dono de um matadouro industrial.³¹

Como no caso das chaves, entoar esse canto perverso é sinalizar a volta de Chico, é sinalizar que a tortura nunca terminou, que ela ainda vive e ainda mata, que segue sendo celebrada e utilizada por tantos. "Êêêêêêêêiahh-êêêêêêêêiahhh" é o canto que canta a escuridão da noite humana. E esta noite, de onde não se pode voltar, também está encenada pela tela preta.

Sob tal perspectiva, a não-imagem a que assistimos parece perder aquele sentido lacunar de devir da memória trabalhado anteriormente. Parece mostrar uma espécie de totalidade suprematista,³² só que obscura e perversa; ensaia colapsar as camadas de ausência num bloco monolítico, feito de escuro, de uma totalidade final e intransponível – de onde nada se pode criar. Em outras palavras, parece que testemunhamos, de relance, o instante de extinção da experiência enquanto tal, como temia Walter Benjamin;³³ ou mesmo os olhos proibidos da Medusa, como

³¹ Pensemos no matadouro eisensteiniano de *A greve* (1925).

³² Difícil não pensar aqui no quadrado de Kazimir Malevich, que tinha esse sentido de uma representação final ("suprema") – embora não no sentido destruidor que dou acima, e sim em um sentido emancipatório.

³³ Temor visível ao longo de todo o seu trabalho, mas particularmente sensível, por exemplo, em *O narrador*.

temia Siegfried Kracauer.³⁴ Parece que estamos diante dessa górgona, que, com sua própria visada mortal, petrifica-nos ao nos devolver nosso olhar, outrora magnetizado.

Mas, lembremos: a imagem é aquilo que é e que não é, ao mesmo tempo. Por isso, como argumenta Kracauer, o cinema só emancipa quando funciona como o escudo reflexivo de Perseu (1997, p.305 e 306). Mais ainda, o autor assinala que Perseu vence a górgona não pelo golpe da espada, mas antes disso: pela coragem de encará-la através do escudo (*idem*). Assim, a tela preta e o canto (re)entoado não formam Medusa, mas sua imagem. E encará-la é preciso.

É a única saída.

2.4 Relâmpago: visões da Cadeia Central de Machava

Durante a pesquisa, fui contaminado por imagens de Machava que não constam em 48. Como relâmpagos pelo céu, essas novas imagens se impuseram ao texto. E se um catálogo garante sua função a partir de um esforço de organização previsível, cartesiana e linear, então imagino que um anti-catálogo possa se abrir aos desvios. Afinal, pensar não seria desviar-se?



Figura 13: *A cela* (1965) – Nanquim.



Figura 14: *Imaginando a fuga* (s.d.) – Esferográfica.

³⁴ Penso aqui, especificamente, em um trecho do epílogo ao seu clássico *Theory of film* (1960), intitulado "A cabeça da Medusa" (1997, p.305).



Figura 15: *Sala de castigo da PIDE* (1965) – Nanquim.

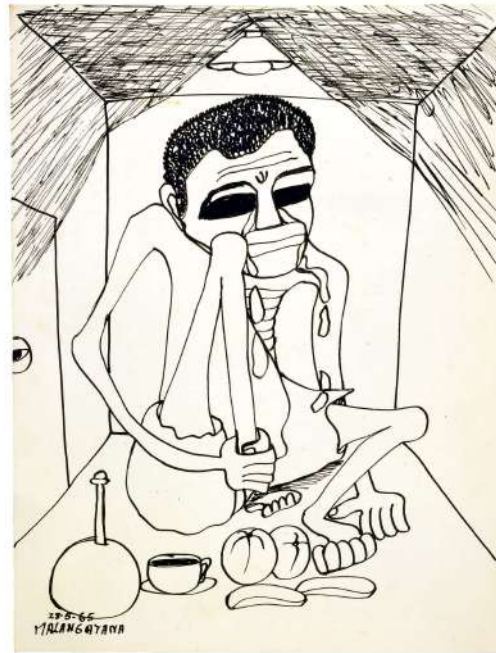


Figura 16: *Sem Título* (1965) – Nanquim.

As imagens acima³⁵ foram feitas por alguém que, como o ex-prisioneiro 14, esteve preso em Machava: Malangatana Valente Ngwenya, artista multifacetado e ativista moçambicano que faleceu em 2011. Desde o início da carreira artística, ele esteve envolvido com a FRELIMO, tendo inclusive se tornado deputado pelo partido 15 anos depois da libertação – a Frente se torna o partido comunista vigente após a descolonização de Moçambique, em 1975. Contudo, antes disso, em 1964, por conta de seu ativismo e de suas proximidades com a Frente, Malangatana foi preso e levado para Machava, tendo passado 18 meses na cadeia. Assim que saiu, desenhou.

Em *A cela* (fig. 13), somos apresentados a um espaço desertificado, onde a existência das coisas está sempre por um fio: o fio da linha desenhada em nanquim. Nos desenhos de Malangatana sobre a prisão, ocupados quase totalmente com os contornos, e muito raramente com os volumes, quase não há sombreados ou texturas (figs. 13 a 16). Os caminhos curvilíneos do traço (re)produzem meandros de corpos deformados e o contraste entre o preto fino da linha e o branco amplo do papel estampa uma aridez existencial. Não poderia haver, em sinal invertido, uma semelhança mágica entre esse branco do papel e a tela preta do ex-prisioneiro 14? É preciso explorar.

³⁵ Acessíveis pelo acervo online do projeto Casa Comum, da Fundação Mário Soares, disponível em: <http://casacomum.org/cc/arquivos?set=e_917/o_Pasta#!e_915>.

Especificamente em *A cela*, a aridez do corpo, pálido como o ambiente, contrasta com a densidade do sumo preto regurgitado. O vômito anuncia que aquela pessoa está a se desfazer diante de nós, está expelindo a própria matéria de que é feita – seja bile ou nanquim. Ao seu lado, pelo chão, estão elementos presentes em vários outros desenhos: canecas (de café?), frutas (bananas e laranjas?), potes (de barro?).

Diante da cena, o que mais me chama atenção é a relação entre o detento e a porta. Assistimos a um corpo destruído que está de costas e parece ter medo (reparemos a mão elevada à cabeça) da entrada da cela, que no entanto está aberta. Se notarmos a perspectiva da composição, a porta está literalmente no ponto de fuga. Mas logo percebemos: sim, essa porta está aberta, só que traz um olho vigilante no lugar da maçaneta e dá a ver um corredor labiríntico, também carregado de olhos. Que sons poderiam estar vindo desse corredor para fazer o prisioneiro se contorcer com a mera abertura da porta? "*Cuh-cuh-cuh-cuh*"? "*Catchaca-tchaca-tchaca-tchaca*"? "*Êeeeeeeiahh-êeeeeiahhh*"?

O desenho realiza uma rara síntese da complexidade do dispositivo do panóptico, tal como descrito por Michel Foucault: um dispositivo formado por uma multiplicidade de *olhos sem rostos* que vigiam sujeitos de todos os cantos; estes se sabem olhados e, portanto, se auto repreendem constantemente, diminuindo a necessidade de intervenções diretas pelo poder e reduzindo seus custos de operação (2013-b, p.190, 191 e 202). Na ilustração de Malangatana, o que jaz entre o preso e a porta não é só o branco do papel, mas também a densidade invisível de um enredamento de poder e controle. Assim, a entreabertura da porta é na verdade uma ameaça velada, acachapante, que tortura o prisioneiro pelo imaginário da fuga. O que assistimos em *A cela*, entre muitas coisas, é o efeito dilacerante do panóptico sobre o vigiado – e talvez o efeito agudo dos barulhos de alguém como Chico Feio de Tete, carcerário e torturador citado em 48.

Em *Imaginando a fuga* (fig. 14), retomamos o imaginário da liberdade. Notamos, pela composição em caneta esferográfica azul, a centralidade da janela: os corpos, unidos ao seu entorno, formam uma pirâmide coletiva que a tem como vértice. Percebemos os elementos rarefeitos do solo, de novo potes e frutas, ou o curativo na cabeça de um dos detentos, sinal de espancamento recente; reparamos suas costelas pronunciadas, marcas de desnutrição que fazem lembrar aquela fome afirmada e reafirmada pelo ex-prisioneiro 14.

Nesse desenho, o prisioneiro do meio, ereto, percorre com o corpo o eixo da pirâmide rumo ao topo; ele fica nas pontas dos pés e consegue meter a cabeça por entre as barras de metal.

Ele respira. Vê o céu. Mas a forma como tem que rebaixar a cabeça para transpassar a janela, somada à bidimensionalidade formal do desenho, quase sem perspectiva, produz um golpe de vista absurdo a partir do qual a própria janela parece se tornar a cabeça do sujeito. E essa nova cabeça-só-grade anuncia um inelutável: imaginar a fuga é estar preso.

Os desenhos das figuras 15 e 16 trazem um corpo com postura idêntica: sentado ao chão, curvado, sem olhos, rugas na face, magreza extrema. Olhando atentamente para este prisioneiro duplo, sou invadido por um relâmpago dentro do relâmpago.

Como nos lembra o filósofo Jorge Coli, a iconologia pictórica europeia clássica representa a Liberdade, desde pelo menos a *Iconologia* de Cesare Ripa (1645), por uma mulher de pé, segurando um cetro de poder na mão direita e um gorro na esquerda³⁶ (2010, p.71 e 72). Uma iconologia visível, por exemplo, em *A Liberdade guiando o povo* (1830), de Eugène Delacroix, ou na Estátua da Liberdade de Nova York (dedicada em 1886) – agora é minha vez de suscitar imagens sem mostrá-las. No entanto, diante desses dois desenhos de Malangatana, assombro-me com o avesso dessa Liberdade: não só o corpo curvado, mas particularmente a mão direita (reparem!), que não segura um cetro de poder, mas o tornozelo miserável desse mesmo corpo, que só tem a si mesmo (ou nem isso). Essa mão, ao se fechar com sobre em torno da perna, conta-nos de uma magreza extrema, faz novamente ecoar o ex-prisioneiro 14 em uma fala específica: "Deformou-nos a fome na cadeia!".

Sei bem que o desenhista em questão é um moçambicano voltado à cultura popular (Souza, 2008), que traz, por isso, referências de seu povo e de sua ancestralidade.³⁷ A comparação com uma iconologia fundamentalmente europeia é, portanto, no mínimo delicada. Mas trago-a como parte daquela tensão paradoxal entre o subjetivo e o coletivo: foi a minha experiência pessoal, branca, moldada por uma formação eurocêntrica, que me assombrou com visões da Liberdade. E ao lançá-las por sobre os desenhos moçambicanos quis produzir uma franca colisão, um campo de estilhaços: não haveria um elo histórico e icônico, via colonização, entre o cetro da Liberdade europeia e o tornozelo de uma certa Fome moçambicana? Achile Mbembe deixa este elo bastante concreto ao descrever como o estilo de vida europeu passa a se

³⁶ Esse "gorro" é o barrete frígio, amplamente utilizado pelos revolucionários franceses por conta dessa iconologia da Liberdade. Cesare Ripa nos conta que o barrete, na Roma e na Grécia antigas, era dado aos escravos libertos (1645, p.375).

³⁷ E considero este ponto mesmo sabendo das influências europeias no trabalho de Malangatana (Souza, 2008). Do início ao fim da carreira, este foi um artista verdadeiramente internacional, tanto pela potência de sua arte, que fez sucesso imediato, quanto pelo fato da colonização portuguesa ter-lhe dado acesso, numa inversão importante, rumo à metrópole: a uma Europa interessada em ver e comprar suas obras.

conectar intimamente à colonização – não só pelo acesso a bens de consumo e matérias-primas, mas pela própria formação da democracia liberal moderna, indissociável das *plantations* e da colonização (2017, p.38 e 39). Não é por acaso que aquela mão no tornozelo parece viabilizar o verdadeiro oposto iconográfico da Liberdade, embora não se possa viciar o desenho com esta leitura.³⁸

A partir desta última associação, noto um outro ponto do método em vias de construção. Percebo que, quando me abro à profusão das semelhanças mágicas, sou obrigado a reconhecer que elas podem acontecer não só pela proximidade dos objetos, como pela distância. E quanto mais distantes, mais arreadas as relações: mais visionárias, só que, também, mais delicadas ou frágeis. Por exemplo, outro pequeno relâmpago: se Michel Foucault aponta que o prisioneiro é a imagem simétrica invertida do rei, do soberano (2013-b, p.31), não seriam aqueles rostos sem olhos dos dois desenhos acima o simétrico invertido do panóptico, formado por olhos sem rosto?

E, para além da similaridade corporal entre os desenhos das figuras 5 e 6, estes também são datados com o mesmo dia: 28 de maio de 1965. Postos assim, lado a lado, parecem se complementar, parecem apontar para um mesmo evento. Se um deles possui mais elementos – exibindo as lágrimas do preso, a porta com olhos, o feixe de luz vindo da lâmpada do teto, os objetos ao chão –, é o outro que nos dá a pista existencial (o vazio, o limbo – o preto da tela de 48) e geográfica (através do título, sabemos se tratar da sala de castigos da PIDE). Esses desenhos gêmeos, especulares, denotam a pluralidade visual em torno de um mesmo evento, ainda que o enquadramento, o corpo desenhado e o corpo que desenha sejam os mesmos.

Está aí a repetição anti-catalogal de uma cena: repetição calcada não no mesmo, mas na diferença, na singularidade, onde retomar é tanto rever como descobrir, inventar. Meu desvio-relâmpago, com este subcapítulo, segue essa pista; é uma espécie de repetição do debate sobre o ex-prisioneiro 14, só que do avesso, atualizado. Da tela preta ao fundo branco, das histórias da cadeia às visões da cela, giro em torno do duplo problema sobre a possibilidade de comunicar uma experiência traumática e sobre o método para se analisar essa comunicação.

Quando me volto aos desenhos gêmeos e olho ao redor do preso, percebo que a "sala" de confinamento é na verdade um cubo minúsculo. Seja essa pequenez do espaço factual ou alegórica, eis que sofro um novo rasante. Ecoa em minha percepção uma prática de tortura

³⁸ É claro que não estou sugerindo que Malangatana tenha pretendido trazer o detalhe da mão nesse sentido, pelo contrário, estou propondo que a imagem é um elemento selvagem e múltiplo, imprevisível – até mesmo para seu criador.

portuguesa que data de séculos, uma que podemos verificar pessoalmente aqui no Brasil, em visita à Fortaleza de Santa Cruz da Barra, em Niterói – cidade onde nasci. Nessa fortaleza, cuja construção se iniciou ainda em 1555, é possível visitar uma seção de celas antigas, as "prisões do passado", ativas durante o século XVII (mas também durante o regime civil-militar de 1964)³⁹, cuja arquitetura era planejada com base na diminuição progressiva do espaço, traçando um percurso pensado para presos condenados à morte.

São cinco celas que ficam de frente para o local de fuzilamento e enforcamento, para que os detentos possam assistir, no presente, o seu (não-)futuro. As celas são de tamanhos diferentes, de forma que, enquanto o detento vai sendo passado de uma para outra, o espaço vai gradativamente reduzindo. Com isso, nas duas celas menores, as últimas, o preso é obrigado a permanecer sempre deitado ou sentado, enquanto assiste às execuções (Ferreira, 2010, p.49). Tanto a sala de confinamento representada por Malangatana quanto estas cinco celas da Fortaleza de Santa Cruz, como espaços ariscos ao corpo, compressores de corpo, são lugares pensados para a produção de inexistências, de abismos. O corpo se desfaz como naquele sumo preto regurgitado pelo detento desenhado a nanquim em *A cela* (fig. 13).

Desse modo, se em 48, com o relato do ex-prisioneiro 14, vi o preto da tela e ouvi os sons milenares dos opressores, nos desenhos de Malangatana, ouvi o silêncio do trauma e assisti a formas milenares de opressão ao corpo, repetidas pelo dito Estado "Novo" português. Está claro: representar a Cadeia Central de Machava é ir além dela, sem jamais perdê-la de vista.

A força dos desenhos de Malangatana, entretanto, não está restrita às técnicas gráficas utilizadas pelo artista, muito poderosas em si. Está, sim, no elo entre estas e o fato irrevogável que trouxe o artista, pelos ventos da história, até a presente tese: a sua vivência concreta da Cadeia Central de Machava, onde também esteve o ex-prisioneiro 14. Nessas representações da prisão, portanto, há um índice implícito, um frágil *contato*, que só podemos conhecer estudando o contexto dessas imagens. Esse índice é o próprio corpo do artista, que não se acaba na aura do aqui-e-agora benjaminiano da obra, mas se estende e se conecta à anti-aura do aqui-e-agora da prisão. Curto-circuito.

³⁹ Para um breve histórico da fortaleza: Ribeiro, 2006.

E nesse cruzamento, os desenhos pegam fogo: pois, como coloca Georges Didi-Huberman, assim fazem as imagens em contato com o real (2012). Aqui, a potência incendiária do toque entre o papel e a cela não vem só no sentido de uma subjetividade artística que lembra, mas também no sentido objetivo de um corpo físico que passou efetivamente pela prisão, que viu coisas que jamais pôde desver. As mesmas mãos que tentaram em vão proteger esse corpo de espancamentos, agora bailam uma valsa triste e solitária com uma caneta sobre o papel, tentando, também em vão, representar a sua dor.

Malangatana pisou o mesmo chão que o ex-prisioneiro 14. Quando tinha a chance de transpassar a cabeça pelas grades da janela (se algum dia a teve), via mais ou menos a mesma paisagem que o ex-presos pode ter visto. E este último, por sua vez, durante seu relato em 48, também nos sugere visões incendiárias. Tristes encontros.

Essa proximidade entre ambos, contudo, em nenhum momento autoriza a igualar as experiências de um e de outro; muito menos, o que seria ainda pior, substituir a tela preta de 48 pelos desenhos de Malangatana. Mas nos obriga, sim, a reconhecer uma coletividade histórica, uma multiplicidade de vidas que passaram pelo mesmo espaço, de corpos que sofreram suplícios reencenados, cíclicos. Obriga-nos a projetar a quantidade de lágrimas que caíram pelos chãos de Machava. E a multiplicar essas lágrimas por todas as prisões de Moçambique, por todas as prisões de todos os territórios colonizados na história. Obriga-nos, por fim, a não esquecer da irredutível singularidade de cada uma dessas lágrimas – quem dirá dos corpos que as choram.

Para lidar com o apelo dessa imensidão incalculável, é necessário que recorramos à nossa "frágil força messiânica", como coloca Benjamin. Mas antes é preciso entender o que é essa força. Talvez encontrar-se com ela seja o verdadeiro objetivo desta tese. Mas como? Por quais meios? Só poderei ensaiar respostas ao longo do desenvolvimento dos capítulos.

Por ora, o que me vem é isto: aquilo que chega aos nossos olhos e corpos (porque a experiência epifânica da história é uma experiência de corpo inteiro, que assombra a consciência, arrepiando os pelos e congela a barriga), o que chega até nós ao olharmos os desenhos de Malangatana talvez sejam rastros, pistas dessa "frágil força". Pode ser que *epifanear* seja esse gesto não planejável de se deixar ser tomado pela modesta força messiânica que nos habita: a capacidade de disponibilizar nosso corpo e nossa percepção a um evento que, no entanto, não nos pertence, que não é só nosso, que vem de antanho e estará por aí depois de amanhã.

Não seria precisamente esse o gesto de olhar as imagens com empatia? O gesto de tentar ler o outro só depois de silenciar diante dele, de escutá-lo? O gesto, portanto, de *conversar* com o outro? De *encontrá-lo*? E, ao mesmo tempo, de cultivar o que há de intransponível nessa alteridade? De explorar o que essa intransponibilidade pode me informar criticamente sobre mim? Nesse sentido, olhar as imagens com empatia seria também estar ciente de que, bem como "lembrar" é sempre "lembrar-se" (de si), "falar" é sempre, em alguma medida, "falar-se", e que olhar é, acima de tudo, *contagiar-se*.

Portanto, na rara e efêmera possibilidade clarividente do historiador materialista benjaminiano, *ver* não é receber uma imagem e pronto. É absorvê-la como se semente fosse. É ouvi-la, repeti-la, caminhá-la, engoli-la, digeri-la, deslocá-la. É dispor-se como solo fértil, para que, dessa imagem *seminal* que relampeja, nasçam ramificações vivas, imprevistas. É aguardar com zelo esses novos ramos, por mais espinheiros que possam vir a ser, para que deles nasçam novos frutos. Novos frutos com novas imagens-sementes, para que todo o processo possa recomeçar. Incessantemente. Daí análise-montagem: porque geradora, e não meramente descritiva. Trata-se de um método sem fim, que em vez de chegar, é capaz de continuar indo. Método que multiplica seu objeto em vez de exauri-lo.

Aqui, ver é semear visões.



Figuras 17 e 18: presos de Machava sorridentes na fila do banho; presos de Machava jogam bola. Fonte: *Informação Diária de Maio*, 1973.

Eis que descobro um arquivo digitalizado de quase 20 minutos de material bruto para um cinejornal sobre a Cadeia de Machava.⁴⁰ Filmado em 14 de maio de 1973 (em plena guerra colonial), o material é preto e branco e sem som, destinado ao programa Informação Diária.

A câmera passa pelo cotidiano da prisão: primeiro imagens do espaço da cadeia; depois, a chegada de presos, seu registro e integração ao complexo; presos no pátio produzindo cestos artesanais de palha; presos jogando futebol; os policiais da guarita e de outros postos; as mulheres e os filhos dos presos em visita, falando com eles através de uma grade dupla; os presos tendo aula, rezando na igreja, sendo atendidos no hospital da prisão; presos trabalhando na redação de um jornal interno; indo tomar banho; etc.

Quando encontrei essas imagens, eu já havia escrito a maior parte do trecho sobre Malangatana. Impossível, portanto, não comparar os desenhos ao que eu estava vendo. Fiquei atordoado com a absoluta paz que emana do rolo de 20 minutos. Nesse material bruto, fica estampada uma total estabilidade, onde presos e policiais da PIDE/DGS aparecem felizes (como vemos acima, alguns até sorriem!). Assisto a uma convivência harmônica, ordenada, higiênica, onde cada um sabe seu lugar e se identifica com ele, onde o sistema prisional zela pela reabilitação do preso por meio de escola, imprensa, hospital, igreja, esporte.

Mas, por se tratar de material bruto, há também várias arestas. Entre elas, as mais potentes são os trechos em que os filmados olham para a câmera, ou aqueles em que fica clara alguma encenação.



Figuras 19 a 21: cena de presos saindo da cela para o banho. Retirado de *Informação Diária de Maio*, 1973.

Na sequência acima, vemos uma "ceninha" em que os presos saem da cela para irem à casa de banho. Notamos claramente que o primeiro preso a sair começa olhando para a câmera, e só depois "entra no personagem", sendo seguido por outros. Mais que isso, também se nota que a

⁴⁰ Disponível em: <<https://arquivos.rtp.pt/conteudos/cadeia-da-d-g-s-em-lourenco-marques/>>

cena é armada por conta da "higiene" da imagem: o enquadramento é perfeitamente centralizado, adequado para mostrar aqueles homens, daquela altura, o que só pode ser feito com planejamento; além disso, também a luz é perfeitamente balanceada, montada especificamente para a cena, na altura dos presos (como se pode ver nas imagens acima, pelas sombras projetadas na porta da cela). Desenquadro e escuridão não combinariam com a mensagem de paz e ordem que se visava a transmitir. Tal projeto pede uma cena "higienizada".

Esses cacos de imagem denunciam a existência não de um fora de campo, mas daquilo que Jacques Aumont chama de antecampo, daquilo que produz o limite entre campo e extra-campo e habita essa fronteira: a câmera – e, por meio dela, todo o dispositivo cinematográfico (2004, p.41). Os olhares acusam a máquina que os olha – que é a câmera, mas também o sistema. As encenações demonstram um controle do que se passa diante do aparato audiovisual. O objetivo é claro: eliminar qualquer possibilidade de extra-campo, negar, através da ponta, o iceberg. Embora a ficcionalização em documentários não seja de modo algum um problema em si, aqui, neste material específico, o problema surge quando refletimos sobre as finalidades, os horizontes dessa encenação (e sobre o total desequilíbrio de poder entre a câmera e o preso).

Os presos que sorriem diante da câmera não necessariamente foram acuados de modo explícito a sorrir. Mas é certo que seu sorriso é sintomático não de um bem estar, e sim de uma tensão diante do aparato cinematográfico-salazarista – que os observa tanto quanto aquela porta entreaberta de *A cela*.

Frente a isso, quando assisto ao rolo documental, é como se eu revisse os filmetes nazistas de propaganda dos campos de concentração. Vejo-me diante de uma tela preta, ainda mais obscura que aquela do ex-prisioneiro 14. Deparo-me não com visões, mas com desvisões que executam precisa e perversamente aquela forma visual *corroborativa* acusada por Kracauer: imagens que pretendem fazer *crer*, e não fazer *ver* (1997, p. 306). Elas se servem do convincente poder do realismo da câmera e mostram apenas o que lhes interessa, tentando produzir artificialmente um novo horizonte de possíveis através de esquecimentos calculados. Mas, por conta da força cerceadora dessas imagens, elas deixam de formar horizontes para formar limites. O que assisto ao ver estas imagens de Machava não é Machava, mas o cinismo que ali transborda.

Podem os desenhos incendiários de Malangatana ser mais realistas que as imagens feitas pela câmera do Informação Diária de Maio? Está claro o problema: uma disputa sobre o real,

sobre a história e a memória. Fundamentalmente, trata-se da grande disputa sobre o *corpo*: esse espaço de onde brotam e para onde escorrem todas as utopias produzidas pela humanidade, das mais belas às mais nefastas – como nos aponta Michel Foucault, é o corpo humano o protagonista de todas as formas de utopia (2013-c, p.12).

2.5 Ex-prisioneiros 2 e 4: O rosto como campo de batalhas





Figuras 22 a 24: sequência de stills do ex-prisioneiro 2. Fonte: 48 (2010), de Susana de Sousa Dias.

De volta a 48.

A sequência de três frames disposta acima foi a maneira que encontrei de traduzir, numa forma estática de representação (mesmo um anti-catálogo não estará livre de certa fixidez)⁴¹, uma transição demorada em *crossfade* na montagem de 48. Junto a alguns cortes secos, o filme está povoado por essas transições lentas, que produzem espera. Nestes pontos de suspensão, aguardamos a formação de uma imagem enquanto fruimos de seu processo de nascença. No caso acima, frente a um rosto que muda, a passagem visual é ainda reforçada pela passagem do tempo. Ela é esse tempo que passa.⁴²

Vamos à primeira imagem da sequência (fig. 22). Imagem que também surge lentamente, só que da tela preta. Vejo aos poucos um homem branco, jovem. Ele me olha. O cabelo penteado para trás, as sobrancelhas finas, talvez arqueadas em tensão. Os lábios também finos,

⁴¹ Nesse sentido, como comenta Myriam Tsikounas ao discutir seu próprio método historiográfico, é preciso que estejamos atentos contra a tentação de compreender os fotogramas estáticos como representações mais precisas de cenas de filmes. "Interromper o fluxo com a finalidade de, paradoxalmente, ver melhor, é também uma pegadinha: é fabricar uma outra mídia, que oblitera a trilha sonora, nada diz sobre os efeitos de montagem, nem sobre o desempenho dos atores, isto é nega a própria essência da linguagem [audiovisual]" (Tsikounas, 2017, p.22 e 23). A implicação de fundo nesta observação é a da impossibilidade de se dar conta integralmente da experiência filmica por outros meios que não o filmico – como tento, contraditoriamente, fazer aqui. Tal inviabilidade, como já mencionei na introdução e ainda desenvolverei nos próximos capítulos, está nas bases da formulação do conceito de fotogenia, que lida com o indizível e até mesmo, defendendo, com o irrepresentável. As tantas imagens das quais lanço mão ao longo do presente estudo, portanto, formam muito mais um trabalho de colagem e apropriação do que uma janela transparente à experiência filmica. Entendidas assim, essas inserções visuais passam a fazer parte do esquema de análise-montagem da metodologia aqui desenvolvida, marcada pelo manuseio mais ostensivo do objeto analisado – trata-se de se construir um método que assuma, na forma e no conteúdo, a contradição central da inviabilidade de alcançar completamente seu objeto, eminentemente móvel, fugidio.

⁴² Num jogo entre Gilles Deleuze (2006) e Raymond Bellour (1997), talvez possamos tomar essa imagem passageira, a segunda da sequência acima (fig. 23), como uma espécie de *entre-imagem-tempo*.

comprimidos numa espécie de bico. Entre o nariz e a boca, uma pinta, que me lembra sempre aquela de Marilyn Monroe. A roupa escura, com o mesmo tom do fundo da imagem. Meus olhos flanam pela foto, porque a ausência de falas me dá tempo para isso.

Como descreve o filósofo Vilém Flusser, esse "vaguear do olhar é circular: tende a voltar para contemplar elementos já vistos" (2018, p.16). Retorno aos olhos daquele homem, à sua boca, à sobrancelha erguida, à pinta. Passo de um a outro. Depois recomeço. Incessantemente. Continua Flusser: "Assim, o 'antes' se torna 'depois' e o 'depois' se torna 'antes'. O tempo projetado pelo olhar sobre a imagem é o eterno retorno. O olhar diacroniza a sincronicidade *imaginística* por ciclos" e, eu acrescentaria, por fragmentos (*idem*). Para Flusser, esse tempo de apreensão da imagem é o "tempo da magia": "no tempo linear, o nascer do sol é a causa do canto do galo; no circular [ou mágico], o canto do galo dá significado ao nascer do sol, e este dá significado ao canto do galo" (*idem*).

"Estive 18 anos na prisão", começa o ex-prisioneiro 2. "Eles queriam muito, gostavam muito de ver a cara de sofrimento dos presos... tortura! E eu, ou arranjava uma expressão, assim, desprezível pra eles, ou então fazia assim...", e enquanto fala as duas últimas palavras, o tom de voz fica levemente surdo e grave, denotando que ele reencena, no momento do relato, o bico que vemos na foto. É durante esta segunda fala que testemunhamos a lenta transição que tentei imitar através da série de três frames disposta acima.

Na imagem que brota ao fim da metamorfose, noto sobrancelhas ainda mais tensas, um bico ainda mais apertado, noto a barba por fazer, vejo que a pinta ainda está lá. Mas, principalmente, vejo que agora seu olhar está caído. É aí que percebo as olheiras. Testemunho diante de meus olhos uma dialética insolúvel: é um rosto que se transforma pela vivência da prisão e da tortura, mas um rosto que se mantém o mesmo, íntegro, pela força da expressão, do bico, da sobrancelha – rosto que, com essa expressão solitária, combate não só os torturadores, mas o próprio tempo. É o um contra todos e contra tudo.

Essa dialética magnetizante parece ser aquela entre *a face* e *a máscara*, tal como trabalhada por Ernst H. Gombrich.⁴³ O autor enfrenta a problemática da nossa capacidade de reconhecimento fisionômico mesmo diante da transformação (como acabamos de experimentar). Ele aponta que não conseguiríamos identificar nossos semelhantes se não fôssemos capazes de

⁴³ Susana de Sousa Dias chega a apontar, por conta própria, uma dialética entre a "identidade" e a "máscara" como parte da estrutura geral de *48* (2015, p.496).

destilar o essencial de um rosto, dado que este se encontra em perpétuo movimento, mudando não só através do tempo ou através do ângulo em que o olhamos, mas a cada nova expressão facial (1981, p.106). Haveria portanto uma "constância fisionômica"⁴⁴ (*idem*).

E o problema central dessa percepção da fisionomia está "na *distinção* entre a máscara e a face"⁴⁵ (grifo meu, *ibid.*, p.110). Em um pólo temos a constância da face, ainda que diante das mudanças de expressão, e no outro, a alteridade da máscara, ainda que se trate de uma mesma pessoa. Socialmente, notamos antes a máscara, porque ela é formada por "distinções claras, desvios à norma que destacam uma pessoa de outras"⁴⁶, e porque é hábito nosso orientar a percepção ao diferente, e não ao semelhante (*ibid.*, p.113). Só depois vemos a face. Ver a face de alguém seria como ver algo de seu íntimo, de seu interior.

Gombrich admite uma certa inclinação platônica (*ibid.*, p.136), de modo que posiciona a máscara como uma espécie de clichê, de superfície, enquanto a face ganharia status de autêntico e profundo. Uma divisão que, neste caso, parece produtiva, porque estamos diante do rosto, que no ocidente é o médium supremo entre o fora e o dentro do corpo, como aponta Mary Anne Doane (2003). De fato, o poder cativante do rosto (e do olhar!) reside no mistério da consciência "por trás" do rosto; reside nessas reticências insolúveis, pistas de alma, que a face parece deixar escapar a cada nova expressão.

A sutileza de Gombrich é perceber que a face e a máscara se alternam de modo complexo, habitando, por vezes, o mesmo espaço. Ainda assim, em seu esquema, a face é sempre esse berço de vida e potência do si, enquanto que a máscara é uma forma de congelamento modular, derivativo da face (1981, p.135 e 136). Nessa esteira podemos entender que, se o catálogo policial se preocupa em destruir a face ao mapear exaustivamente a máscara (e o retrato de identificação é a síntese desse processo), o anti-catálogo, por sua vez, se afeta profundamente pela angústia de pressentir, através das máscaras que acolhe, uma face que o alucina, que ele procura, mas que sempre lhe escapa.

O ex-prisioneiro 2, por sua vez, para assegurar a própria vida, antecipa-se à catalogação policial: ele constrói para sua face uma máscara de ferro, que não muda – nem com o tempo. É um escafandro, que lhe permite sobreviver às profundezas abissais da cadeia. Em seu

⁴⁴ No original: "*physiognomic constancy*"

⁴⁵ No original: "*in the distinction between the mask and the face*".

⁴⁶ No original: "*the crude distinctions, the deviations from the norm which mark a person off from others*".

depoimento, o ex-presos nos conta das tecnologias de violência: choques elétricos, gases asfixiantes, espancamentos. Mas ele mantém as sobrelhas tensas, os lábios pressionados.

E é aqui que, numa anti-catalogação, sugiro dobrarmos Gombrich sobre si mesmo: quando a máscara é feita pelo próprio sujeito que a porta (e não por um outro que a imponha), seu modo de se mascarar não nos poderia sussurrar algo sobre a face dessa pessoa? Não seria esse o percurso para se olhar a relação face-máscara relativizando a oposição profundidade-superfície?

"A mim, não tinham a alegria de me ver a cara de torturado", diz o ex-prisioneiro, com orgulho e dor, pensativo. E ele não é o único a caminhar por aí. Outro ex-presos de 48⁴⁷ fala: "não se pode fugir a tirar fotografias, mas a cara somos nós que decidimos". Assim, pela força a um só passo muscular e simbólica de sua expressão, o rosto do ex-prisioneiro 2 se agarra a si próprio e resiste, como o faz o detento faminto dos desenhos de Malangatana, a segurar o próprio tornozelo.



Figuras 25 a 27: sequência de stills do ex-prisioneiro 4 – Retirado de 48 (2010), de Susana de Sousa Dias.

A sequência acima, ao contrário da anterior, não é uma sucessão direta de imagens. São frames que escolhi pelo efeito de tensão comparativa que suscitam. Uma remontagem das imagens do filme. O ex-prisioneiro 4 não faz uma única máscara de ferro, como seu antecessor, mas sim várias máscaras fluidas que lhe transfiguram o rosto e dificultam sua identificação pelo poder.

Inicialmente, chamo atenção para a figura 27, em que ele está careca. Essa fotografia aparece depois que o ex-detento nos conta sobre a técnica de raspar a cabeça todos os dias de manhã para ficar careca, e assim mudar sua fisionomia. É incrível como funciona. E a eficiência

⁴⁷ Se entrasse como subcapítulo neste anti-catálogo, este seria o ex-prisioneiro 6.

dessa estratégia confirma algo dito por Gombrich sobre a percepção da face: a dificuldade de se analisar o que constitui o reconhecimento facial está no dado de que, apesar de partir de elementos específicos (dimensões e aspectos das sobrancelhas, nariz, boca, olhos etc.), o reconhecimento ocorre sempre como uma *impressão global*: não só os elementos específicos, mas as redes de relações entre eles, formando um todo coeso – o rosto (1981, p.108). Ou seja, ao transfigurar um desses elementos, todos os outros parecem mudar também.

Esse recurso de raspar o cabelo, traz à memória outras técnicas de transfiguração do corpo para se fugir da identificação pelas forças da ordem; técnicas tão antigas quanto os próprios esforços de identificação. Sobre isso, Tom Gunning nos fala da prática de marcar os corpos dos presos a ferro quente na França, que só foi extinta oficialmente em 1832 (2004, p.40). Conta-nos o autor que há uma série de romances policiais que fazem referência à ocultação deste signo pelo personagem malfeitor, ou mesmo, à automutilação para retirar de si a marca – como em *Os mistérios de Paris*, de Eugène Sue (1842-1843) (*idem*).

Algo semelhante ocorre no início do uso policial pela fotografia: por vezes os presos faziam múltiplas caretas, formando várias máscaras via expressão facial, para saírem borrados na foto e escaparem da identificação (*ibid.*, p.44). Portanto, Gunning aponta que ao longo das épocas, "a lei e os fora da lei travaram uma batalha em torno da legibilidade e da culpabilidade fazendo uso do próprio corpo" (*ibid.*, p.40).

É o conflito que vemos nas fotos do ex-prisioneiro 4. Seu corpo é o que está em jogo. Mas não só por conta de sua modulação em máscaras. Diante da primeira fotografia (fig. 25), por exemplo, ele nos conta dos casacos que estava usando – reparemos a espessura deles. Ao ver que ia preso, arrumou-se com casaco e sobretudo, porque, conta-nos, sua estratégia era que a grossura dos tecidos amortecesse o impacto dos golpes. Mas então percebe a própria ingenuidade: "isto é uma coisa pateta, porque, evidentemente, eles, se quiserem despir-nos, despem-nos". No entanto, mesmo constituindo uma tentativa inútil de autopreservação, os casacos estão na foto: eles formam uma fagulha, um resquício de resistência improvisada contra a máquina salazarista; fásca que invade catálogos.

Esse vai e vem de corpo, face e máscaras, contudo, também toma o ex-prisioneiro de surpresa em dado momento. Diante da segunda fotografia da sequência (fig. 26) a primeira coisa que diz é: "esta não me lembro". Logo em seguida: "o que é estranho é que esta é uma fotografia tirada na polícia; sou eu; mas não me lembro de nada". Aqui, em vez da tela preta somada à

memória, como vimos no ex-prisioneiro 14, assistimos a uma fotografia que o próprio fotografado parece descobrir junto conosco, sem histórias a contar.

Esse esquecimento, contudo, supõe um assombroso fora de campo: o extra-campo já não da imagem, mas da própria memória. O ex-detento não se lembra, mas a foto aí está. Trata-se, portanto, de uma imagem-cadáver, cuja vida se foi e não poderá jamais retornar pelo sopro mágico da narração (não seria o relato oral a *ruah* das imagens reminiscentes?). E essa ausência, que no entanto é registrada pela presença do retrato, nos conta que os dispositivos de poder se alastraram bem mais longe e bem mais minuciosamente do que pode lembrar qualquer indivíduo por conta própria – ou qualquer conjunto de indivíduos.

Também o poder produz suas máscaras ao mapear o rosto. E delas se alimenta, construindo a força impositiva da tautologia catalogal sobre o corpo. O que esse poder quer é a memória total do fúnebre Funés. Esse projeto, aliás, está sendo efetivado hoje, enquanto escrevo, numa acumulação do chamado *Big data* (o todo excessivo de informações que circulam pela web). Trata-se de um arquivo total, desenvolvido pelo *Utah Data Center*, nos Estados Unidos – Carlos Affonso Mello e eu já escrevemos sobre o assunto (2019).

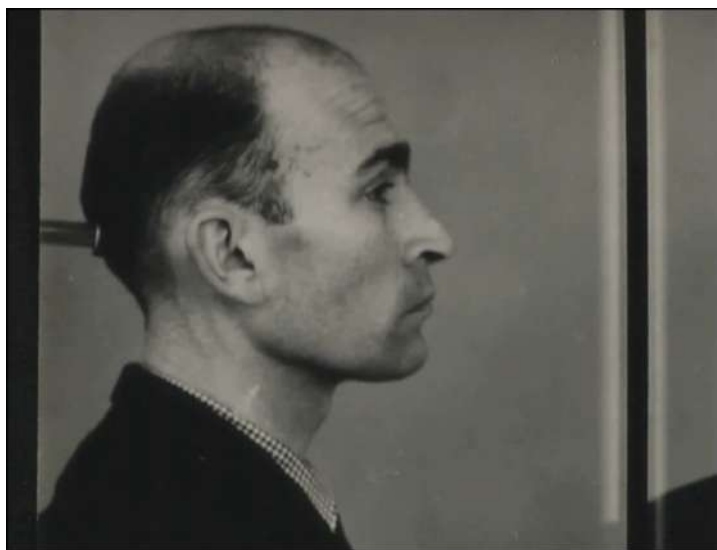


Figura 28: perfil do ex-prisioneiro 4. Fonte: *48* (2010), de Susana de Sousa Dias.

Acima, mais uma fotografia do ex-prisioneiro 4 (fig. 28). Agora, de perfil. Como no caso da ex-detenta 1, podemos ver a ponta do dispositivo fotográfico que adequa seu corpo para a foto, apoiando-lhe a cabeça. Dentro da cadeia, o ex-prisioneiro 4 conta que não pôde continuar

sua estratégia de transfiguração fisionômica, e que, já no segundo dia, os cabelos começaram a reaparecer por toda a careca, como mostra o retrato. Caiu o disfarce.

Mas os cabelos não são a única diferença desta imagem para suas antecessoras. Assim como vimos naquela transição temporal do ex-prisioneiro 2, esta última imagem traz rugas muito mais pronunciadas. Uma expressão mais tensa e também mais decaída – pelo tempo, pela exaustão, pelo tempo de exaustão. O ex-prisioneiro 4 dá nome a esse cansaço extremo que se faz visível na face: tortura do sono – procedimento não restrito a Salazar, sendo aplicado hoje regularmente pelos EUA em sua base militar de Guantánamo, como aponta Jonathan Crary (2013, p. 6-8).

"Nós começávamos a ficar doidos de sono, a bater com a cabeça na parede. Os pelos começam a crescer nas mãos, na roupa, por tudo quanto é sítio (...) Parece aquele pelo... a lã das ovelhas. É uma coisa horrorosa". A montagem de 48 insere a foto acima precisamente depois da fala sobre a tortura do sono. Esse recurso de edição anuncia que os cabelos que nascem naquela careca já não são cabelos simplesmente, são essa lã da exaustão.

Um outro ex-prisioneiro,⁴⁸ que também sofreu a tortura do sono, reforça o relato: "eu ficava todo enrugado, todo enrugado. Enrugado, e a nossa cor de pele muda para esverdeado. Cor de cadáver! É a morte lenta!". Ele conta que, quando finalmente conseguiu ver sua mulher, depois de anos, ela não o reconheceu. Mais: um dia, no banheiro da prisão, ao se olhar no espelho, ele mesmo não se reconheceu – "os olhos fundos, os lábios roxos (...) parecia uma outra pessoa". Ao fim de seu depoimento, ele frisa o absurdo de ter conseguido sobreviver ao horror: "eu não sei como um coração está a trabalhar quando se está a 18 dias seguidos sem dormir".

Pela diferença nos relatos (os pêlos-lã em um, a pele esverdeada em outro) percebemos que mesmo dispositivos iguais podem produzir efeitos completamente diversos. Isso nos obriga a não equalizar as experiências, sob o risco de produzirmos, nós mesmos, camadas de ausência irrecuperáveis. Homogeneizar os dois depoimentos acima seria perder as singularidades de cada um, as quais expressam, no fim das contas, as singularidades de cada corpo. No entanto, como naquela comparação entre Malangatana e o ex-prisioneiro 14, aqui também somos obrigados a notar as proximidades entre ambos, conectados pela vivência da prisão e da tortura.

Nos dois (e em outros casos mais, ao longo do filme), assistimos em minúcia àquele processo de produção de inexistências que citei em relação à arquitetura da Fortaleza de Santa

⁴⁸ Se este entrasse como subcapítulo, seria o ex-prisioneiro 5.

Cruz, em Niterói. Aqui, no entanto, fica clara uma conexão entre esse processo e o do catálogo, que se constitui, como já vimos, pelo mapeamento obsessivo da máscara, destruindo a face. Porque ao destruí-la, a máquina salazarista-policial produz um rosto-só-máscara, um rosto catatônico, habitado não pela potência de si, mas pelo breu.

E algo análogo ocorre com o corpo: a produção fabril de uma inexistência pela privação do sono é a produção de um outro corpo, decrepito, destruído, que já não é habitado por nada nem ninguém. Corpo-catálogo. Corpo generalizado, idêntico ao número ou à métrica que o designa. É assim que essa máquina catalogal produz seus registros, suas desvios: num processo em que, à força, a "imagem" volta a ter seu sentido etimológico macabro de *imago*, de máscara mortuária.

Ou melhor: é assim que a máquina produz os seus registros *secretos*, os que devem ficar fora do alcance de todos. Porque os registros a serem publicados e vistos talvez se pareçam mais com aquele cinejornal da Cadeia de Machava, com prisioneiros supostamente saudáveis e sorridentes, como se estivessem alegres de estarem presos e de serem muito bem "cuidados" pela mão benevolente de Salazar. Os sorrisos desses detentos moçambicanos não seriam o revés simétrico dos efeitos faciais, corporais e psicológicos da tortura do sono? Não obedeceriam à mesma lógica produtiva-imagética, apesar da distância? Mais uma semelhança pela via do contraste.

Vistos dessa forma, esses sorrisos são prenúncios da morte. Os corpos sadios que jogam bola prefiguram os corpos espancados, famintos, amedrontados. A "higiene" da imagem do cinejornal é só uma outra versão da insalubridade reinante, dos espaços minúsculos, arquitetados para que os corpos não caibam. Mas o que vemos em público é só o sorriso, a saúde, a "higiene". A *imago* mesmo, quem a testemunhou de frente, foi o torturado que se olhou no espelho e não se viu: do outro lado, quem o olhava de volta era um rosto-só-máscara, era a própria cara da morte – e era ela que, como já disse o poeta, estava viva!

Durante seu depoimento, o ex-prisioneiro 4 conta da dinâmica de receber visitas. Ele diz que teve a filha, Ana, em 1958 e que foi preso um ano depois. Ele esteve preso em duas cadeias diferentes de Portugal e, em ambas, o padrão de segurança era receber as famílias pela "visita em rede", dispositivo que separa prisioneiro e visitante por duas grades metálicas, para mantê-los

afastados. Os guardas sempre atrás do prisioneiro, vigiando a conversa. Trata-se de dispositivo semelhante ao que aparece no material filmado sobre Machava, como se vê abaixo (fig.29)



Figura 29: estrutura em grade de visita prisional em Machava. Fonte: *Informação Diária de Maio*, 1973.

Mas em dado momento, na segunda cadeia em que o ex-prisioneiro 4 esteve, opta-se por um regime de visita conjunta, na qual detento e familiares coabitam um mesmo espaço, sem serem separados pelas grades metálicas. E na primeira visita conjunta, a filha, Ana, desabou a chorar desesperadamente. O ex-prisioneiro, que ficou atônito naquele momento, só veio a entender depois o que se passara: "É que ela julgava que o pai não tinha pernas, pois sempre que via o pai, durante anos, era em meio-corpo".

Esta situação absurda evidencia aquela perversa simbiose entre os dispositivos da prisão e do catálogo. Mas de outra maneira. De um lado a própria prisão como espaço fechado e afastado, de acesso restrito, que complica o acesso da filha ao pai e que, enquanto isso, tortura esse pai e zela por seu desfalecimento continuado. Do outro lado, não o catálogo em geral, mas um elemento específico que o constitui: o enquadramento; pois, para além do retrato de identificação e do cinejornal de Machava, também a grade que separa detento e familiares produz enquadramentos, e, com isso, produz imagens, perspectivas de mundo. E já vimos que a imagem catalogal opera pela imposição de limites, pela destruição do extra-campo – um processo intimamente relacionado à destruição da face (a face, enquanto sinal de potência e multiplicidade do si, não seria precisamente a insinuação de um extra-campo que habita o corpo?).

Nessa encruzilhada entre prisão e enquadramento, Ana não tinha acesso visual ao extra-campo da grade quando visitava seu pai. Olhava-o como quem olha para uma fotografia. Assim,

a menina entendeu o corte do corpo como corte real, como ausência de corpo para além do que ela podia ver. E o ponto é que isso não pode ser descartado como mera fantasia infantil: o pai dela estava de fato numa fábrica de inexistências.

Ao vislumbrar um pai sem pernas, Ana involuntariamente entendeu o que estava acontecendo. Ela percebeu de algum modo a simbiose doentia entre prisão e enquadramento, uma junção que resulta precisamente no domínio e na destruição de corpos, na imposição de máscaras feitas de vazio. Essa simbiose é exemplarmente sintetizada pelo catálogo policial. Se isso estiver correto, então o choro da menina vem de um choque de intensidades: a do assombro terrível de se conscientizar de uma máquina capaz de moldar mundos e imaginários, e a da estridente evidência de que a vida ainda assim é possível – já que seu pai, bem ou mal, ainda tinha as pernas.

Ao retrabalhar os fluxos dinâmicos de imagens e imaginários do mundo, na dinâmica de memórias e tempos entrecruzados, como descreve Bergson (2010, p.163-165), ao "escovar a história a contrapelo", como diria Benjamin (tese 7), o que o historiador materialista benjaminiano intui e busca são as pernas da história: a evidência de que ela ainda vive e caminha, para além dos enquadramentos que lhe foram impostos – os quais é preciso transgredir. E não pretendo, com essa analogia, simplesmente metaforizar e estetizar a experiência traumática, concreta de Ana. Pretendo, em sentido inverso, indicar o quão traumático e não-estetizável pode ser o contato entre o historiador e a história.

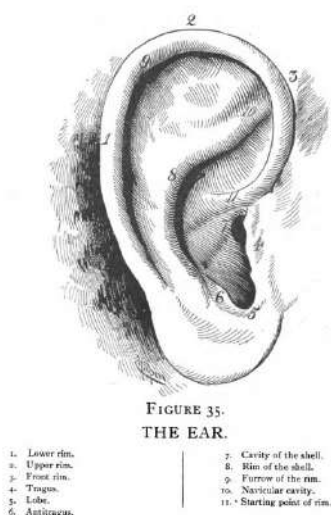
Ao encontrar-se com uma história cativa e descobrir nela suas pernas, é como se essa história se libertasse em algum nível. As pernas da história formam o emblema de seu dinamismo, de seu caráter arredo e incontrolável. Mas a ocultação dessas pernas sinaliza o poder do discurso que organiza o passado e o presente, com interesses no futuro. É esta a visão epifânica que se repete em todas as epifanias da memória, das grandiosas às singelas. E, diante do relâmpago, o historiador benjaminiano deve fazer como a sábia Ana: deve chorar desesperadamente, viver inteiramente esse choque de intensidades. Só então ele poderá contar a história – que jamais será só sua.

2.6 Relâmpago: a imagem biopolítica e a tradição pictórica da physiognomia

Mais um desvio anti-catalogal. Desta vez, acochado por minha recente investigação sobre o rosto e o corpo como campo de batalha, trago Alphonse Bertillon, idealizador do dispositivo

fotográfico policial moderno. Tento também uma brevíssima arqueologia do retrato de identificação pela via dos estudos ilustrados/pictóricos de physiognomonía. O objetivo é firmar o que chamo, ao longo desta tese, de *imagem biopolítica*.

Talvez eu pudesse ter inserido esta reflexão desde o início do capítulo, mas a estratégia de não nomeação de Susana de Sousa Dias me deixou consciente do risco de uma contextualização demasiado detalhada no começo. Nomear, *a priori*, o dispositivo da foto de identificação, traria o perigo de tornar todos os encontros com as imagens de 48 meras repetições do mesmo – veríamos não as imagens, mas o dispositivo comum que as estrutura. Perderíamos de vista, pelo menos em parte, as singularidades das fotografias trabalhadas. Em vez disso, chegamos a um ponto em que o próprio filme impõe, *a posteriori*, isto é, mediante nossa lida com o que vemos e ouvimos, a necessidade da incursão que farei agora. Assim, ao ser traçado a esta altura, o debate sobre a imagem biopolítica pode se tornar catalisador de diferenças, dado que *se soma* ao que foi visto até aqui, transformando retroativamente as discussões anteriores.



Figuras 30 e 31: a primeira é um quadro enumerando as partes da orelha, retirado de *Signaletic Instructions* (1889), de Bertillon; a segunda é um detalhe de um quadro maior, intitulado *Tableau Synoptique des traits physiologiques pour servir à l'étude du "Portrait Parlé"*, de Bertillon.

As imagens acima provêm de trabalhos de Alphonse Bertillon, que era estatístico da polícia francesa na virada do século XIX para o XX, época em que produziu e desenvolveu seu sistema de identificação. Na primeira figura (fig. 30), vemos o desenho de uma orelha que

carrega pequenos números em pontos específicos. Cada ponto corresponde a uma região observável e mensurável. Como aponta Maurício Lissovsky, Bertillon entendia que era a orelha o centro estável da identidade de um indivíduo, por conta de sua pouca ou nula variação ao longo dos anos de vida (1993, p.68). Podemos verificar essa estabilidade se voltarmos àquelas três imagens do ex-prisioneiro 4 com fisionomias distintas (figs. 25 a 27): veremos então uma orelha direita (à esquerda do quadro) mais arredondada e sua contraparte mais angulada e pontiaguda, configuração que se repete nas três fotos, mesmo com variação das múltiplas máscaras.

Na segunda imagem logo acima (fig. 31), vemos uma sequência de narizes fotografados e codificados. Mas notemos que não se trata apenas de um compilado geral. Se atentarmos à imagem, perceberemos que os narizes estão organizados esteticamente em sequências horizontais e verticais, produzindo algo próximo de uma tabela periódica. E, como nota Lissovsky, essa tabela emana de um centro de “normalidade”, de um “*tipo médio*” (*ibid.*, p.66). Assim, os narizes da esquerda tendem a estar mais empinados, os da direita, mais rebaixados. Como sugere Gunning:

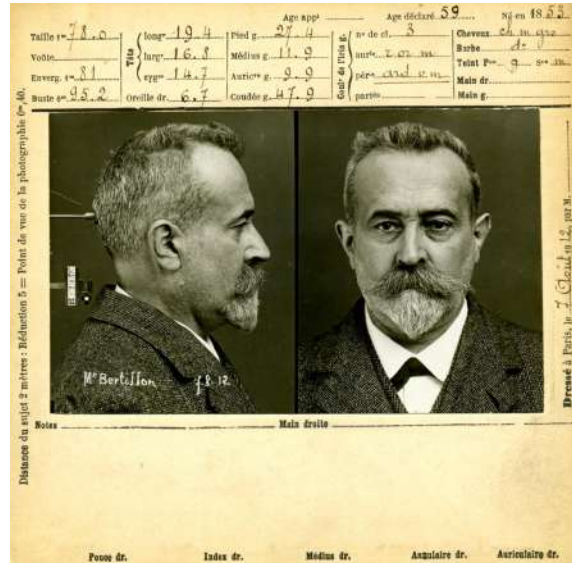
Os quadros fotográficos do método Bertillon (...) fornecem uma imagem emblemática do corpo da modernidade, um corpo reduzido a elementos paradigmáticos, analisado e arranjado em uma ordem que a massa abundante de corpos individuais não poderia jamais possuir (2004, p.53).

Tendo por objetivo principal identificar um criminoso reincidente, o sistema de Bertillon é composto por uma grande variedade de medições do corpo do prisioneiro: orelhas, olhos, nariz, dedos, braços, cabeça, pés etc. Depois de registradas, as medidas são traduzidas em sinais pré-estabelecidos que indiquem uma constelação de características físicas. O trabalho minucioso produz uma espécie de corpo utópico-cartesiano, corpo-catálogo, composto por números, símbolos, letras e descrições. O valor desse corpo é sua unicidade: apenas uma pessoa portará uma mesma série de informações. Bertillon chamou seu sistema de “sinalética” e ao processo de mapeamento e codificação do corpo deu o nome “sinalização” (Gunning, 2004, p.51).

E, junto à produção dessa massa informacional que fragmenta e decodifica o corpo, vem também a padronização do retrato de identificação, composto por (pelo menos) um retrato frontal e outro de perfil. A grande novidade aqui não é o uso da fotografia em si, já praticada por algumas polícias desde pelo menos a década de 1840 (Lissovsky, 1993, p.58), mas sim a imensa sistematização, que viabiliza uma coleta exaustiva de informações e as torna muito mais fáceis

de serem consultadas e interrelacionadas. Forma-se um cristalino catálogo do corpo: a produção de uma galeria de corpos, num esforço principalmente arquivístico.

Por sua rápida expansão dentro e fora da França,⁴⁹ Tom Gunning aponta que se tratou do sistema fotográfico de identificação policial mais influente do século XIX (2004, p.48). E a metrificação do corpo toma lugar tão central nesse projeto, que, como o próprio Gunning sugere, Bertillon chega a minimizar a necessidade da fotografia para o processo (*ibid.*, p.54). Ainda assim, a potência indexical da fotografia, que conecta o corpo à imagem pelo registro mecânico da câmera, continuaram a sustentar a base da “bertillonagem” (*idem*) – que é um dos primeiros e mais influentes modelos daquela tautologia catalogal que abordei ao início do capítulo.



Figuras 32 e 33: fichas catalogais do próprio Alphonse Bertillon em dois momentos: 25/08/1892 e 07/08/1912.

Ninguém melhor do que o próprio Alphonse Bertillon para demonstrar a eficácia de seu projeto de tipificação humana. Acima, vemos uma ficha que ele produziu de si mesmo em 25 de agosto de 1892 (fig. 22) e outra feita praticamente 20 anos depois, no dia 7 de agosto de 1912 (fig. 23). Aqui podemos ver com clareza aquele dispositivo que produz a postura ideal para a foto, que vimos tanto na ex-prisioneira 1, quanto no ex-prisioneiro 4 de 48.

⁴⁹ Vale observar o que escreve Gallus Muller, oficial penitenciário americano que, em 1889, traduz as instruções de Bertillon para os Estados Unidos: “As variações nos indivíduos são tantas, e a precisão das medições tão minuciosas e perfeitas, que entre 100 mil indivíduos dificilmente haverá 10 que apresentarão cifras aproximadas em cada indicação” (Muller in: Bertillon, 1889, p.9). Muller também faz um breve histórico do método, frisando sua eficácia como meio moderno para o controle policial (*ibid.*, p.10).

Notamos, inclusive, um desenvolvimento técnico: na primeira imagem, a estrutura de apoio fica na base da omoplata, enquanto que, na segunda, ela sobe para a base da cabeça. Essa subida do dispositivo de apoio é acompanhada pelo fechamento do quadro, que está mais próximo do rosto na ficha catalogal de 1912. A técnica foi depurada: quanto mais próximo o close, mais detalhes é possível gravar na máscara que se produz do fotografado.

Assim, entre as duas fotos, a primeira coisa que vemos é a passagem de tempo, mas logo em seguida começamos a cruzar os pontos: o nariz continua angulado para a direita, as orelhas continuam parecidas, as sobrancelhas, mais grossas na última foto, o olhar um pouco mais sombrio. É uma relação comparativa que só se torna possível, em nível sistemático, a partir de Bertillon. Porque a padronização do procedimento fotográfico é o que aproxima as fotos. Vejamos os retratos abaixo para entendermos o que Bertillon estava combatendo:



Figuras 34 a 38: "mugshots", retratos de identificação feitos durante a década de 1920 pela polícia australiana. Fonte: site Rare Historical Photos, com arquivos da Central Police Station, Sydney.

Na primeira imagem (fig. 34), notamos a pose do homem em $\frac{3}{4}$, com uma iluminação quase dramática-hollywoodiana; vemos em seu retrato de corpo inteiro que o chapéu fez sombra no rosto, que ele segura um cigarro e que sua cabeça tremeu e saiu borrada. Na segunda (fig. 35), notamos, por conta de todo um espaço que aparece atrás do fotografado, que não havia um lugar oficialmente reservado para as fotos. Na terceira (fig. 36), o quadro é bem descentralizado e há uma anotação a mão por sobre o corpo do fotografado que diz que ele "se recusou a abrir seus olhos".

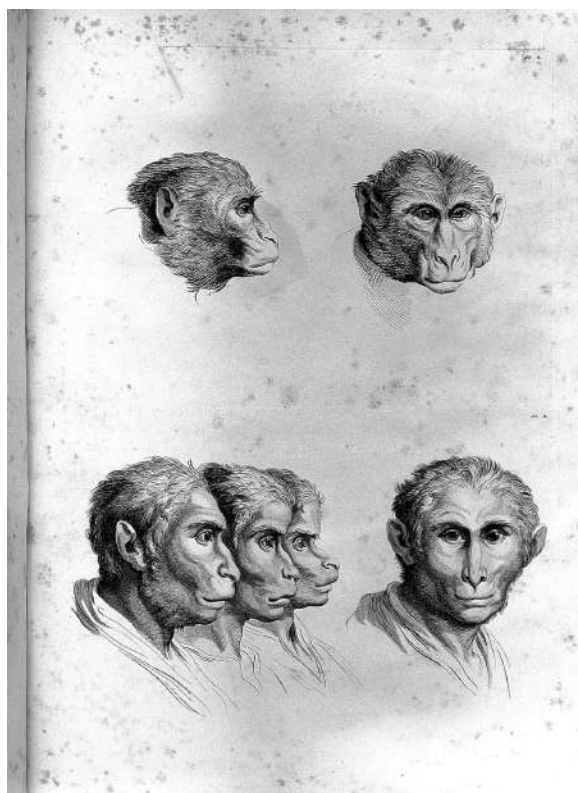
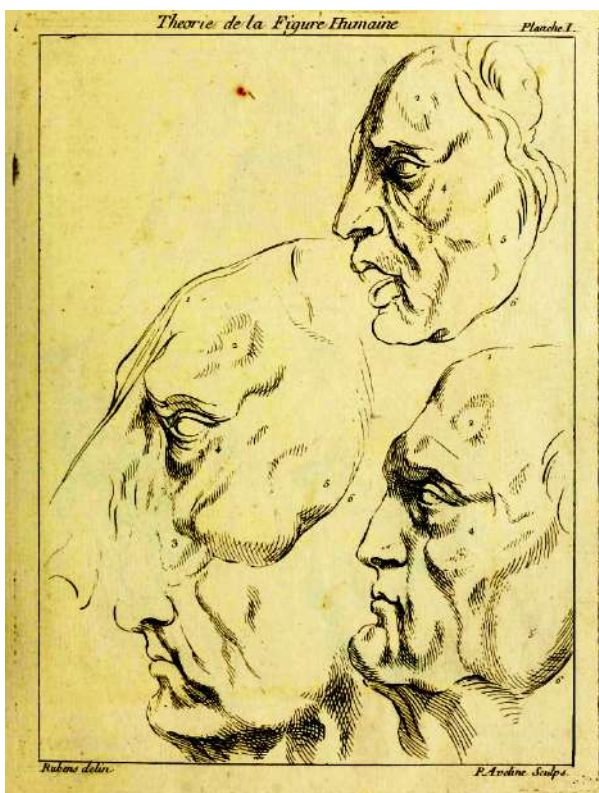
Na quarta imagem (fig. 37), trata-se da foto de um pickpocket, uma prática especialmente menosprezada pela polícia da época, o que explicaria a opção de fotografar o detento no banheiro da delegacia (notem-se as privadas atrás dele!); também vemos escritas cursivas quase ilegíveis por sobre a fotografia. Por último, na quinta imagem (fig. 38), a foto de identificação de comparsas do mesmo crime não foi tirada separadamente e tem escritas cursivas em todos os seus quatro lados.

Esta é uma galeria de fotos policiais australianas da década de 1920.⁵⁰ Apesar dos retratos terem sido feitos depois das publicações dos trabalhos de Bertillon, claramente não seguem seu rigor de padronização. Por isso mesmo, aliás, essas imagens podem nos remeter àquela foto de Lewis Payne, do início da introdução da tese. Talvez seja possível tomá-las como resquícios da antissistematização que o estatístico francês queria extinguir. Nas palavras do próprio Bertillon:

Nos últimos dez anos, a polícia parisiense colecionou mais de 100 mil fotografias. Você acha possível comparar sucessivamente cada uma dessas 100 mil fotografias a cada uma das 100 pessoas presas diariamente em Paris? (...) Havia necessidade de um método de eliminação análogo àquele empregado *em ciências como a botânica e a zoologia*; isto quer dizer, tomando como base os elementos característicos da individualidade, e não o nome, que está sujeito a falsificações (*apud* Gunning, 2004, p.48 – grifo meu).

E bem aqui, onde grifei, vemos o próprio Bertillon associando sua estratégia de decodificação do corpo com aquela praticada em disciplinas como a botânica e a zoologia. Ou seja, em seus esforços de sistematização, o estatístico, segundo ele mesmo, via uma necessidade de animalizar e de coisificar metodologicamente o corpo.

⁵⁰ Retirei todas as imagens deste link, que conta também com a descrição dos sujeitos que são fotografados: <<https://rarehistoricalphotos.com/vintage-mugshots-australia-1920s/>>



Figuras 39 e 40: a primeira, ilustração de Peter Paul Rubens (1773); depois, ilustração de Charles Le Brun (1671).
Fonte: Archive.org.

Como na orelha de Bertillon (fig. 30), também esta ilustração de Peter Paul Rubens (fig. 39), célebre pintor barroco, traz partes do corpo enumeradas. O desenho está na primeira prancha de imagens de seu *Teoria da figura humana, considerada em seus princípios, seja em repouso ou em movimento*,⁵¹ publicado postumamente, em 1773. Na ilustração acima, Rubens compara a face do homem à de um animal, enumerando-lhes pontos estratégicos: 1 para o avanço da cabeça; 2 para o oco da cabeça; 3 para o esvaziamento da bochecha; 4 para o preenchimento da bochecha, e assim por diante (Rubens, 1773, p.10).

A outra ilustração (fig. 40) foi feita por Charles Le Brun, nomeado o Primeiro Pintor do Rei pelo rei Luís XIV da França. A imagem está dividida em duas partes, 33A acima e 33B abaixo, intituladas "Relação da figura humana com aquela do macaco".⁵² São pranchas gravadas em 1806 a partir de ilustrações feitas em 1671 pelo próprio Le Brun, para sua conferência

⁵¹ No original: *Théorie de la figure humaine, considérée dans ses principes, soit en repos ou en mouvement.*

⁵² No original: *Rapport de la figure humaine avec celle du singe.*

*Tratado da relação da figura humana com aquela dos animais.*⁵³ Apesar de suas ilustrações terem sido conservadas, o texto da conferência foi perdido.

O zoomorfismo dessas imagens, que são estudos pictóricos de fisionomia, traz um eco lancinante da fala em que Bertillon relaciona a sua prática à catalogação de plantas e animais. Mas a aproximação não é só conteudística, é também formal. Se a enumeração de partes na primeira ilustração rebate aquela orelha codificada (fig. 30), na segunda, a seriação de homens-macaco de perfil que vão progressivamente ficando com o nariz empinado parece produzir uma assombrosa citação do quadro sinalético de Bertillon (fig. 31).

É evidente que há diferenças, e não só de distância temporal. São diferenças observáveis pelas próprias imagens, das quais destaco três. A primeira divergência é o meio utilizado: a fotografia em um, a ilustração manual nos outros. Depois, Bertillon não literaliza a relação entre as fisionomias do humano e do animal, porque seu zoomorfismo está mais no método, na forma de olhar e organizar, do que no conteúdo das imagens. E a finalidade também difere o estatístico dos artistas, mas não pela divergência clichê entre "ciência" e "arte", porque entender assim seria desvirtuar o propósito de verdade dessas ilustrações e acobertar o esforço estético de Bertillon; a diferença entre as finalidades está, sim, no uso que cada movimento pretende fazer do conhecimento fisionômico. Explico.

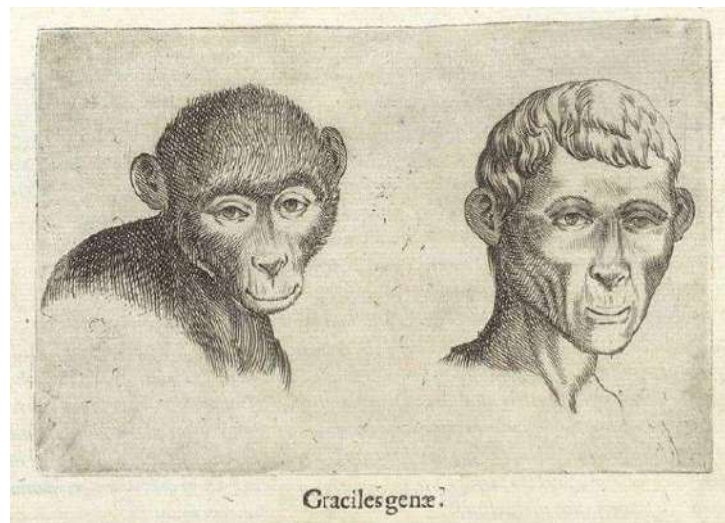


Figura 41: ilustração de Giambattista Della Porta (1585); legenda: "bochechas magras".

⁵³ No original: *Traité du rapport de la figure humaine avec celle des animaux.*

Johann Kaspar Lavater, poeta suíço do século XVIII, irá publicar em 1789 seus *Ensaaios sobre fisionomia*,⁵⁴ que formam a grande sùmula sobre as considerações acerca da fisionomia até aquele momento, tendo recebido inúmeras reedições e versões ao longo do século XIX. Lavater cita Giambattista Della Porta, autor da ilustração acima (fig. 41), como o primeiro a ter trazido as similaridades ocultas entre os homens e os animais de modo tão aparente, sob a forma de representação visual (1853, p.207). O livro de Della Porta, *De humana physiognomonia* (1585), foi muito influente, tendo ganhado 20 edições em relativamente pouco tempo.⁵⁵ Olho para o desenho acima e vejo duas bocas curtas, dois narizes pontiagudos e rebaixados, quatro orelhas pequenas e elevadas, duas cabeças arredondadas e dois queixos triangulares. Impossível não aproximar esta ilustração à de Le Brun – não só pelo macaco, mas por sua *fisionomia*.

Para Lavater, foi Giambattista Della Porta que levou mais longe certas ideias presentes no tratado pseudo-aristotélico de *Physiognomonia*⁵⁶ (*idem*). Neste, lê-se que o caráter de alguém poderia ser determinado através do cruzamento de algumas variáveis: com qual tipo de animal a pessoa se pareceria, a qual tipo de raça ela pertenceria, qual o gênero da pessoa e de que forma ela usaria suas expressões faciais (Jenkinson, 1997, p.2). Com tal descrição, fica evidente que essa arte-ciência faz parte daquele largo círculo regido pela lei das semelhanças mágicas a que se refere Benjamin, círculo perdido pela modernidade.

“Physiognomonia” (ascendente do termo “fisionomia”) vem da união dos termos gregos *physis* (natureza) e *gnomon* (juiz, indicador). Lavater aponta que a physiognomonia permaneceu sendo, mesmo em suas variações ao longo das épocas, “a ciência ou o conhecimento da correspondência entre o homem externo e o interno, entre as superfícies visíveis e os conteúdos invisíveis”⁵⁷ (1853, p.11). Isto é: a aparência como indicador da essência. E, segundo Lavater, a physiognomonia, o “conhecimento do caráter estático”⁵⁸ ou essencial, tem uma irmã menor, a

⁵⁴ Tive acesso à edição inglesa de 1853, que é a que uso para citar Lavater.

⁵⁵ Para além de uma extrema clareza icônico-conceitual da obra de Della Porta, sua fama certamente tem relação com a popularidade que ganham os manuais de desenho ao final do século XVI; nesses manuais, os estudos em physiognomonia e comparativismo zoomórfico tinham tanto peso quanto a geometria (Woodrow, 2019, p.2).

⁵⁶ A autoria do texto foi erroneamente atribuída a Aristóteles, e o escrito formalmente ainda faz parte do *Corpus Aristotelicus* (Jenkinson, 1997, p.2).

⁵⁷ No original: “the science or knowledge of the correspondence between the external and the internal man, the visible superficies and the invisible contents”.

⁵⁸ No original: “knowledge of character at rest”.

pathognomonía, o conhecimento "do caráter em movimento",⁵⁹ quando a face é mobilizada em diversas máscaras por conta das paixões, do *pathos* (1853, p.12).

É neste sentido que os estudos de Rubens, Le Brun e Della Porta estão preocupados com a verdade: preocupam-se em comunicar ou compreender visualmente uma verdade não imediatamente acessível, ver a alma através do corpo, a memória através da matéria. E, se os dois primeiros tinham um tom de fato mais representacional dessa verdade,⁶⁰ o terceiro tinha uma abordagem proto-empírica do tema, misturando o artístico e o epistemológico sob a figura do *magus* – que seria um homem extremamente culto e hábil, capaz de cruzar seus estudos científicos e alquímicos com sua intuição para conhecer, dominar e manipular a natureza (Kodera, 2015).

Assim, Della Porta entende que a magia é o suprassumo do conhecimento (proto)empírico do mundo, a parte mais nobre da filosofia, o que denota uma abordagem surpreendentemente secular acerca do misticismo. Este cruzamento fica evidente pelo título da obra em que Della Porta descreve a figura do *magus*: *Magia naturalis* (1558;1589) – trata-se de um misticismo secular também visto em outros contemporâneos do autor.⁶¹ E em torno desse *magus*, paira uma ideia de maravilhamento.

Por isso, Della Porta enumera uma série de tecnologias capazes de catalisar a visão do miraculoso: não só misturas de ervas psicoativas, mas também produção de lentes, telescópios e versões aprimoradas da *camara obscura* (*idem*). O *magus* não só é vidente como nos oferece visões, perspectivas de mundo; ele vê e faz ver. É o *magus* que identifica correspondências ocultas entre o humano e o animal, e é ele que as dispõe para que nós as testemunhemos, maravilhados.

Por meio dessa brevíssima exposição, volto àquilo que me referi anteriormente: a diferença entre Bertillon e os physiognomonistas clássicos quanto à finalidade do conhecimento fisionômico. Se estes entendiam que o rosto se constitui num embate entre relevos, intenções e

⁵⁹ No original: "*of character in motion*".

⁶⁰ O que também não significa que eles teriam esvaziado os estudos fisionômicos de seu sentido ocultista. Prova disso é o fato de que o editor francês do livro de Peter Paul Rubens decide suprimir, por conta própria, dois capítulos em que o autor mergulhava mais detalhadamente nas relações mágicas da physiognomonía. Segundo o prefácio do editor: um sobre cabala e química e o outro sobre a formação do homem primitivo, que teria sido criado hermafrodita e só depois separado – como naquele mito que aparece no Banquete de Platão (1773, p.vi).

⁶¹ Podemos citar, por exemplo: *De mirabilibus mundi* (versão em latim de 1493), atribuído a Albertus Magnus, e *De vita* (1489), de Marsilio Ficino. Muito provavelmente, a abordagem secular do ocultismo vem também (mas não exclusivamente) como meio de evitar perseguições da Igreja.

essências, de modo que ler um corpo seria tomar conhecimento das duas últimas através dos relevos, para Bertillon, o rosto é formado a partir do embate entre relevos fixos e relevos móveis. Para ele, ler um corpo é uma tarefa topográfica e desencantada.

Por isso o uso que ele dá a suas fotografias não comporta aquela dualidade entre *studium* e *punctum*, trabalhada por Roland Barthes em seu clássico *A câmara clara*. Se o *punctum* é o detalhe, o “acaso” que escapa e me fere, que me punge a percepção e me faz gravitar para a foto com uma atenção potente (Barthes, 2012, p.31 e 32), então, no uso catalogal da foto de prisioneiro não há *punctum*, porque esse uso não prevê pontos de fuga.

Sobra o *studium*, esse largo campo cultural e coletivo que projeto na imagem e que me possibilita perceber seu referente antes mesmo da própria imagem (“o referente adere”, *ibid.*, p.16). Mas se tudo é *studium*, perde-se o sentido de identificá-lo enquanto tal. A esse tipo de funcionamento imagético, baseado em um puro *studium*, Barthes chama unário: quando a ênfase está na força de coesão sob a qual se transmite enfaticamente a “realidade” sem fazê-la vacilar, mas para coincidi-la (*ibid.*, p.43). É quando a imagem ocupa o lugar de um *idem* e não de um *alter*.

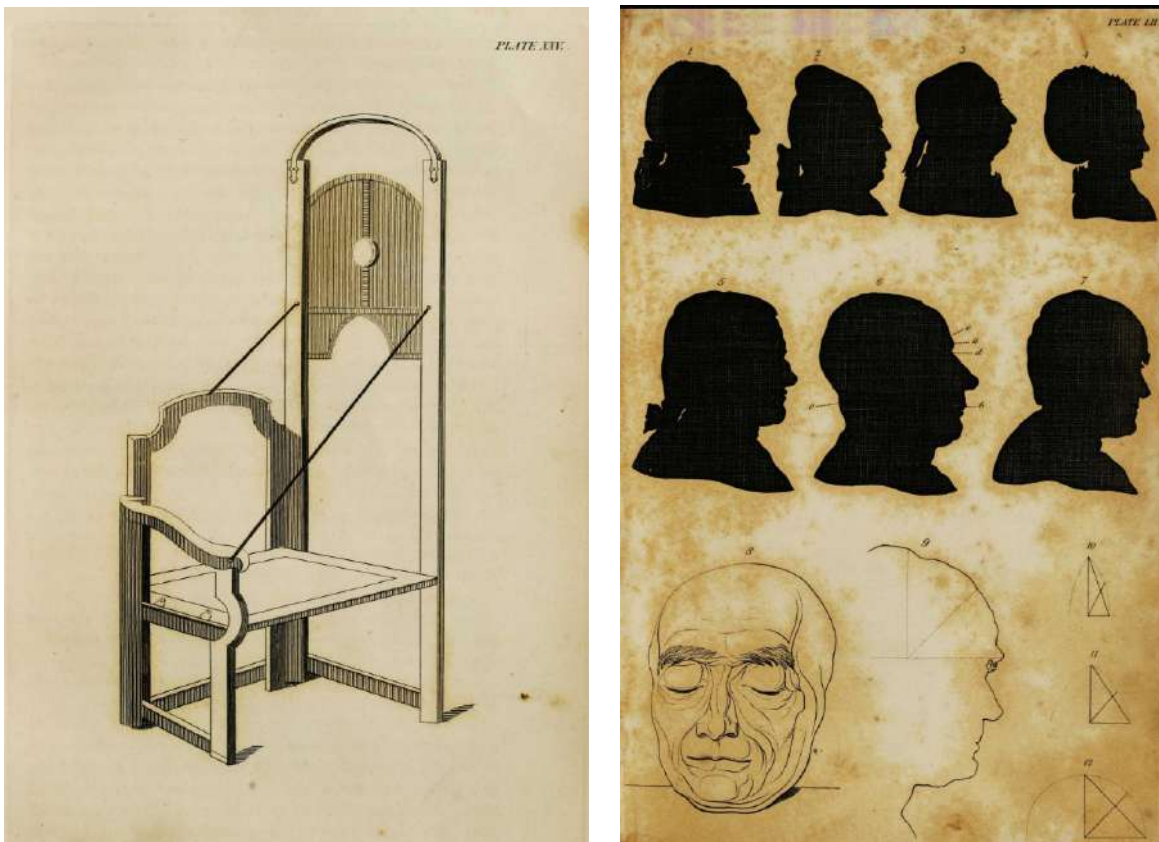
Assim, Bertillon não pretende meramente fotografar o corpo; ele quer transformar o corpo em fotografia, quer tomar a imagem catalogável pela pessoa. Por meio desse unarismo, que força a pessoa e a imagem a coincidirem, ele pretende fazer da face uma máscara total, um rosto-só-máscara. Desse modo, no retrato de identificação, a funcionalidade da foto ultrapassa e esvazia aquilo que Susan Sontag chama de “retórica normal do retrato fotográfico”, que dá sentido às poses (2004, p.50).

Nessa retórica, a pose frontal traria “solenidade, franqueza, o descerramento da essência do tema”, sendo comum em eventos cerimoniais (casamentos, formaturas); já a pose em viés ou $\frac{3}{4}$, mais comum para líderes simbólicos (políticos, intelectuais) sugere “uma relação mais abstrata e enobrecedora com o futuro” (*idem*). Para o sistema Bertillon, a modulação das poses não tem esse sentido, e sim o de aumentar o território corporal conquistado pela imagem.

Ministro do corpo e do retrato, Bertillon vem como um *magus* ainda mais secularizado que o de Della Porta. Um *magus* que não viabiliza o miraculoso, mas que nega ao corpo seus pequenos milagres e epifanias. A finalidade desse *magus modernus* não é ver a alma através do corpo, mas registrar esse corpo em si mesmo, atrelá-lo à tautologia do catálogo, de modo que ele seja cientificamente discernível da massa que circula anonimamente pela cidade moderna.

Esse método não-mágico da manipulação comparativa do corpo, contudo, só pode funcionar na medida em que generaliza e desencanta progressivamente seu objeto – daí compará-lo a plantas e animais, desprovendo-o de alma. O zoomorfismo metodológico de Bertillon, por conseguinte, também é uma forma de comparação desencantada, maquínica, pragmática, diferente do zoomorfismo clássico.

De todo modo, como vimos em Benjamin, o apagamento das semelhanças mágicas não é sua extinção, mas seu deslocamento para o reino das semelhanças não sensíveis. Portanto, voltemos às imagens que dispus acima, tanto às de Bertillon, como às de Rubens, Le Brun e Della Porta. Mesmo depois deste breve percurso elucidativo, mesmo depois do desencanto, os entrecruzamentos conteudísticos e formais continuam misteriosamente presentes.



Figuras 42 e 43: a primeira, prancha 25 ilustrando aparato para registro de silhuetas de perfil; a segunda, prancha 52 ilustrando silhuetas de perfil, com medições. Fonte: *Ensaio sobre fisionomia* (1789; 1853), de Lavater.

A primeira das imagens acima (fig. 42) ilustra um aparato defendido por Johann Kaspar Lavater para facilitar a produção de fisionomias em perfil. O sujeito sentaria na cadeira e o

equipamento seria ajustado à sua altura, apoiando-se em seu ombro esquerdo; essa placa ajustável, que forma uma espécie de guilhotina não cortante, seria feita de vidro transparente; à direita da cadeira, seria posto um foco de luz que projetaria a sombra do sujeito sobre a placa de vidro; por fim, coloca-se uma folha de papel do outro lado dessa placa, à esquerda da cadeira, e desenha-se o contorno da sombra (1853, p.190).

Ao conformar o corpo para a produção de uma imagem-índice, esse aparato demonstra um parentesco com o dispositivo fotográfico de Bertillon, auto-evidenciado por aquela haste que posiciona as cabeças dos ex-prisioneiros 1 e 4 (e do próprio Bertillon). Na segunda imagem acima (fig. 43), vemos o que resulta do uso da cadeira de Lavater: silhuetas que (como no meio fotográfico) separam a imagem do corpo ao registrar o índice da luz, tornando-se representações que facilitam a decomposição do corpo em elementos paradigmáticos.

Pela mediação de Lavater, talvez as aproximações que tracei anteriormente entre os artistas-filósofos e Bertillon voltem a nos assombrar. Bertillon, aliás, não é o único nessa encruzilhada. Devemos lembrar, junto a Maurício Lissovsky, que os emblemáticos estudos sobre pathognomonía de Charles Le Brun, intitulados *Método para aprender a desenhar as paixões* (1702), ganham uma versão desencantada e tecnicizada com a publicação de *Mecanismo da fisiologia humana ou análise eletro-fisiológica da expressão das paixões* (1862), por Guillaume Duchene de Bologne (1993, p.58). Lembremos ainda que o próprio Charles Darwin, em seu *A expressão das emoções no homem e em animais* (1873; 1896), em um esforço zoomórfico cientificista, faz referência direta tanto a Le Brun (1896, p.3 e 4) quanto a Lavater (mais de 10 referências ao longo do livro) e a Duchene de Bologne (*ibid.*, p.299 e 306).

E, na base de todas essas interconexões, está um processo vasto (e vago) de invenção de um corpo ideal, como no corpo-catálogo da bertillonagem. É um processo que, como mostra Ieda Tucherman (1999, p. 62-72), apesar de ter uma história sincrética repleta de variações, desemboca, nos séculos XVIII e XIX, com um entendimento corporal hegemônico que mistura temas da saúde moderna e do individualismo por meio da biopolítica: o corpo ideal como aquele que é "próprio", tanto no sentido de individual, como no sentido de saudável, higiênico, "apropriado"; corpo cuja carne só se manifesta à luz do dia no momento da doença, da falência física; corpo que, estando saudável, docilizado, é ideal enquanto campo para o desenvolvimento de um sujeito humano trabalhado em sua oposição à ideia de natureza. Uma ilustração dos *Ensaio*s de Lavater demonstra com clareza esse percurso de idealização corpórea:

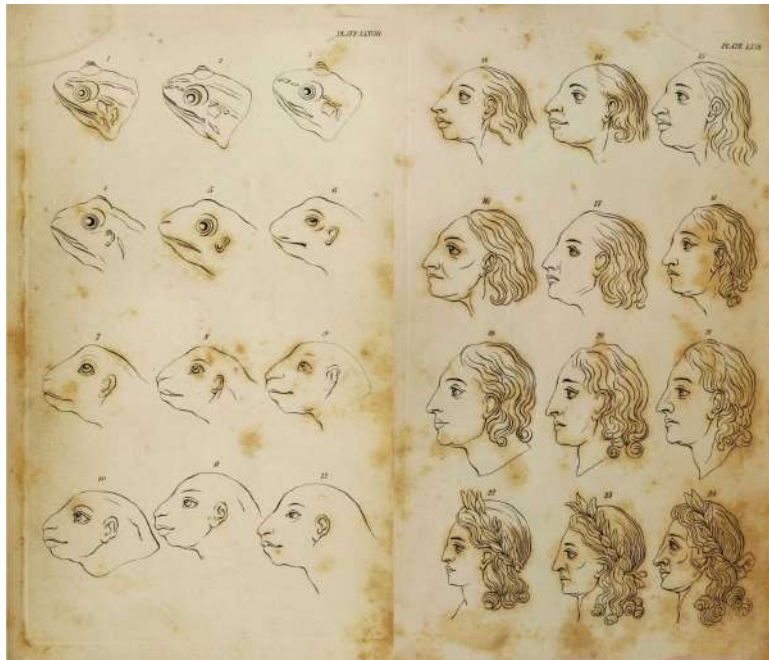
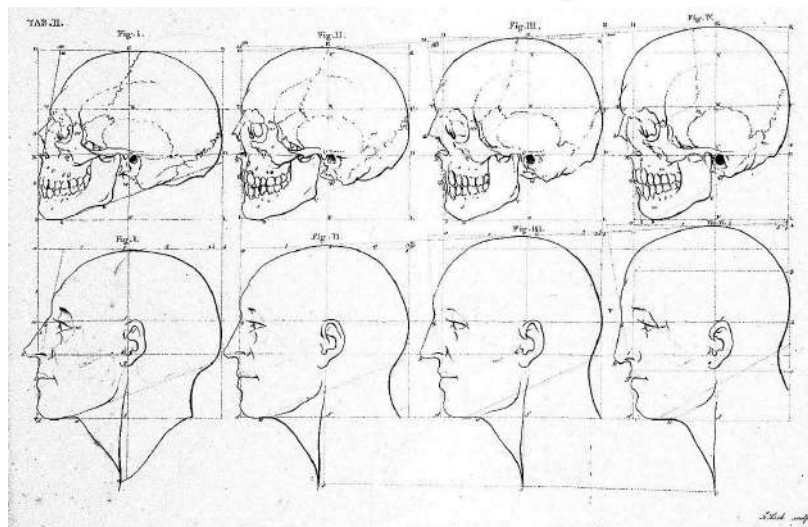
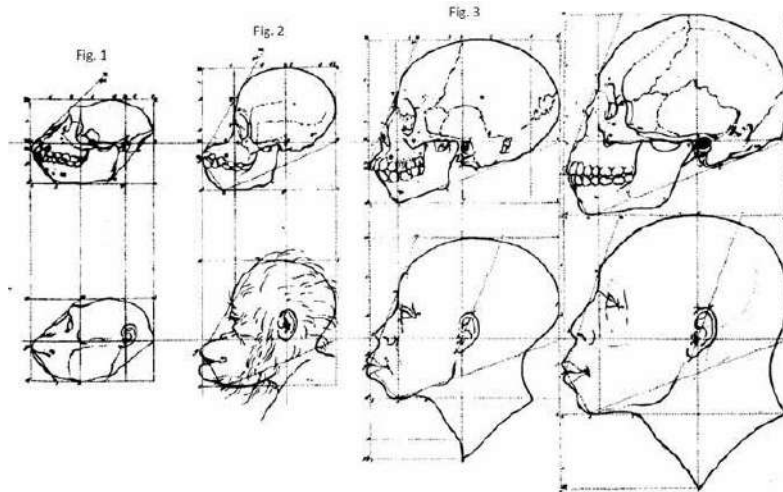


Figura 44: pranchas 78 e 79. Fonte *Ensaio sobre fisionomia* (1789; 1853), de Lavater.

Trata-se de um caminho que o próprio autor diz ir "da deformidade brutal à beleza ideal, do satânico horror e maldade à exaltação divina"⁶² (1853, p.493 e 494). A feiura demoníaca absoluta sendo um sapo, e a beleza divina plena sendo a representação do deus Apolo (Woodrow, 2019, p.5). E, assim que aponta essas pranchas, que demonstram uma hipnotizante cadeia de semelhanças mágicas a se modularem dinamicamente numa espécie de evolucionismo alegórico, Lavater cita elogiosamente um artigo de Pieter Camper que teria descoberto o ângulo facial da fisionomia (1853, p.494 e 495). Mas quando vou verificar as ilustrações de Camper, sinto um frio na espinha:

⁶² No original: "*from brutal deformity to ideal beauty, from the satanical hideousness to divine exaltation*".



Figuras 45 e 46: ângulo facial de Pieter Camper, gravado por Thomas Kirk em 1794. Fonte: Archive.org.

Aqui (figs. 45 e 46), o molde usado por Camper como tipo “ideal” é (pasmem!) uma estátua de Apolo Belvedere em mármore, no Vaticano (Woodrow, 2019, p.5) – o mesmo modelo de Lavater. Percebemos uma explícita manutenção dos conceitos gregos de beleza, o que resulta numa evidente desvalorização racista do corpo negro, colocado mais próximo do macaco nessa escala violentamente hipotética de ângulos faciais. A suposta abordagem cartesiana das cabeças, sugerida pelas retas que medem as fisionomias, trata de conferir um aspecto “científico” ao que vemos. A imagem final evidencia que a construção de um corpo ideal no ocidente não se separa dos contextos da colonização e do racismo que a articula e sustenta.

Diante dessa sequência de rostos, tão alegórica quanto a de Lavater, testemunho com terror um poder destrutivo que também habita a dinâmica das semelhanças mágicas. Sim, porque as correspondências percebidas por Camper não se devem à observação científica e sim a

correspondências mágicas de um imaginário racista (ainda vigente) que força proximidades fisionômicas não verificáveis. A partir daí, vejo como essa dinâmica mágica se mantém fortemente presente nos estudos frenológicos de um Franz Joseph Gall, ou de um Cesare Lombroso, que pretendiam, como os physiognomonistas clássicos, prever o caráter invisível de uma pessoa através de suas medições cranianas visíveis.

A ilustração de uma "evolução" fisionômica rumo a Apolo, por sua relação com tantas violências raciais e, mais precisamente, com o genocídio da população negra, obriga-me a fazer uma crítica urgente às semelhanças mágicas, a questionar a validade do método que adotei. De fato, sua volatilidade será sempre seu poder e sua fraqueza, ao lhe permitir saltar sobre barreiras, mas também saltar rumo a precipícios. Se a imagem foto-realista da câmera de filmar pode ser utilizada de modo corroborativo pelos que filmam a Cadeia Central de Machava, quanto mais o volátil mecanismo das semelhanças mágicas nos jogos de associações visuais! Também esses jogos certamente poderão ser apropriados para os propósitos do poder: se isso já se evidenciava ao longo da história da physiognomonía, que lê o "feio" como sinal de miséria de caráter, com as ilustrações acima, torna-se indiscutível.

Todo esse lado sombrio das correspondências mágicas me obriga a perceber, agora numa clareza singular, porque Benjamin jamais abandonou a noção *materialista* de seu materialismo histórico, por mais interessado que estivesse em enriquecê-lo com o misticismo judaico. Porque o historiador benjaminiano é um bicho de duas cabeças, ele deve se esforçar para sê-lo. Se sua cabeça mística tenta fazer relações arreadas entre os eventos do mundo, aproximando o que é distante, distinguindo o que está perto, a cabeça materialista está sempre a embasar as relações, enquanto sussurra à sua contraparte para lhe sugerir que não amarre excessivamente suas leituras aéreas, para que esteja sempre pronta a abdicar delas diante de evidências contrárias.

Quando releio o percurso argumentativo até aqui, parece-me que, na verdade, o materialismo estava a todo momento operante, era só eu que não lhe dava o devido crédito, vislumbrado que estava com as possibilidades mágicas das correspondências. Portanto, não perco a oportunidade de frisá-lo aqui.

Tomemos como exemplo o trecho em que eu trouxe Malangatana e aproximei de modo ensaístico iconografias da Liberdade e da Fome, sugerindo um vínculo histórico e ético via colonização – talvez uma das associações mais arreadas que fiz até aqui. Nesse momento, logo embasei o comentário com uma citação a Mbembe, minha âncora de concretude naquele caso,

para além das imagens. Refletindo mais adiante, inclusive, creio que mesmo sem a referência bibliográfica a relação continuaria válida (ainda que menos precisa), porque apoiada no fato material amplamente documentado das mazelas da colonização.

De todo modo, é importante perceber também que não são exclusivamente os fatos que bastam para o embasamento. No limite, o materialismo do historiador benjaminiano se configura também como uma *postura* diante e através dos fatos: a de se manter sempre atento às demandas concretas das pessoas e dos povos ditos oprimidos, isto é, daquelas e daqueles que se viram alienados de seu direito à autodeterminação. Assim, não se trata do recolhimento maquínico de evidências materiais e muito menos de uma postura de empatia orientada para o vencedor-opressor, como coloca explicitamente Benjamin (tese 7). As evidências concretas fundam a possibilidade do materialismo benjaminiano, mas ele só se completa com o engajamento político que viabiliza tanto a leitura dessa materialidade, quanto a localização crítica do "eu", daquele que lê, diante dessa materialidade. Articulado dessa maneira, tal materialismo é o que dá lastro aos voos visionários da metade mística do historiador benjaminiano – e, em um jogo de reciprocidade, são esses voos que alimentam e animam a contraparte materialista.

Tanto na alegoria racista do ângulo facial de Camper, como naquela entre o feio e o belo de Lavater, é importante notar que a lógica da physiognomonía é invertida: trata-se de um zoomorfismo às avessas que caminha não para aproximar, mas para distinguir o homem do animal, o humano da natureza – sendo o tipo "ideal" a fisionomia helênica de Apolo.

Como nos lembra Giorgio Agamben, os gregos tinham dois nomes para "vida" que também performavam esse zoomorfismo às avessas, só que linguisticamente. Havia *zoe*, a vida fisiológica, comum aos humanos, aos animais e vegetais, e havia *bios*, a vida simbólica, política, exclusiva da humanidade (1998, p.9). Se tomarmos as alegorias apolíneas de Lavater e Camper a partir dessa dualidade, teremos que a primeira face é a *zoe* absoluta e a última, a *bios* absoluta.

Agamben associa esses polos de vida gregos ao funcionamento elementar da soberania. Ele aponta que, no limite, o soberano é aquele que decide entre a vida e a morte do outro, mas sem cometer homicídio ou sacrifício: declarando-o “matável” (“*homo sacer*”), ao misturar os polos gregos de *zoe* e *bios* numa *vita* – termo latino para “vida”, que abarca as duas concepções gregas (Agamben, 1998, p.53-55). É o indiscernimento entre *zoe* e *bios* que viabiliza a exclusão

(ou o manejo) de um corpo pelo soberano, gesto fundador da própria soberania. Assim, trata-se de uma ação que origina não só o pacto político, mas também, junto a ele e em seu seio, o estado de exceção – eis o paradoxo explorado por Agamben.

Se nas alegorias de Camper e Lavater só as pontas trazem um discernimento claro entre *zoe* e *bios*, isso significa dizer que todos os corpos enquadrados entre essas pontas são *vitas*, são formados pelos dois polos. Ou seja, todos nós, que não somos nem sapo e nem Apolo, nem macaco e nem Apolo somos *homini saceri*. Eis a semelhança mágica mais perversa de todas: é este o funcionamento do zoomorfismo metodológico de Bertillon, pois ao lidar com o corpo humano como se animal fosse (no sentido de despersonalizado, coisificado), esse *magus modernus* reproduz tal indiscernimento entre *bios* e *zoe* em quem quer que seja fotografado por ele. E em cada retrato de identificação, em cada fotografia 3x4 de passaporte, identidade ou carteira de motorista, é o sistema Bertillon e não só a câmera que nos olha.

Aí está a *imagem biopolítica*, a imagem da tautologia catalogal. Nela há um unarismo reinante, que coincide corpo e imagem através de um uso corroborativo do realismo da câmera; unarismo que destrói a face em prol de uma máscara total, que destila sinais e medidas para identificar um indivíduo mediante suas transformações ao longo do tempo, mediante seu anonimato pelas massas. Ela traduz uma pessoa em uma sinalética da fisionomia, e toma esse novo corpo-catálogo pela pessoa. É biopolítica em um sentido abrangente, partindo, no entanto, do que coloca Michel Foucault, ao definir a biopolítica como "o que faz com que a vida e seus mecanismos entrem no domínio dos cálculos explícitos, e faz do poder saber um agente de transformação da vida humana" (2013-a, p.155).

A imagem biopolítica não tem sua origem em Bertillon, mas tem nele, ou, mais precisamente, tem no uso e no sentido que ele dá à imagem da câmera, um centro seminal. A imagem biopolítica pertence a essa passagem histórica entre o castigo público do suplício e a vigilância silenciosa do panóptico – mas, ao mesmo tempo, ela jamais completa essa passagem. Ela suscita ambos, suplício e panóptico, porque baseada na produção de *homini saceri*, porque baseada em algum nível na manutenção de soberanias e, portanto, de matabilidades. A imagem biopolítica produz inexistências, desvisões. No limite, ela constitui o higiênico e tautológico espaço do inabitável – inabitável porque não dedicado ao corpo, e sim à sua foto 3x4.

Trata-se, portanto, num sentido mais geral, de uma imagem baseada em algum dispositivo de captação automática (câmera, gravador de som, sensor de movimento,

termômetro, barômetro, microscópio, telescópio etc.) que se esforce para fazer coincidir imagem e mundo, na intenção de dominá-los ambos para funções de poder. Sua realização mais evidente e emblemática é o retrato de identificação. Mas ela não se resume a isso. Ela também está, ao revés, nos sorrisos dos detentos de Machava. Nos documentários que colorizam imagens em preto-e-branco para que se tornem "mais realistas". Ela se distribui e se capilariza em diferentes níveis, diferentes graus e diferentes desvios resultantes, sendo mais sutil em alguns casos, mais evidente em outros.

Em suas manifestações mais macabras, a imagem biopolítica encapsula e esvazia a vida. Seu quadro funciona como a grade que impediu a menina Ana de ver as pernas do pai. Diante de sua iminência, a pose é como a perda de si, é como deixar-se tragar por ela – segundo Barthes, ao se fazer a pose, faz-se um parêntese de si, tem-se uma pequena experiência de morte (2012, p.21). E assim, ao formar a imagem, o clique final está sempre a um passo da execução.

Nesse sentido, seguindo a antropóloga Fátima Lima, é essencial notar as relações entre a biopolítica foucaultiana e a necropolítica proposta por Achille Mbembe (2018). Se a biopolítica insere a vida nos cálculos do saber-poder, estando atrelada à ciência da demografia, a necropolítica, ligada à prática do genocídio, opera uma reversão entre vida e morte; ela abole a distinção entre meios e fins e torna a morte do inimigo (isto é, do *homo sacer*, que é especialmente o indivíduo racializado) um evento não trágico ou traumático, um não-evento que pode ser replicado *ad infinitum* (Mbembe, 2017, p.65). E a ciência demográfica é fundamental para o êxito do genocida.

Fátima Lima aponta que, ao introduzir o gigantesco problema da colonização à equação foucaultiana, a proposta de Mbembe desloca e expande a discussão da política capilarizada para além de seu cerne eurocêntrico (2018, p.26 e 30). Por isso, e por haver claro contato entre os conceitos, a autora vai tratar de uma bio-necropolítica. Diante desse cruzamento, jamais percamos de vista que a imagem biopolítica será sempre-já instrumentalizável pelo necro-poder. É esta a questão.

2.7 Ex-prisioneira 7: sorriso, singularidade e fotogenia



Figura 47: ex-prisioneira 7, foto frontal. Fonte: *48* (2010), de Susana de Sousa Dias.

Depois de mais de meia hora de um filme que, junto a fotografias de presos políticos, compila relatos de dor e sofrimento, histórias sobre a prisão, de repente somos surpreendidos pela imagem acima (fig. 47). Um sorriso.

Por que o sorriso? Por que o olhar tranquilo?

Somos deixados sozinhos e em silêncio diante da menina sorridente.

Por alguns segundos.

Até que entra a voz de uma mulher: “eu estava contente por ser presa”.

Ela conta que no momento da fotografia sentia que um ciclo familiar se completava, porque seus pais eram resistentes de esquerda (o pai fugido, a mãe presa): “[Na foto] estou satisfeítíssima. Digamos, a minha solidariedade familiar havia se cumprido”. Imediatamente, como naquele caso do ex-prisioneiro 14, que entrou na prisão contando os pelos de uma barba que ainda lhe nascia, começo a temer por esse sorriso ingênuo. Imagino aqui não só um extra-campo, mas um antecampo ameaçador: uma câmera salazarista que responde ao sorriso da menina com o seu próprio, num flash fotográfico em meia lua cortante.

Quantos horrores serão necessários para que se apague a possibilidade de sorrir? A fotografia, que permanece intocada, suspensa por um tempo, parece relampejar em imagens nefastas, em projeções imaginárias de futuras violências àquele corpo, semelhantes às projeções precipitadas pela tela preta do ex-prisioneiro 14.

Mas a ex-prisioneira 7 depois nos revela que esta é uma fotografia de saída da prisão, e não de entrada. Assim, por sobre o emaranhado de tensões que fora construído anteriormente, começa a se formar, cumulativamente, um outro. Porque é como se a foto se transformasse a partir dessa nova informação – muito embora ela continue lá, suspensa em um track in lentíssimo, que só notamos depois. É como se o novo contexto imputasse à imagem um novo extracampo, ao qual sentimos a necessidade de nos ajustar. E o movimento ultra-lento da foto explora uma via concreta, visualizável, dessa modulação perceptiva: a foto intumesce tanto em nós como na tela.

"Vivi muito mal com esta fotografia durante muito tempo. Porque achei por muito tempo que isso era um insulto (...) num lugar de tanta dor, de tanto sofrimento, tanta... tanta resistência... e eu desprego este riso parvo!", conta-nos a depoente. Em seguida, ela descreve a roupa que vestia naquele momento (reparemos na imagem): um suéter simples, com gola rolê. Ela aponta que nunca usavam decote: "tudo que pudesse alimentar algum desejo próprio ou do outro era altamente reprimido".

E continua: "a parte sexual era uma tragédia em Portugal, não é? À esquerda e à direita, não é? À esquerda também... caramba! [solta um riso] Os candidatos a namorados da esquerda eram um desastre! [rindo]". Segundo ela, continuando sua fala num tom mais sério e grave, falava-se muito, mas ninguém nunca se tocava, havia uma interdição: "Parecia que não tínhamos mãos! Parecia que não se podia seguir o élan, o impulso... era uma tragédia!". Enquanto isso, aquele suéter, que ativou toda essa reflexão na depoente, outrora simples e desimportante, agora vai ganhando uma força gravitacional de outra ordem.

Ele, de repente, passa a conjurar a densidade de uma vasta repressão sexual, que vai além do contexto da foto. Repressão sobre o corpo e seus desejos. Particularmente sobre o corpo da mulher – e daquela mulher. E eis que o suéter vira o contrário do sorriso. Se este soa leve e casual, a roupa se revela uma espécie de couraça, a pista de um patriarcado muito anterior e muito maior que Salazar (e mais atual também) – em seu clássico *Sexual Politics* (1970), Kate Millet aponta desde o início o quão pernicioso, multifacetado e transtemporal pode o patriarcado ser, transpondo barreiras nacionais, ideológicas, religiosas e raciais, funcionando tanto no macro como no micro (2000, p.25). Descobrimos, assim, que o caráter neutro do suéter não partilha da mesma simplicidade expressa pelo sorriso: sua neutralidade é uma arquitetura de milênios, pensada para neutralizar o corpo (da mulher). E nós mesmos havíamos caído no enredamento

desse dispositivo de neutralidade, porque esse casaco havia passado despercebido aos nossos olhares. Antes da fala da depoente, ele era "só" um casaco. Agora, não mais.

A ex-prisioneira 7 nos diz que não sofreu torturas. Isso a torna capaz de nos contar sobre a repressão em seus níveis mais capilarizados, mais atmosféricos, diferentemente das pessoas que sofreram as torturas e que, portanto, têm o difícil papel histórico de relatar essa experiência extrema. Desse modo, seguindo o rumo da interdição ao desejo, mas abrindo cada vez mais sua discussão, a ex-prisioneira diz: "era uma repressão insidiosa. (...) Tudo era uma vigilância inquisitorial. Tudo nos tolhia (...). E toda a linguagem era muito presa. Aquelas coisas que não se dizem, que se ocultam, que se escondem". Seu depoimento trata principalmente do lado de fora da prisão.

E ela diz ainda: "éramos todos velhos. Não havia crianças, nem jovens. Todos nós tínhamos a mesma idade! Todos estávamos mascarados! Mesmas vestimentas, mesmos casacos, mesmos vestidos, mesmas coisas que púnhamos por cima". Em sua fala, a ex-prisioneira descreve uma paisagem completamente tomada pelo cinismo, o qual era inclusive necessário, individualmente, para a autopreservação contra o panóptico salazarista.

Mas esta necessidade faz se alastrar ainda mais o cinismo, moldando o mais íntimo das pessoas. Criam-se máscaras para além dos catálogos policiais: máscara sobre máscara, num movimento avassalador e incessante, onde já não se sabe o limite entre autopreservação e conivência. "A vida privada era altamente reprimida e censurada. E auto-censurada!", conta a ex-prisioneira, acusando a total perda da intimidade. Encerrando seu depoimento, ela afirma: "a ausência de sinceridade, a hipocrisia: era o país onde eu vivia".

Ao longo de seu relato são mostradas outras fotos suas, de outras prisões, mas eu gostaria de voltar à foto inicial (fig. 36); porque é aquele suéter que ativa essa fala tão luminosa sobre a interdição e a vigilância, que estampa o fato de que o policiamento do corpo começa pelo policiamento dos desejos.⁶³ Vagueando pela imagem com aquele olhar que, como já vimos em Flusser, é cíclico, circular, transformando o antes em depois e vice-versa, novamente me deparo com o tal "sorriso parvo". Dessa vez, de modo diferente: o sorriso, que viera à vista antes do casaco, agora vem depois.

⁶³ Michel Foucault deixa isso bem claro em seu primeiro volume da História da Sexualidade, onde descreve a formação do que nomeia a *scientia sexualis*, que é uma discursividade obsessiva sobre sexo que predomina no ocidente, finalizando a obra com a proposição da biopolítica – controle não só do sexo, mas da vida em geral.

Pois bem, a verdade é que me encanta este sorriso. E ele me encanta precisamente por sua fragilidade, por sua "parvoisse", pela efêmera leviandade que o motivou: "eu estava a perguntar (...) quem é que me pagava um táxi para ir pra casa". Quando ouço as histórias sobre o absoluto cinismo, sobre um reino de máscaras, sobre as torturas e os abusos, entendo que se fala da perda do corpo e de si, dentro e fora da prisão, dentro e fora da fotografia; e, por isso, a todo momento, volta em minha memória esse sorriso – que está tão distante do suéter, tão distante, aliás, daqueles risos tensos dos detentos filmados em Machava. Porque o fato é que a evidente leveza desinteressada desse sorriso ataca, num só golpe, toda a gama de violências que tratei até aqui: porque sua tranquilidade irresponsável afirma, assim, meio sem querer, que ali há corpo. Apesar de tudo, ali há um corpo que vive.

É fácil acusar a menina de ser ingênua, de não perceber o que está fazendo – como ela mesma, agora já adulta, o faz em seu depoimento. De fato foi ingênua, não me parece que isso seja negável. Mas uma imagem, quando olhada com cautela, dentro da metodologia de empatia aqui proposta, funciona em mão dupla. Se eu projeto naquela menina uma ingenuidade, devo me perguntar que questões a menina sorridente lança sobre mim. Desse modo, a ingenuidade da moça nos coloca diante de nós mesmos: ao insistirmos em desqualificar seu sorriso não estaríamos nos negando a ouvir o que ele tem de mais precioso a dizer? Não estaríamos, em algum nível, repetindo Salazar? Mimetizando a arquitetura neutralizante do suéter?

Quando me disponho a ouvir aquele sorriso de outrora, que atravessa camadas de tempo e se apresenta a mim hoje, aqui, o que ouço é algo simples: que a vida insiste em viver, que a vida se deixa viver – e que ela pode ser mais leve do que o ar. Quando escutado, este sorriso vem como uma rasteira em Salazar. Em todos os salazares que já caminharam e que ainda caminham pelo mundo. É um detonador que implode catálogos. Numa palavra: esse sorriso escapa.

O que testemunhamos frente ao retrato da menina sorridente, quando inserido na montagem e banhado pelo depoimento oral de sua contraparte adulta, é uma espécie de mobilidade da fotografia. (Pre)sentimos, com nossa *frágil força messiânica*, uma série de modulações pela imagem, mas verificamos, *materialmente*, que a fotografia continua a mesma. Nessa indecisão entre o fixo e o dinâmico, intensificada pelo lentíssimo track in da foto, fica claro que aquilo que testemunhamos são movimentos tectônicos, ao mesmo tempo profundos e

superficiais, movimentos que modulam a paisagem daquele rosto ao longo de camadas de tempo. Assim se formam as montanhas.

Primeiro vem o sorriso (*punctum*, diria Barthes). Depois, a ex-prisioneira nos conta que se trata de uma foto de saída (deslocamento do *punctum*). E depois, ainda, ela relaciona o suéter à interdição do desejo (novo *punctum*). Circulando o nosso olhar, vamos e voltamos entre a peça de roupa e a expressão facial (potencialização recíproca dos *puncta*). Como colocam Consuelo Lins, Luiz Augusto Rezende e Andréa França, ao analisarem esse trecho de *48*, a imagem sorridente se torna “um ‘campo de conflitos’, passível sempre de novas leituras, e não um objeto com uma substância dada de uma vez por todas” (2011, p.56). Fica evidente que a ação cinematográfica da retomada em *48*, ao viabilizar o transcorrimento do discurso por sobre a foto, é fundamental para a expansão desta – e para a multiplicação de seus *puncta*.

O realismo fotográfico, que, na imagem biopolítica, é base para a redução do corpo a uma máscara fisionômica para que este possa ser incorporado à tautologia catalogal, não desaparece aqui; esse realismo é, na verdade, *desviado*: deixa de ser ferramenta de controle e se torna fonte de espanto. É de uma forma semelhante que Kracauer advoga pelo caráter libertário do realismo no cinema: quando ele nos confronta e nos desloca do senso comum (1997, p.306). Como pode um sorriso estar nos catálogos da PIDE?! Para Kracauer imagens que assim funcionam são imagens que não *corroboram* com discursos pré-estabelecidos, mas que os *desbançam* (*idem*). E é pela via do desbanque que podemos afirmar que a sequência de deslocamento dos *puncta* diante da foto da ex-prisioneira 7 é iminentemente *fotogênica*, utilizando o termo teorizado por Jean Epstein no início da década de 1920.

Para Epstein, a fotogenia é o elemento específico do cinema e não tem a ver com o senso comum de uma imagem “bela”. Na verdade, como sugere Robert Stam, a acepção comum do fotogênico como “bela” tende a se conectar a “uma noção epidérmica normativa de beleza, associada à juventude, ao luxo, às estrelas de cinema e, ao menos implicitamente, à branquidade” (2003, p.42). Em um caminho bem diferente, Epstein entende a fotogenia cinematográfica de modo similar ao que Barthes descreve através do *punctum* fotográfico: o fotogênico está ligado a um instante cinematográfico raro, fugidio e excepcional de expansão da percepção através da imagem em movimento (1974, p.94). Fotogenia é “faísca” (*étincelle*), diz Epstein (*idem*). Pode-se sugerir também, inspirando-se em Benjamin e atentando-se ao cinema de arquivo, que fotogenia é *relâmpago*.

A fotogenia ocorre quando descubro vendo, quando tomo consciência de uma evidente alteridade que se manifesta pela imagem cinematográfica, quando sou pego desprevenido. Ela traça uma ponte, segundo Gunning, entre o estético e o epistemológico (in: Keller e Paul, 2012, p.17): configura-se como o acesso a uma revelação do real não *apesar* da mediação da câmera, mas precisamente *graças* a essa mediação. Assim, a fotogenia está intimamente ligada à vitalidade dinâmica da e na imagem em movimento. Para Epstein, a câmera, com sua capacidade técnica, não simplesmente *registra* a vida, mas, ao fazê-lo, *revela* uma série de vidas imprevistas:

O caráter sem dúvida mais aparente da inteligência cinematográfica é seu animismo. Desde as primeiras projeções de câmera lenta e acelerada, foram suplantadas as barreiras que havíamos imaginado entre o inerte e o vivo. Enquanto acontece, o cinematógrafo mostra que não há nada imóvel, nada morto. (...) Se o cinematógrafo aproxima o homem e a pedra, mostrando que um e outro vivem, ele descobre a inumanidade de inumeráveis espécies de vidas que símbolos à nossa imagem não são capazes de cobrir (EPSTEIN, 1974, p.244).

Por meio da mobilização dos *puncta* na foto sorridente da ex-prisioneira 7, isto é, por meio de sua inserção em uma lógica cinematográfica, descobrimos vidas insuspeitas. A vida do sorriso em seu desafio a um aparato salazarista; a vida do suéter que cobre e comprime o corpo; a vida da própria imagem, que nos olha, que viajou de uma cadeia salazarista no passado até as mãos de Susana de Sousa Dias, para então ficar diante da ex-prisioneira e, finalmente, revelar-se a nós, espectadores. Testemunhamos também a vida de uma jovem que certa vez sorriu, que já não está mais entre nós, porque se tornou uma outra mulher. Fica claro, desde já, o contraste dramático entre o funcionamento fotogênico e aquele observado na imagem biopolítica.

“Eu quero, intransigente, o ser. Sem história, sem higiene, sem pedagogia, conta, cinema-maravilha, o homem detalhe por detalhe. Somente isso e o resto não te importa”⁶⁴, diz Jean Epstein (1921, p.111). Estudioso deste autor-cineasta, Christophe Wall-Romana nos lembra da postura contestadora de Epstein, principalmente com o ensaio em favor da homossexualidade, *Ganymede, ensaio sobre a ética homossexual masculina*,⁶⁵ escrito em plena escalada nazifascista (1935; embora não seja publicado). Wall-Romana propõe, então, que a fotogenia possa ser lida “como tradução e comunicação da anti-saúde criativa, corporal, subconsciente e humana

⁶⁴ No original: *Je veux, intransigent, l'être. Sans histoire, sans hygiene, sans pédagogie, raconte, cinéma-merveille, l'homme miette par miette. Uniquement ça, et tout le reste tu t'en fiches.*

⁶⁵ Título original: *Ganymède, essai sur l'éthique homosexuelle masculine*

no (e através do) dispositivo do cinema⁶⁶ (in: Epstein, 2014, p.17-18). Portanto, o conceito fotogênico de Epstein, não só em seu sentido estético-epistemológico, mas também no sentido histórico e ético, se insinua frontalmente contrário aos movimentos eugenistas e higienistas de sua época,⁶⁷ e, com isso, também contrário ao esforço catalogal e policialesco em torno da imagem e do corpo. Epstein inclusive critica frontalmente o ideal do corpo perfeitamente são, demonstrando que se trata de uma pura idealização, quando muito, de uma exceção (2014, p.67-68).

Nesse sentido, cada uma das vidas descobertas na fotografia da menina com o sorriso, vidas gestadas pelo realismo-animismo da câmera, se configura como uma *singularidade*: um nódulo inquebrável de existência, que se forma precisamente no momento em que nos damos conta dele, no momento em que o criamos – onde "criar" não é inventar de modo supérfluo, mas se sentir arremessado por uma semelhança mágica imprevista, a um só passo mística e material. Sob essa perspectiva, na qual o realismo da câmera em vez de tautológico e esterilizante, é espantoso e multiplicador, ao caminharmos pela fotografia daquela menina sorridente, chamada Maria Antónia Fiadeiro, percebemos uma constelação de singularidades inquebrantáveis: passamos a (pre)sentir ali, precisamente, *a presença de um corpo singular* – corpo constituído por singularidades e que é uma singularidade ele mesmo, sempre móvel e em transformação, corpo abismal no sentido da lacuna prenhe de sentidos, corpo, no limite, vivo e imprevisível.

Também foi assim que experimentamos o invisível e o indizível da tortura do ex-prisioneiro 14, Amós Mahanjane; quando nos demos conta da máscara de ferro que o ex-prisioneiro 2, António Dias Lourenço, montou para si para resistir às forças do poder e do tempo; ou quando o ex-prisioneiro 4, Manuel Martins Pedro, nos contou da terrível lã que cresceu em seu corpo durante a tortura do sono; quando, ainda, a ex-prisioneira 1, Georgette Ferreira, disse seu primeiro "lembro-me". É nos momentos lancinantes, naqueles que nos perfuram e passam a se mover em nós, que experimentamos fotogenia. A fotogenia é a ponte cinematográfica para o singular. É por meio dela que acessamos os corpos singulares, anti-catalogais, feitos de indizíveis.

⁶⁶ No original: *traduction et communication de l'anti-santé créatrice, corporelle, subconsciente et humaine dans et par le dispositif du cinéma.*

⁶⁷ Alphonse Bertillon não está diretamente ligado às crenças eugenistas e higienistas, mas mesmo assim, mantém com elas forte parentesco. Sua atuação, por exemplo, no caso Dreyfus, no qual trabalhou para a condenação de Alfred Dreyfus, dá a ver uma importante tendência anti-semita em sua abordagem cientificista.

Todas as imagens de *48*, mesmo as fotos de perfil, mesmo a tela preta, são imagens que nos olham. É assim que elas nos comunicam a sua existência, é assim que se abrem à possibilidade fotogênica: engajando-nos numa troca. E, como frisa Georges Didi-Huberman, "o que vemos só vale – só vive – em nossos olhos pelo que nos olha" (2010, p.29). Durante nosso corpo a corpo com as imagens de arquivo, esses olhares remetidos vão demonstrando, em face da história, a grandeza de certas minúcias, a pequenez de grandes projetos. Vão nos conduzindo, desviando-nos de nossas rotas previstas, convencendo-nos a ficar à deriva, por sobre um oceano de visões. Armadas com seus olhares, as imagens de arquivo são sereias do tempo.

Vimos neste capítulo o que é e como funciona a imagem biopolítica, matéria-prima de *48* e dos outros filmes que serão trabalhados ao longo desta tese. Vimos como o tratamento anti-catalogal das imagens biopolíticas, originalmente visadas para a tautologia do catálogo, produz diferenças que as deslocam para um campo em que a vida, em vez de encapsulada e esvaziada, é fartamente multiplicada. Vimos que, por meio desse encontro com a multiplicidade de tempos e vivências, descobrimo-nos diante de um indizível: a singularidade do outro – o *outro-imagem*, mas também o *outro na imagem*. Ao olharmos com empatia, deixamo-nos tocar, contagiar por esse indizível. Pensar o corpo do outro é também pensar o meu corpo, isto é, pensar relações possíveis entre ambos.

Eis, então, que acessamos o corpo singular, feito de muito mais do que meros relevos faciais como pretende o catálogo: trazendo também relevos de tempo, de vivências, de histórias e silêncios, de vazios e possibilidades – um corpo, enfim, feito de matéria e memória. Corpo que havia sido desarticulado pelo dispositivo da imagem biopolítica, despessoalizado pela construção de uma máscara total que é, no limite, o próprio catálogo em sua plena força tautológica, a dominar e substituir o corpo.

A partir de certos procedimentos audiovisuais, nossa percepção se abre a novas formas de olhar para a imagem. Entre esses procedimentos, destacamos, no caso de *48*, a oralidade que banha as imagens, cheia de silêncios, onomatopeias e entonações; também a lentidão das imagens, sua evanescência demorada, seus movimentos quase imperceptíveis. São formas de mostrar e de falar que tocam invisíveis e indizíveis, abrindo na imagem a dimensão temporal e a possibilidade do movimento – movimento *vital*, mesmo quando dolorido.

Para lidar com essa transformação na imagem, que ocorre *enquanto* a assistimos, propusemos um método que se desenvolve junto com o objeto, que vai rente a ele, constantemente se afinando. Um método cujo propósito claro é farejar e tentar encontrar e expandir a diferença, o singular que habita esse objeto – a multidão de singularidades que o constitui. Ou seja, um método que pretende enriquecer a experiência histórica do arquivo retomado através da vivência de uma história, ao mesmo tempo, em primeira pessoa e em contato permanente com a coletividade. Tal metodologia se baseia na teoria benjaminiana da história, que requer abertura à ocorrência da semelhança mágica, essa imagem-semente que irrompe no aqui e agora como um relâmpago, conectando eventos e elementos insuspeitos que assombram a sensibilidade pessoal do historiador, comprometido com a coletividade dos oprimidos.

Vimos que a semelhança mágica é capaz de saltos ensaísticos complexos, *anacrônicos* como o são as próprias imagens, segundo Georges Didi-Huberman, dado que são seres de tempo absolutamente impuro, que transcendem uma linearidade histórica por sua própria exuberância e complexidade (2000, p.16). O método das semelhanças mágicas faz, portanto, saltos criativos, propositivos, semeadores de visões, saltos impensáveis para uma abordagem linear e não associativa da imagem – abordagem "eucrônica", como diz Didi-huberman, ancorada na sucessão ordenada de contextos históricos precisos (*ibid.*, p. 13). Mas vimos também que, se reduzido a um mero jogo de livre associação, ao mero capricho de uma subjetividade isolada, sem a necessária contenda com o lastro material do mundo e da história comum, esse método traz iminentes riscos de obscurantismo, perigos reais de mistificação de violências – como naquela sequência racista de desenhos de perfis feita por Pieter Camper. Portanto, reiteramos: o historiador materialista das imagens precisa ser um bicho de duas cabeças, ser a um só passo místico e materialista, visionário e ancorado, pessoalmente inspirado e politicamente engajado.

Ao fim do percurso, identificamos o novo *modus operandi* que a imagem do catálogo ganha a partir da sua retomada anti-catalogal: ela passa a operar por um funcionamento *fotogênico*, que dá a ver as singularidades constituintes da imagem e fazem dela uma multidão viva, modulante. Contudo, ainda resta aprofundar sobre o funcionamento desse outro modo imagético. Dar-lhe a devida atenção, como fiz aqui com a noção de imagem biopolítica, ao propor uma breve genealogia. Isso porque há ainda muito o que responder sobre a fotogenia, que será revisitada no capítulo seguinte.

3. O corpo mais-que-imagem e a fotogenia

Neste capítulo, caminho por dois filmes que abordam a ditadura militar brasileira de 1964: *Retratos de identificação* (2014), de Anita Leandro e *Pastor Cláudio* (2017), de Beth Formaggini. Uma diferença capital entre estes longas e aquele abordado no primeiro capítulo é a presença do corpo atual na imagem. Isto é, se Susana de Sousa Dias deliberadamente não mostra aqueles que falam do passado enquanto dão seu testemunho, estas obras de Leandro e Formaggini, mesmo que de formas diferentes, se apoiam de modo decisivo no registro dos corpos em seu agora, confrontados com arquivos enquanto falam das tragédias de então – de modo que a opção por essas duas produções vai muito além da mera afinidade temática. Através desse dispositivo específico de confrontação entre passado e presente, aprofundo-me em certos funcionamentos do que chamo *imagem fotogênica*.

Corpo e presença, na verdade, são os dois lados do mesmo problema, o qual, como veremos, também constitui o âmago do conceito epsteiniano de fotogenia. Se procuro, desde o título da tese, por um suposto "corpo que volta", é imperativo investigar também aqueles corpos que nunca se foram, isto é, que ainda estão por aí, caminhando e falando, contando suas experiências. É preciso ver como eles são transpostos para a imagem audiovisual, como são montados ao lado de outras imagens – estas, muitas vezes, de corpos que já não caminham nem falam fora do filme.

Enquanto registro de uma fala e de um movimento corporal, de um evento corpóreo específico no tempo-espaço, a imagem de alguém feita pela câmera sempre propõe a volta a uma situação que já não é mais, que já passou. Por isso, além de telas pretas (pelo vazio da representação, como vimos no primeiro capítulo), a rigor, todas as imagens de câmera são também imagens de arquivo, porque registros do que se foi. Não quero provocar um indiscernimento entre registro e retomada, sob pena de atentar contra o próprio recorte desta tese, mas quero, sim, frisar um importante parentesco entre ambos. E a realidade desse parentesco, apesar de inicialmente genérica e vaga, leva-nos a um problema que vai ficando mais difícil à medida em que o adentramos: quais as diferenças e as relações entre um corpo registrado enquanto age e fala e um corpo retomado (via fotografias ou outros arquivos)? E quando um e outro são montados lado a lado? E quando ambos partilham o mesmo espaço cênico de registro (como quando se filma alguém com fotografias em mãos)?

Se a pessoa que é registrada diretamente pelo aparato do filme, pelo simples fato do registro, já se torna imagem, é importante frisar que seria escorregadio lê-la como "corpo real" em oposição a um "corpo imagético" retomado em arquivos. Certamente trabalho com imagens peneiras de mundo e de realidade, que não param de transgredir as próprias fronteiras, que não necessariamente se extinguem quando o filme acaba (daí inclusive a questão da "volta do corpo"); mas trato de imagens que, ainda assim, antes de tudo, "apesar de tudo" (Didi-Huberman, 2003), são imagens – mesmo quando busco seus pontos de transbordamento. Sob essa perspectiva, é preciso nuançar o que se entende por presença e por corpo, situando o centro do debate no interior da imagem e de suas complexas relações com o referente.

A noção epsteiniana de fotogenia, intimamente conectada às questões da presença corporal e do realismo cinematográfico, será, portanto, fundamental para abordar diferenças e relações entre a imagem de um corpo (registrado pelo filme) e a imagem da imagem de um corpo (retomado pelo filme). Por isso, se o primeiro capítulo se encerrou no momento em que se verificava a potência fotogênica em *48*, este segundo capítulo começará com uma breve incursão na história da fotogenia, a fim de observar as relações desse conceito com as noções de presença e animismo. A partir daí, por meio de *Retratos de identificação*, tratarei com mais minúcia dessa ideia de presença, o que leva a um novo mergulho, dessa vez menos panorâmico e mais aprofundado, no debate fotogênico, relacionando-o às semelhanças mágicas de Benjamin. Em seguida, por meio de *Pastor Cláudio*, analisarei as relações entre essas discussões e a ideia de uma "corporalidade" na imagem.

É evidente que há uma divergência fundamental entre os vivos e os mortos fora do filme, entre registro e retomada no interior dele, diferenças que vão sem dúvida afetar de modo decisivo a dança das imagens; mas o foco da presente discussão está, acima de tudo, nos meandros dessa dança, na sua coreografia, no encontro espectral com ela – porque é através dela que o cinema é capaz de convergir vidas atuais e passadas, de ressignificar perdas, de presentificar ausências. Contudo, nessa dança, poderia o "corpo que volta" de fato voltar? Mostrar-se mais que imagem bidimensional presa ao ecrã?

3.1 Talbot, Delluc e Epstein: uma brevíssima história da fotogenia

Antes mesmo de haver cinema, já se falava em "fotogenia". O termo foi proposto pela primeira vez por um dos inventores da fotografia, William Henry Fox Talbot, em uma

comunicação apresentada às pressas⁶⁸ à Royal Society de Londres, em 31 de Janeiro de 1839 – poucos dias depois de Louis Daguerre vir a público com suas descobertas sobre o daguerreótipo, apresentado à Académie des Beaux Arts de Paris no dia 7 de janeiro daquele mesmo ano. A comunicação de Talbot já trazia o termo "fotogênico" no título: "Algumas notas sobre a Arte do Desenho Fotogênico, ou o Processo pelo qual Objetos Naturais podem ser levados a se desenharem por conta própria sem a ajuda do Lápis do Artista".⁶⁹

Apesar do fato de que, curiosamente, o termo "fotogênico" não aparece no corpo deste texto, é possível desde já compreender seu sentido com base na eloquência do título: descrito a partir dos termos gregos *photo* (luz) e *gênos* (nascimento, gênese), o tal "desenho fotogênico" é aquele gerado pela ação química da luz, ao contrário do desenho convencional, feito pela mão humana, pelo "lápis do artista". Essa oposição com base na gênese da ilustração é confirmada por outro título de Talbot, dessa vez de um livro publicado posteriormente, em 1844: *O lápis da natureza*.⁷⁰ Aqui, mais uma vez o autor aponta uma possibilidade auto-representativa da natureza, que através da interação entre luz e prata é capaz de *desenhar-se a si mesma* – uma autonomia representativa que pode, aliás, ser o ancestral fotográfico do "animismo" que Jean Epstein diz ser a verdadeira "inteligência" do cinema (como visto no capítulo anterior). O desenho fotogênico, portanto, traria para Talbot uma dupla promessa: tanto a da autonomia em relação à mão humana quanto a da inigualável rapidez e competência na reprodução dos detalhes do mundo.

⁶⁸ Em um livro posterior, publicado em 1844, *The pencil of nature*, Talbot conta na introdução que Daguerre frustrou seu sonho de ser o primeiro a anunciar a descoberta da fotografia. Ele aponta que ao fim de 1838, apesar de ainda sentir que havia muito a avançar e descobrir, começara a pensar em publicar suas descobertas. Frente ao anúncio de Daguerre, é possível que ele tenha se visto obrigado a acelerar a publicação de sua pesquisa. O texto da primeira apresentação de Talbot foi recebido pela Royal Academy de Londres em 28 de janeiro de 1839 e lida três dias depois. É importante comentar que Talbot não cita Daguerre nessa comunicação e que, pelo contrário, cita dois pesquisadores britânicos, Mr. Wedgwood e Sir Humphry Davy, que em 1802 publicaram pesquisas (algo inconclusivas) sobre a produção de imagens a partir de material sensível à luz. Com a opção de omitir o francês e citar os britânicos, parece haver uma disputa não só pessoal, mas também um tanto nacionalista. Encontrei a íntegra da comunicação de Talbot disponível online em: <<http://www.lens-and-sensibility.eu/PDF/Photogenic-Drawing-1839.pdf>>. O site que hospeda o documento é de um projeto do fotógrafo Thomas Weber, dedicado à prática do Kalotipo, técnica fotográfica de produção de positivos a partir de um negativo criada por Talbot (já anunciada desde sua primeira comunicação).

⁶⁹ Tradução livre: "*Some account of the Art of Photogenic Drawing, or the Process by which Natural Objects may be made to delineate themselves without the aid of the Artist's Pencil*". Disponível em: <<http://www.lens-and-sensibility.eu/PDF/Photogenic-Drawing-1839.pdf>>.

⁷⁰ Tradução livre: *The pencil of nature*. Disponível em: <<https://www.gutenberg.org/files/33447/33447-pdf.pdf>> (versão digitalizada em 2010 pelo Projeto Gutenberg).

É a partir de uma troca entre Talbot e o acadêmico Jean-Baptiste Biot que a palavra inglesa "*photogenic*" entra para a língua francesa, sendo usada por Biot já em fevereiro de 1839 para descrever os daguerreótipos (Challine e Gauthier, 2019, p.421). Em seguida, o termo "*photogénie*" passa a ser usado, junto com outros, como sinônimo de fotografia até por volta da década de 1850, quando perde espaço justamente para "fotografia", que se torna a terminologia hegemônica (*ibid.*, p.424). Mas "*photogénie*" ou "*photogénique*" não desaparecem totalmente: continuam sendo usados como referências ao efeito químico da luz em discussões mais especializadas e entram para os dicionários por volta da década de 1870, aparecendo também em alguns livros de fotografia, como por exemplo na segunda edição do manual fotográfico de Albert Londe, publicada em 1890 (*ibid.* P.421 e 425).

O modelo para a concepção fotográfica de Talbot era o paradigma artístico do croqui. Por isso, aliás, quando lemos o vocábulo "fotogênico" pela primeira vez na história, ele serve para designar um certo "*Desenho fotogênico*". Em *O lápis da natureza*, Talbot conta que a ideia da nova tecnologia teria lhe ocorrido durante uma de suas viagens, quando ele tentou desenhar uma das paisagens que vira (1844, p.3 e 4). Não obteve sucesso por não ser treinado em desenho, de modo que vislumbrou uma solução fotoquímica ao seu impasse. A motivação inicial (e central) de sua nova técnica era, portanto, de fundo artístico e representacional.

Mas, apesar da ênfase estética, em seus primeiros estudos (1839) o autor já propõe, aqui e ali, certos usos que poderiam levar ao caminho biopolítico descrito por mim no capítulo anterior. Por exemplo, quando Talbot propõe aplicar sua nova técnica em microscópios solares, viabilizando capturar (e portanto dominar) com precisão automática e inigualável as micro estruturas da vida e do mundo. Ou ainda quando sugere o registro de silhuetas humanas, o que seria tanto um aprimoramento técnico direto daquele dispositivo de silhuetas de Johann Kaspar Lavater, quanto um modo de representação do corpo relativamente próximo da foto de perfil dos (futuros) retratos de identificação, uma espécie de elo entre Lavater e Bertillon.

Ou seja, a fotogenia e a biopolítica, apesar de constituírem regimes representacionais bem diversos um do outro, formam relações ambíguas entre si desde os primeiros estudos fotográficos. Essa estranha interseção entre opostos demonstra uma gênese comum de ambos os regimes de imagem, relacionados à mesma promessa contida naquilo que Walter Benjamin celebrou de "reprodutibilidade técnica" (1936 : 2012-b) – a cópia instantânea e maquínica feita para olhos humanos. Se, ainda que partindo do paradigma artístico do croqui e

dando ênfase a uma experiência de maravilhamento, os estudos seminais de Talbot sugerem certos usos que oscilam entre o controle e a estética, às vezes agregando-os ambos, é preciso reconhecer uma natureza anfíbia na câmera. Uma ambiguidade, enfim, seminal, que estaria no fundo de cada imagem fotografada e de cada cena filmada até hoje.

Mesmo voltado mais para a arte, para a beleza e o encanto da representação autônoma, Talbot não usa o termo *photogenic* para descrever uma fruição estética, e sim tão somente o caráter de auto-realização fotoquímica. Por isso, em *O lápis da natureza*, ele nunca fala de "fotogenia" pura e simples, mas sempre de "desenho fotogênico", "imagem fotogênica" (1844): representação icônica cuja *condição* é a de ter se realizado por conta própria ao reagir à luz. Aos poucos, contudo, depois de Talbot, o "fotogênico" tem seu sentido de *condição representacional* enfraquecido, preterido em relação a um outro, novo, que remete à *qualidade representacional*.

Uma pista clara dessa mudança está na menção ao termo no dicionário de Émile Littré de 1873-1874 (quase idêntica à do dicionário de Pierre Larousse),⁷¹ onde se leem ambas as definições de "fotogênico", primeiro a condicional e em seguida a qualitativa: "1) Que produz imagens pela luz. Raios fotogênicos. (...). 2) Que sai bem na fotografia. Um vestido branco não é fotogênico"⁷² (1873-1874, p.1101). E mesmo na primeira metade desta definição, que em tese se aproximaria mais de Talbot, já é possível notar uma discrepância, pois para este autor não são os raios de luz que são fotogênicos, eles só constituem a luz que afeta o papel sensível: são, sim, as imagens que são fotogênicas, caso tenham sido geradas por um efeito químico catalisado pela luz.

É importante notar essa flutuação de sentido já ocorrendo ao longo do século XIX, posto que, no século XX, com a entrada da terminologia para o léxico cinematográfico, sua utilização se refere quase tão somente a uma acepção qualitativa, sendo o sentido condicional quase inteiramente abandonado. Nos primeiros anos da cinefilia, em seu uso mais simples e mais

⁷¹ A edição do Grande Dicionário Universal de 1866-1877 de Pierre Larousse traz uma menção quase idêntica do termo *photogénique* (Challine e Gauthier, 2019, p.424).

⁷² Tradução livre. No original: "1) *Qui produit des images par la lumière. Rayons photogéniques (...). 2) Qui vient bien par la photographie. Une robe blanche n'est pas photogénique.*". Littré, Émile. Dictionnaire de la langue française. Tome 3. Paris, 1873-1874. Disponível em: < <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5460034d/f1109.item#> >.

difundido (até hoje hegemônico) "fotogênico" se refere à "beleza" de alguém na foto ou no filme; inicialmente dizendo respeito quase exclusivamente aos close-ups das *stars* do cinema francês e internacional. Uma aplicação evidente do termo com essa acepção pode ser vista em certas publicidades de pequenos estúdios de filme (figs. 48 e 49) ou nos recorrentes "concursos de fotogenia" (figs. 50 e 51), em que fotos enviadas pelos próprios leitores circulavam nas revistas e eram votadas pelo público – nos concursos da *Cinéa* e da *Cinémagazine*, o prêmio seria fazer parte de um filme organizado por cada revista.

STUDIO-ÉCOLE MARQUINETTE
5, Rue Laffitte - Grands Boulevards

LE CINÉMA POUR TOUS

Etes-vous photogénique ?	Et l'on y fait
On vous le fera voir au STUDIO-ÉCOLE	De la prise de vues, de la mi et en scène
Une bande cinématographique	Entreprise de films-publicité
Comme une douzaine de cartes-album	Spécialité de Dessins animés
Chez MARQUINETTE on tourne	Prix à forfait
On prend des leçons enregistrées	Mariages, Baptêmes, Anniversaires
	On enregistre tout

Imp. LANG, BLANCHONG & Co, 7 rue Rochecouart, Paris. Le Directeur-Gérant : JEAN-PASCAL

INSTITUT CINÉGRAPHIQUE
Place de la République (18-20, Faubourg du Temple)
Ascenseurs -:- Téléphone : ROQUETTE 85-65 -:- Ascenseurs

Préparation complète au Cinéma dans studio moderne, par artistes metteurs en scène :
MM. Nat PINKERTON, F. ROBERT, CONSTHANS, HUGUENET Fils, etc.

COURS ET LEÇONS PARTICULIÈRES (de 14 à 21 heures)
Les élèves sont filmés et passés à l'écran avant de suivre les cours.

Si vous désirez devenir une vedette de l'écran
Si vous désirez savoir si vous êtes photogénique
Si vous désirez ne pas perdre de temps et d'argent
Si vous désirez vous éviter des désillusions : :
Si vous désirez savoir si vous êtes doué : : :

ADRESSEZ-VOUS A NOUS !

TOUT ; Mariages, Baptêmes, etc.
NOUS filmons **TOUS**, petits et grands, jeunes et vieux, amateurs et professionnels.
Nos opérateurs vont **PARTOUT**.

Imp. LANG, BLANCHONG & Co, 7, rue Rochecouart, Paris. Le Rédacteur en chef-Gérant : JEAN-PASCAL

Figuras 48 e 49 (da esquerda para a direita): à esquerda, anúncio da "Studio-École Marquinette" que tem logo ao início a pergunta "Você é fotogênico?"; anúncio de serviços variados de filme: cursos, registro de eventos, contratação de álbum de fotos e banda cinematográfica; retirado de *Cinémagazine*, n. 12, semana do 8 ao 14 de abril de 1921, p.31. À direita, anúncio de mesma natureza, mas dessa vez do "Institut Cinégraphique"; entre as cinco frases condicionais que lemos em negrito ao centro do anúncio, na segunda se lê: "se você deseja saber se você é fotogênico"; retirado de *Cinémagazine*, n. 37, 30 de setembro de 1921, p.31.

22

Quels sont, parmi ces lecteurs de Cinéa, les plus photogéniques ?



N° 14. — N. ALPHONSE VALTAINE

Ces photographies, sélectionnées par le jury de notre Concours de Photogénie, ont été soumises au vote du public. Les derniers avis paraîtront dans notre prochain numéro qui clôture ce concours. Un bulletin de vote s'y trouvera, que nos lecteurs nous renverront. Ceux qui auront désigné les élus par la majorité des voix recevront un des prix suivants :

Da 1^{er} au 20^{es} prix :
De jolis bijoux et de belles éditions d'art

Da 10^{es} au 20^{es} prix :
Des coffrets de parfumerie et des articles de bureau progressifs.

Da 20^{es} au 40^{es} prix :
Des livres de Cinématographie.



N° 16. — M. PAUL FRANCE

Pour participer au vote du public il suffit d'être lecteur de Cinéa. N'oubliez pas de conserver les numéros dans lesquels ont paru les photographies des concurrents (n° 83-84-85-86-87-88-89-90-91-92). Si ces numéros vous font défaut, demandez-les à CINÉA, 39, Bd Raspail, contre quatre timbres de 25 centimes par numéro.

Bonne chance aux votants !



N° 15. — H. CLAUDE TORÈSE



N° 21. — M. GUY DRELMANS

QUELLE EST LA PLUS PHOTOGENIQUE ?

CONCOURS DES "AMIES DU CINEMA" — Troisième Série



FELY GIACOMONI. — Marseille. Age : 22 ans. — Taille : 1'65. Cheveux bruns. — Yeux bruns.



NICETTE LAFITTE. — Marseille. Cheveux bleu foncé. — Yeux alpes marine.



SIMONE JUTEAU-LARRAT. — Agen. Age : 13 ans. — Taille : 1'52. Cheveux châtain. — Yeux marron foncé.



JEANNE BRUET. — Lille. Age : 21 ans. — Taille : 1'63. Cheveux blond cendré. — Yeux bleu-vert.



LIANE D'ARCY. — Strasbourg. Age : 19 ans. — Taille : 1'51. Cheveux blond cendré. — Yeux gris-vert.



NOELLE ROY. — Mulds. Age : 22 ans. — Taille : 1'60. Cheveux châtain clair. — Yeux brun foncé.



JANE CORIGLIANO. — Paris. Age : 21 ans. — Taille : 1'70. Cheveux châtain foncé. — Yeux noirs.



MAGGY GARREL MANSIS. — Cannes. Age : 23 ans. — Taille : 1'58. Cheveux noirs. — Yeux noirs.



JOSANNE MORANI. — Paris. Age : 17 ans. — Taille : 1'58. Cheveux noirs. — Yeux noirs.

Règlement du Concours. — Jusqu'au 26 Août, CINEMAGAZINE publiera chaque semaine une série de photographies. Nos lecteurs sont priés de les conserver soigneusement pour pouvoir les classer et nous faire parvenir leur bulletin de vote aussitôt la publication de la dernière série. Le délai de réception des photographies est prolongé jusqu'au 1^{er} Juillet. Les bulletins de vote comporteront, par ordre de préférence, le classement des concurrentes dont nous aurons publié les photographies et une liste type sera établie d'après le résultat donné par le dépouillement général du scrutin. Les dix premières de cette liste seront filmées dans une séance de prise de vues qui aura lieu en présence de nos meilleurs metteurs en scène et l'une d'elles sera choisie pour tourner dans un film pour lequel CINEMAGAZINE organisera prochainement un concours de scénarios.

Les 50 électeurs dont le bulletin de vote se rapprochera le plus de la liste type, recevront des prix dont le détail sera donné dans un prochain numéro.

Les dernières réponses devront nous parvenir avant le 5 Septembre.

Figuras 50 e 51 (da esquerda para a direita): páginas dos concursos de fotogenia das revistas Cinéa (esq.) e Cinémagazine (dir.). Aí veem-se as fotos enviadas por leitores e leitoras das revistas; ambos os concursos prometiam aos cinco (Cinéa) ou dez (Cinémagazine) ganhadores uma participação em um filme organizado pela revista. Fontes: *Cinéa*, n. 94, 15/07/1923, p.22; *Cinémagazine*, n. 24, 01/07/1921, p. 29.

Tais anúncios e concursos faziam parte de uma máquina midiática mais ampla que fomentava semanalmente o consumo cinéfilo, efetivamente trabalhando para construir o amor ao cinema e, com ele, um ambiente de cinefilia atrelado ao então recente *Star System*.⁷³ Como aponta a historiadora Myriam Juan, especialista desse período, os concursos de fotogenia e outros jogos, como o da "vedete desgarrada"⁷⁴ ou o "de quem são estes olhos?",⁷⁵ formam

⁷³ O Star System foi um sistema construído pelos grandes estúdios ao longo da década de 1920 que se apoiava nos atores como peças centrais dos filmes de ficção. O objetivo central desse sistema era promover os filmes e aumentar sua rentabilidade. O estúdios criariam personas para os atores e investiriam em sua popularização midiática, produzindo a aura das "estrelas" do cinema, a serem amadas (e consumidas) pelo público.

⁷⁴ No jogo da "Vedete desgarrada" ("*La vedette égarée*"), feito pela *Cinémonde*, uma das maiores e mais longevas revistas de cinema na França, fazia-se uma foto-montagem inserindo, via colagem, uma vedete célebre na cena de um filme ao qual ela não pertencia. A foto-montagem era feita com cuidado, da forma menos evidente possível. O jogo era identificar no still publicado na revista, qual vedete não pertencia à cena e de qual filme ela teria vindo. Encontramos um exemplo na edição de número 14, publicada em 24 de janeiro de 1929, página 267.

técnicas importantes de produção do imaginário cinéfilo (2016, p. 163). É imperativo notar que o tom investigativo desses jogos leva a dita "fotogenia" para um campo muito próximo da biopolítica: tanto no sentido detetivesco – seja de identificação do corpo, seja de produção de catálogos tautológicos de corpos em exposição (vide imagens acima) –, quanto no sentido de um controle ainda mais amplo e fundamental sobre a corporalidade, ao se delegar quais eram os corpos desejáveis ("fotogênicos") – no limite, possíveis, "existíveis". E tais corpos, evidentemente, tenderiam a ser brancos, jovens e ricos, como frisa Robert Stam ao comentar o uso da noção de "fotogenia" em revistas cinéfilas brasileiras do mesmo período (2003, p.42).

Isto é, vemos aqui novamente aquela ambiguidade entre estética e controle expressa nos estudos seminiais de Talbot, mas agora estendendo-se pelo interior do universo cinéfilo, do sistema comercial de cinema, e se conectando mais estreitamente à questão do corpo humano e de sua representação.

É Louis Delluc que, mais marcadamente em 1920, iniciará uma apropriação teórica do termo "fotogenia" para pensar o cinema. Ele o faz tanto por meio de seu livro *Photogénie*, quanto por meio de sua intensa atuação em revistas de cinema e cultura como *Comœdia Illustré*, *Cinéa* e *Le Film*. O próprio Jean Epstein sugere Louis Delluc como catalisador da ideia de fotogenia no cinema em duas conferências diferentes, realizadas em abril e junho de 1924 (1974, p.137 e 144), pouco tempo depois da trágica morte prematura de Delluc, em março do mesmo ano. Há um entendimento hegemônico, inclusive, de que por conta de sua influente inserção midiática, Louis Delluc é um dos grandes responsáveis pela difusão-banalização da ideia de fotogenia na linguagem cinéfila.⁷⁶

⁷⁵ No jogo "De quem são estes olhos?" ("*A qui sont ces yeux ?*"), feito pela revista *Cinéa*, publicava-se uma galeria de olhares de atores e atrizes famosos em cena (olhares recortados do rosto, colocados de forma completamente descontextualizada na página da revista). A ideia era que o leitor cinéfilo fosse capaz de identificar quem eram as vedetes apenas por seus olhares. Encontramos um exemplo na edição de número 82, publicada em 29 de dezembro de 1922, página 7.

⁷⁶ Essa é a tese, por exemplo, de Eléonore Challine e Christophe Gauthier em seu sintético estudo "La photogénie, pensée magique ?", sobre a formação e o desenvolvimento da ideia de fotogenia, da fotografia ao cinema (2019). É também a tese aceita por Chiara Tognolotti e Laura Vichi em *De la photogénie du réel à la théorie d'un cinéma au-delà du réel : archipel Jean Epstein* (2020).

Como pensador (e cineasta) de vanguarda, árduo defensor das qualidades artísticas do cinema,⁷⁷ ainda muito incipiente, Delluc se integrava sem medo às mídias cinéfilas populares (modernas como o próprio cinema) por meio de um intenso trabalho não acadêmico de crítica. Na verdade, nem mesmo o título de "crítico" lhe agradava tanto, apostando suas fichas na franca cinefilia: "eu não sou crítico e não me sinto nem tão grave nem tão impotente para aspirar a esta atividade. Espectador, eu vou ao cinema e, quando saio, fico satisfeito ou não fico"⁷⁸ (1918, p.13). Assim sendo, pelas altas tiragens das revistas e por meio de um emprego do termo "fotogênico" que não se pretendia acadêmico, certamente não é equivocado relacionar seus escritos à popularização da ideia de fotogenia no meio cinéfilo – ainda mais se nos dermos conta de que estamos falando daquele que cunhou (e popularizou, evidentemente) o termo "cineasta", hoje hegemônico.⁷⁹ Mas é preciso frisar duas reservas importantes em relação ao argumento de um Delluc popularizador-vulgarizador da "fotogenia".

O primeiro ponto é que é a teoria da fotogenia que nasce da cinefilia popular, e não o contrário. Jacques Aumont, por exemplo, comenta justamente que a noção de fotogenia surge no meio cinematográfico como uma espécie de híbrido entre teoria de cinema e fascínio cinéfilo (1998). Edgar Morin traça comentário semelhante em seu clássico *Le cinéma ou l'homme imaginaire* (1956), apontando que o termo nasce por uma dupla via de "reflexão" e de "fascinação" relativa à sétima arte (*apud*: Challine e Gauthier, 2019, p.419). O que estou sugerindo é que o termo "fotogênico", em sua acepção qualitativa mais banal, como quase equivalência à "beleza", já fazia parte de um vocabulário comum, mesmo quando ainda não era tão direta e sistematicamente usado para se referir ao cinema – prova disso está em sua aparição nos dicionários ainda no final do século XIX, como mostrado anteriormente. Inclusive os escritos do próprio Delluc denotam esse uso já difundido quando, em 1918 (portanto dois anos antes da publicação de seu livro *Photogénie*), o termo "*photogénique*" já aparece em um de seus

⁷⁷ Como exemplo é possível citar um texto de 25 de setembro de 1921 na *Comœdia Illustré*, em que Delluc chama Chaplin de "Shakesperare do cinema" ("*Shakespeare du cinéma*") (p.565); ou ainda um outro texto, de 24 de junho de 1918 na *Le Film*, em que Delluc chama o realizador Thomas H. Ince de "compositor de filmes" ("*compositeur de films*"), apontando sua força estética pela capacidade de romper com a limitação "misteriosa" da tradição que se demora nos gênios das outras grandes artes (p.11). A escrita de Delluc, como se vê, era verdadeiramente cinéfila, passional, no sentido de demonstrar textualmente uma admiração sem reservas por aquilo que lhe tocava.

⁷⁸ Tradução livre. No original: "*Je ne suis pas critique, et ne me sens assez ni de gravité ni d'impuissance pour prétendre à cet emploi. Spectateur, je vais au cinéma et quand j'en sors, je suis content, ou bien je ne le suis pas*".

⁷⁹ Como aponta Christophe Gauthier em palestra disponível em: <
<https://www.franceculture.fr/conferences/cinematheque-de-toulouse/conference-louis-delluc-cineaste-cinephile-par-christophe-gauthier>>

textos para a *Le Film* sem que o autor sinta a necessidade de explicar seu significado – na página 14 do número 119, de 24 de junho de 1918.

Uma outra ocasião em que Louis Delluc deixa claro que há um uso popular já corrente da ideia de fotogenia aparece em um texto publicado na *Commœdia Illustré* em 1920, ou seja, no próprio ano de lançamento de *Photogénie*. O breve artigo, de título idêntico ao do livro, começa justamente expondo que, apesar de já comumente utilizado pelo público em geral, o termo *photogénie* costuma ser mal empregado. E em seguida, Delluc faz uma precisão capital: "os rostos mais fotogênicos nem sempre são os mais belos" (1920, p.557). Parece uma afirmação simples, mas é possível formular a partir desta frase a segunda reserva a ser frisada em relação à leitura (*grosso modo* correta) de um Delluc visto como difusor da fotogenia.

Pois nestas aspas testemunhamos: primeiro, um autor que diverge claramente do público "em geral" e combate⁸⁰ uma "banalização" da fotogenia, que consistiria em associá-la direta e irrestritamente à "beleza"; e, segundo, testemunhamos um Delluc que escreve de forma altamente sofisticada, capaz de condensar em uma breve frase discussões complexas sobre a fotogenia e o tipo de corpo que ela implica, sugerindo (ainda nessa mesma frase) que a arte cinematográfica não se resume ao *Star System*, podendo, aliás, romper com as noções convencionais de "beleza".

Ou seja, para formular claramente a segunda precisão à tese de um Delluc difusor-balizador da fotogenia: não só já se usava "fotogenia" regularmente, como Delluc às vezes diferia explicitamente desse uso, por meio de uma escrita que era, sim, cinéfila, mas que não perdia em densidade e sofisticação. É possível notar, inclusive, esse mesmo movimento em seu livro, *Photogénie*, no qual, sem jamais ocultar o encanto cinéfilo que vê o estúdio como lugar do maravilhoso, o autor critica o "jargão equívoco"⁸¹ (portanto já plenamente instituído e difundido) da fotogenia entre produtores e cineastas (1920, p.9 e p.30-49).

Certamente, na medida em que Delluc tenta formular um debate estético através do uso de *photogénie* e *photogénique*, ele contribui para legitimar essa terminologia e conectá-la mais diretamente ao imaginário cinéfilo, o que amplifica retroativamente seu uso pelo público em geral. Contudo, o que desejo frisar é que, se a influência de Louis Delluc sobre o uso da fotogenia no vocabulário cinéfilo é, sim, pioneira e de grande importância, ele traz em seu

⁸⁰ Apesar de fazer frente ao uso comum do termo fotogenia, o tom de seu texto não é combativo ou agressivo. É até bastante jocosa, quase delicada, a forma como Delluc expressa sua discordância.

⁸¹ No original: "*jargon interlope*".

interior muitas vezes um contra-movimento, uma tentativa de se apropriar do termo para tentar densificá-lo e torná-lo mais que mero sinônimo para a "beleza" de um grupo restrito de corpos. Essa tentativa de precisão fica evidente a partir da definição que Delluc propõe para a fotogenia no texto já citado acima, para a *Comædia Illustré*:

Digamos apenas que a fotogenia é a ciência dos planos luminosos para o olho registrador do cinema. Um ser ou uma coisa são mais ou menos destinados a receber a luz, a lhe opor uma reação interessante: é então que se diz que eles são ou não são fotogênicos. Mas o segredo da arte silenciosa consiste justamente em torná-los fotogênicos, em nuançar, desenvolver, medir suas tonalidades. É uma atividade – ou uma arte se ousar expressar assim – tão complexa quanto a composição musical (1920, p.557).⁸²

Logo, escapando (momentaneamente)⁸³ da estéril reafirmação da "beleza" de certos corpos, Delluc fala de uma "reação interessante" do corpo em oposição à luz que lhe é lançada; ele admite aliás que a fotogenia não está restrita ao corpo humano, ao falar em "um ser ou uma coisa", e, mais importante ainda, ele aponta a necessidade de um *trabalho artístico* em busca dessa reação desejada – reação que constituiria a própria fotogenia. Delluc não pretende com isso negar o impacto dos close ups do cinema comercial (como bom cinéfilo, ele cedia ao encanto das *stars*), mas sim frisar que esse impacto está menos no rosto e mais na forma como ele é iluminado, enquadrado e inserido na narrativa. As vedetes encantariam menos por sua beleza física e mais por sua personalidade imagética, que era cultivada e esculpida pela produção cinematográfica para dar às *stars* um certo ar mágico.

Ainda no texto supracitado, por conta de seu foco no trabalho artístico rumo ao fotogênico, quando Delluc elogia o cinema americano, o autor vai além do close nas estrelas e logo concentra sua análise na forma com que os americanos filmam os objetos e as paisagens: "as coisas mortas da natureza e os objetos insensíveis fabricados pelo homem. Como tudo isso vive!"⁸⁴ (*idem*, grifo meu). Para o autor, portanto, o tratamento fotogênico das coisas a princípio

⁸² Tradução livre. No original: "*Disons seulement que la photogénie est la science des plans lumineux pour l'œil enregistreur du cinéma. Un être ou une chose sont plus ou moins destinés à recevoir la lumière, à lui opposer une réaction intéressante: c'est alors qu'on dit qu'ils sont ou ne sont pas photogéniques. Mais le secret de l'art muet consiste justement à les rendre photogéniques, à nuancer, à développer, à mesurer leurs tonalités. C'est une entreprise – ou un art si j'ose m'exprimer ainsi – aussi complexe que la composition musicale*".

⁸³ Neste caso, Delluc escapa do sentido da fotogenia como "beleza", mas em outros momentos, mergulha. Um bom exemplo de mergulho é o folhetim *Chagrine, moça fotogênica* ("*Chagrine, demoiselle photogénique*"), que ele publica na revista *Cinéa* entre 1922 e 1923 (do número 82 ao 84).

⁸⁴ Tradução livre. No original: "*Les choses mortes de la nature et les objets insensibles fabriqués par l'homme. Comme tout cela vit !*".

inanimadas faria delas "personagens emocionantes" (*personnages émouvants*), seres verdadeiramente vivos. São corpos radicalmente transformados pelo trabalho cinematográfico, passando a emanar uma presença especial, vibrante, que invade a experiência espectral atenta e desejosa – cinéfila.

Não seria possível relacionar tais colocações de Delluc ao *animismo*, já trabalhado no primeiro capítulo, proposto por Epstein para descrever as potências fotogênicas do cinema?

Jean Epstein foi quem mais longe tentou levar a questão da fotogenia como especificidade do cinema. Sendo contemporâneo de Delluc e partilhando com ele tanto a cinefilia, quanto a vontade de escrever e fazer cinema, Epstein naturalmente se aproxima bastante da abordagem delluciana da fotogenia – até porque, ambos fazem parte do pequeno grupo de impressionistas franceses, junto a nomes como Abel Gance, Germaine Dulac, Marcel L'Herbier.

Contudo, uma diferença importante entre ambas as abordagens da fotogenia está na ênfase que Jean Epstein dava ao *movimento*, quando Louis Delluc reservava maior atenção à *luz*. Assim, se para este a fotogenia é a "ciência dos planos luminosos" (como vimos acima), para Epstein ela "é [o logaritmo] da mobilidade": "derivada do tempo, ela é aceleração" (1921, p.96). Essa discrepância de abordagem sugere tanto um Delluc um pouco mais próximo da tradição fotográfica de Talbot, cujo termo "*photogenic*" remete diretamente à luz, quanto um Epstein mais desconexo dessa linhagem – o que sinaliza um maior desvio da parte deste último em relação à tradição fotográfica e, com isso, uma apropriação ampliada do termo, feita justamente para pensar a especificidade do cinema, da imagem *em movimento*.

Apesar da diferença de ênfase entre os dois cineastas, suas abordagens se aproximam em ao menos três aspectos fundamentais. Primeiro, pelo fato de que, contrariamente ao sentido talbotiano de "fotogenia", ambos entendem o termo muito mais em seu sentido qualitativo do que condicional (mesmo que Delluc traga algum resquício de Talbot). Assim, como colocam os pesquisadores Eléonore Challine e Christophe Gauthier, Epstein e Delluc compreendem a fotogenia como experiência espectral de "*majoração*" (*majoration*) de algum elemento através do tratamento cinematográfico (2019, p.419).

O segundo aspecto importante é que os dois relacionam a fotogenia a um caráter animista do cinema. Embora Delluc não use o termo "animismo", que é epsteiniano, já foi citada a sua colocação sobre como objetos inanimados parecem vivos a partir de um tratamento fotogênico. Sobre este ponto, aliás, é interessante notar como uma descrição que Epstein traça em 1931,⁸⁵ acerca de uma "vida" da natureza morta filmada e de uma "atitude" dos objetos no cinema (2014, p.170), faz ressoar bastante a breve descrição de Delluc, feita já em 1920,⁸⁶ acerca da potência dos objetos "vivos" no cinema americano.

O terceiro aspecto fundamental que gostaria de destacar é um desdobramento deste último: a ligação intrínseca da fotogenia com o corpo. Se em Delluc é o corpo (ser ou coisa) que, banhado em luz, vai produzir uma "reação interessante", em Epstein é também o corpo (ser ou coisa) que traz os aspectos móveis a serem majorados pelo cinematógrafo, mesmo quando se trata de objeto inanimado, do qual se extrairia ao menos uma tensão de movimento em potencial. Ou seja, "agora a tragédia é anatômica" (1921, p.93). Ao mesmo tempo, em ambos os autores a ligação entre corpo e fotogenia não se dá apenas como se o corpo servisse de fonte à fotogenia, como se o cinema fosse um movimento só de ida, uma operação de subtração na qual a fotogenia extrairia suas forças encantadoras diretamente da potência vital do corpo. Pelo contrário, a fotogenia não subtrai: multiplica. Assim, tanto para Epstein quanto para Delluc, o maior interesse está no segundo movimento, contramão do primeiro, em que o milagre fotogênico parece infundir corpo à imagem através de um fervilhante animismo, potencializando e multiplicando a vida, em vez de extraí-la unilateralmente. E esse movimento, como vimos, se espalha até mesmo pelos corpos inertes dos objetos inanimados – que para Epstein trariam sempre a potência latente de movimento (Cortade in: Keller e Paul, 2012, p.162).

Eis que emerge então um *outro* corpo, resultado dessa operação fotogênica. Uma nova corporalidade incrustada para sempre na imagem, porque somente possível a partir dela. Logo, em ambos os cineastas o que constitui a fotogenia é precisamente a experiência animista e pulsante de um corpo que, apesar de ausente, se presentifica enfaticamente, tornando-se um outro de si, majorado, encantado, singular. E essa promessa radical de vida presente é chave tanto para esta tese, quanto para uma compreensão mais ampla da força mística que a fotogenia exerceu nas primeiras décadas do contexto francês de cinefilia e crítica cinematográfica.

⁸⁵ Em "*Un système graphique à 3 dimensions : le cinématographe*", publicado na *Revue des arts et métiers graphiques*, n.23, em 15 de maio de 1931 (Epstein, 2014, p.166).

⁸⁶ No artigo supracitado: "Photogénie" in *Comœdia Illustré*, 1920, p.565.

Uma das conferências que Jean Epstein realizou em 1924, na qual aliás cita Delluc como pioneiro da fotogenia, é particularmente relevante nesse sentido. Nela, Epstein indica não só que o cinema é capaz de conferir "às aparências mais gélidas das coisas e dos seres o maior bem diante da morte: a vida", como frisa ainda que essa vida é conferida "em seu aspecto mais alto: a personalidade"⁸⁷ (1974, p.140). Em seguida o autor descreve o que seria essa "personalidade": "é a alma visível das coisas e das pessoas, sua hereditariedade aparente, seu passado tornado inesquecível, seu futuro já presente"⁸⁸ (*idem*). A experiência fotogênica, portanto, remete a um complexo entrelaçamento no fluxo temporal que nos leva à singularidade de um corpo eminentemente vivo, seja ele humano ou não; fotogenia como acesso à "personalidade" desse corpo, à sua "alma visível", isto é, à sua *presença* no sentido mais grave e intenso do termo – presença transtemporal e móvel revelada no aqui e agora do filme (cuja relação com a experiência também transtemporal do arquivo retomado ainda será investigada).

Dessa maneira, o que talvez Delluc tenha inicialmente percebido, e que Epstein em seguida tenha compreendido e tentado formalizar de modo mais sistemático, foi a necessidade de fazer com que o conceito de "fotogenia" estivesse à altura do resultado de uma cinefilia radical que visava a descrever: o da viabilização, pelo cinema, de um encontro acima de tudo *presencial* com a vida mesma, corporal e pulsante; encontro com o que há na vida de mais potente e único no *hic et nunc* filmico; um encontro, enfim, pelo qual vale a pena viver.

Não seria precisamente esse tipo de cinefilia que fica retratada na melancólica cena de *Coeur Fidèle* (1923), de Jean Epstein, em que o amante, sem sua amada, olha para o mar e ali enxerga o rosto dela? O espectador comprometido, capaz de se dar inteiro àquilo que olha, torna-se ele mesmo verdadeiramente *presente* perante a imagem, e isso motiva nesta, por conseguinte, uma *contra-presença*, uma viva *corporalidade*, a devolução de um olhar – e de um corpo. Por um momento, a experiência espectral se fecha em um curto-circuito faiscante de presentificação recíproca entre espectador e imagem rumo ao imponderável da vida. Se olhado com zelo, o mar da imagem pode se inflamar em corpo (figuras 52 e 53).

⁸⁷ No original: "[le cinéma accorde ainsi] aux apparences les plus gelées des choses et des êtres le plus grand bien avant la mort : la vie"

⁸⁸ No original: "[la personnalité] est l'âme visible des choses et des gens, leur hérédité apparente, leur passé devenu inoubliable, leur avenir déjà présent".



Figuras 52 e 53: Jean olha para o mar e nele vê Marie, sua amada, que foi levada por outro. Fonte: *Le Coeur Fidèle* (1923), de Jean Epstein.

Ao traçar esse histórico sintético sobre a noção de fotogenia, passando por Talbot, Delluc e Epstein sem se pretender exaustivo (aliás, voltarei a discutir a fotogenia ainda neste capítulo), foi possível verificar dois pontos de suma importância à presente tese.

O primeiro é uma ambiguidade recorrente entre estética e controle, mesmo no interior do campo ou da linhagem da fotogenia; um caráter anfíbio intrínseco à imagem feita pela câmera que complica as relações entre biopolítica e fotogenia a ponto de inviabilizar uma oposição pura e simples. Esse dado obriga o presente estudo a tratar a fotogenia não como uma espécie de "salvamento" definitivo e garantido contra os dispositivos de controle da vida e do corpo, mas como um desvio circunstancial e sempre passível de reversão, por mais potente que possa ser à experiência fílmica. Por outro lado, pelas mesmas razões, também é preciso observar que nenhuma imagem biopolítica estará completamente blindada a uma abordagem que venha a expandir a vida originalmente capturada em seu interior. Não seria essa ambiguidade entre estética e controle, enfim, o elo que justamente viabiliza e movimenta os filmes de arquivo trabalhados por esta tese?

O segundo ponto observado é que a fotogenia (tanto quanto a biopolítica, embora certamente não da mesma forma) cultiva uma relação intrínseca com as questões do corpo e da presença. E isso vale mesmo para aplicações divergentes do termo "fotogênico". No uso *quasi*-biopolítico da noção de fotogenia feito nas revistas cinéfilas dos anos 1920, o corpo "belo" é o centro do fenômeno "fotogênico"; como resultado tal corpo é amplamente exibido em galerias

humanas bastante antropométricas ou bertillonescas.⁸⁹ Por outro lado, mesmo quando as tentativas de aprofundar e teorizar o termo "fotogenia" em Delluc e Epstein se desviam desse fetiche corporal que liga diretamente "fotogenia" e "beleza", cinema e *stars*, tais apropriações se encontram novamente com o imperativo do corpo – mas, dessa vez, claro está, em um sentido bem diferente. Pois esse novo imperativo corporal não tenta necessariamente descrever o corpo "belo", mas sim um corpo (humano ou não) que seja vivo, pulsante, outro, que interpele o espectador, que esteja *presente* no aqui e agora do filme.

Mas o breve percurso histórico também nos deixou com uma das mãos vazias: ainda é preciso investigar o que é afinal essa "presença", como ela se manifesta, qual sua relação com o corpo e com o suposto "retorno" desse corpo em meio à experiência fotogênica do filme de arquivo.

3.2 Presenças e aparições em *Retratos de identificação*

Estruturado em torno de arquivos policiais de quatro pessoas específicas, todas envolvidas na luta armada contra a ditadura militar brasileira de 1964, *Retratos de identificação* é um bom ponto de partida para se investigar a noção de "presença" nos filmes de arquivo. O recorte do filme, restrito ao entorno de seus quatro personagens centrais, cada um com suas próprias formas de se fazerem presentes, viabiliza trabalhar de modo mais concreto algumas questões chave para o avanço da discussão sobre a relação entre fotogenia e presença. O que é estar presente? Quando surgem e somem as presenças? Quais as diferenças entre elas? Que relações seriam possíveis entre uma presença e outra?

Dentre os quatro personagens, o filme confere protagonismo a Maria Auxiliadora Lara Barcellos:⁹⁰ presa em 1969, brutalmente torturada junto com seus companheiros de guerrilha, liberada em 1971 para exílio, suicidando-se em 1976, enquanto exilada na Alemanha – não sem antes deixar testemunhos em dois documentários⁹¹ sobre a tortura no Brasil, realizados em 1971, no Chile. Os outros três personagens centrais, que conheceram pessoalmente a protagonista, são

⁸⁹ Não seria difícil, aliás, traçar um paralelo entre a *quasi* antropometria das revistas cinéfilas, munidas de suas galerias de corpos, e o compartilhamento de imagens feito nas mídias sociais contemporâneas, em que o usuário arquiteta suas próprias galerias de si.

⁹⁰ Codinome "Chica". Era do grupo de manutenção do COLINA e, depois, da VAR-Palmares. Era estudante de medicina. Tinha 24 anos quando foi detida – dados expostos em *Retratos de identificação* (Leandro, 2014).

⁹¹ *Não é hora de chorar* (Chile, 1971), de Pedro Chaskel e Luiz Alberto Sanz, e *Brazil: a report on torture* (Chile, 1971), de Saul Landau e Haskell Wexler.

Chael Charles Schreier⁹², Antonio Roberto Espinosa⁹³ e Reinaldo Guarany Simões,⁹⁴ dos quais o primeiro é falecido, tendo morrido pela tortura que sofreu logo após sua captura, e os outros dois são sobreviventes – ambos entrevistados⁹⁵ diretamente por Anita Leandro para o filme. Para além destas duas entrevistas e de trechos dos antigos documentários com participação de Maria Auxiliadora, *Retratos...* é composto por arquivos policiais majoritariamente provenientes do DOPS⁹⁶ da Guanabara (Leandro, 2016, p.104). O filme conta a história dos entrevistados em seus embates com a ditadura, descrevendo cenas de prisão, tortura e exílio, concentrando-se principalmente naqueles que faleceram, Chael e, especialmente, Maria Auxiliadora.

Diante de nós, portanto, são exibidas quatro presenças específicas, bem diferentes entre si. Duas delas, Espinosa e Reinaldo, são presenças vivas hoje, que interagem com o dispositivo filmico diretamente, no aqui e agora da filmagem, além de terem fotografias feitas no passado pela polícia. A presença principal, de Maria Auxiliadora, é a de alguém que faleceu, mas teve a chance de deixar pelo menos dois testemunhos orais pretéritos, para além das fotos catalogais da cadeia. E finalmente, eis a presença que se caracteriza pelo mais absoluto silêncio diante dos fatos: a de Chael, que não teve a chance de dizer, apenas de ser fotografado pela equipe de tortura.

Há, portanto, um iminente desequilíbrio entre os quatro personagens que compõem o filme. Uma assimetria que vem do extra-filmico (morte e vida no mundo), mas que afeta completamente o filmico, desde a forma de atenção reservada a cada um dos quatro, aos tipos de imagens e sons materialmente acessíveis para se referir a eles. E, se o desequilíbrio converte a

⁹² Codinome "Joaquim". Dissidência paulista do PCB, militante da VAR-Palmares. Era estudante de medicina da Santa Casa de São Paulo. Tinha 23 anos quando foi detido – dados expostos em *Retratos de identificação* (Leandro, 2014).

⁹³ Codinome "Bento". Era comandante nacional da VPR e, depois, da VAR-Palmares. Era estudante de filosofia da USP e atuava no movimento operário. Tinha 23 anos quando foi detido – dados expostos em *Retratos de identificação* (Leandro, 2014).

⁹⁴ Codinome "Adolfo". Militante da ALN. Era estudante de psicologia e gerente de farmácia. Tinha 25 anos quando foi detido – dados expostos em *Retratos de identificação* (LEANDRO, 2014).

⁹⁵ Importante frisar, como o faz a própria Anita Leandro, que o método dessas “entrevistas” não foi o de fazer perguntas perguntas, mas o de trazer imagens para que os depoentes reagissem: “não são entrevistas, não entrevistei ninguém” (Leandro in Mello, 2022, p. 109). Assim, uso o termo “entrevista” em *lato sensu*, ou seja, no sentido de um termo convencionalizado para se referir a depoimentos cedidos a uma realizadora em um documentário.

⁹⁶ O Departamento de Ordem Política e Social, chamado DOPS, formava a ponta de lança da polícia política na ditadura militar de 1964. Trata-se de uma estrutura de vigilância e repressão política criada originalmente em 1924 que recebeu diversos nomes ao longo das décadas. Os períodos em que o DOPS mais atuou foram durante a ditadura do Estado Novo de Getúlio Vargas (1937-1945) e a ditadura militar (1964-1985). Especialmente nesta última, os DOPS foram amplamente utilizados para vigiar, capturar, torturar e executar indivíduos contrários à ditadura, lidos por esta como inimigos internos, fonte de risco à Segurança Nacional.

stasis em *dynamis*, ele é em grande parte o motor do filme: é principalmente a falta de Maria Auxiliadora e de Chael que nos leva adiante pela matéria documental reunida e remontada por Anita Leandro. Talvez esteja aí, ao mesmo tempo, o paradoxo e também a função principal de um certa *economia de presenças* no longa: alcançar ou construir as presenças mais ausentes através daquelas mais presentes – tentar chegar a Chael e a Maria Auxiliadora através de imagens deles que sobreviveram até hoje (arquivos do DOPS, testemunhos a antigos documentários) ou de outros que conviveram com eles (Espinosa e Reinaldo).

Deter-se sobre esse trabalho presencial de *Retratos*, em meio a uma montagem que alterna registros diretos e retomadas de arquivo, vivos e mortos, é fundamental para se nuançar a ideia de presença, futuramente desdobrando-a rumo à questão central de uma possível volta do corpo pelo arquivo.



Figura 54: retrato de Maria Auxiliadora capturada. Fonte: *Retratos de identificação* (2014), de Anita Leandro.

"Eu fui colocada nua numa sala... com uns 15... cerca de 15 homens da polícia. Fui espancada. Recebi bofetadas. Cerca de 20 bofetadas. Me deformaram todo o rosto...". É o que ouvimos da voz da própria Maria Auxiliadora enquanto miramos a foto acima, que parece revidar nosso olhar. A voz da personagem vem de um dos documentários feitos em 1971, no Chile, retomados por Anita Leandro. Novamente, como naquele "lembro-me" inicial de 48, analisado no capítulo anterior, o uso linguístico da primeira pessoa do singular vem posicionar historicamente o corpo de quem fala, deixando-o iminente ao evento descrito, mas também à

própria descrição, ao próprio discurso. Esse corpo passa a estar a um só tempo aqui, pois é ele que fala agora, e lá, em outro tempo, outro lugar, pois foi fisicamente contra ele que o passado se insurgiu.

Com a foto acima e a fala que a acompanha, inicia-se uma das sequências de *Retratos de identificação* em que a protagonista conta algumas das práticas de tortura que sofreu assim que foi presa. Na imagem, é possível notar no pescoço da prisioneira um número: 1214. É sua identificação tautológica nos registros policiais; a redução de seu corpo, de sua vida e de sua identidade a quatro algarismos – todos matáveis. E ela continua: "eles falaram mesmo que queriam me *mudar* o rosto...". Ao fim da frase, um riso nervoso; dolorido. A foto desaparece. A tela fica preta.

Mas ficamos no escuro por pouco tempo:



Figura 55: retratos de frente e perfil de Maria Auxiliadora. Fonte: *Retratos de identificação* (2014), de Anita Leandro.

Imediatamente a seguir, em corte seco, surgem fotos da protagonista com um curativo na testa que não existia anteriormente (figura 55). Como a roupa é a mesma da anterior, pressentimos que estes retratos foram tirados pouco tempo depois daquele primeiro, e a presença do curativo aqui é uma evidência das agressões sofridas nesse intervalo de tempo.⁹⁷ A iluminação direcionada de baixo para cima, produzindo uma sombra pronunciada de Maria

⁹⁷ Anita Leandro comenta que era muito comum que certas fotografias de presos fossem tiradas durante o processo de interrogatório e tortura. O saco preto, por exemplo, que cobria os rostos dos torturados era comumente retirado apenas para a fotografia, e recolocado logo em seguida: "é assim que muitos prisioneiros aparecem nas fotos despenteados, feridos, ensanguentados e, no caso dos homens, muitas vezes sem camisa" (2016, p.105).

Auxiliadora na parede, parece ressaltar a violência e o abuso encapsulados na imagem. Enquanto isso, a personagem conta da alegria e satisfação dos torturadores enquanto a agrediam e torturavam, bem como a seus companheiros de guerrilha, também personagens do filme (Chael e Espinosa), capturados na mesma operação policial.

A foto então some. Tela preta. Mais uma vez, o breu dura pouco.



Figuras 56 e 57: respectivamente a mão direita e os pés de Maria Auxiliadora. Fonte: *Retratos de identificação* (2014), de Anita Leandro.

Em seguida, primeiro vemos a mão. Depois, tela preta. Então, os pés. Após os pés, novamente o breu. Estas duas imagens (figs. 56 e 57) aparecem enquanto Maria Auxiliadora fala das ameaças de morte que recebeu durante a tortura. Conta que lhe aplicavam golpes no pescoço, que lhe colocavam a pistola no ouvido. Diziam que a matariam em nome do Esquadrão.

As imagens claramente não são ilustrativas da cena descrita pela voz da protagonista. A fixidez e a demora dessas imagens aliás as distanciam ainda mais, formalmente, do caos

frenético da violência narrada. Essa dissonância entre som e imagem produz um descolamento. Pressentimos que o momento da foto não tem relação direta com o momento dos eventos descritos pela voz de Maria Auxiliadora⁹⁸ – pelo menos não no sentido que aqueles dois retratos de identificação anteriores, de frente e de perfil, tinham com a narração sobre a desfiguração facial. A montagem aposta assim em um franco anacronismo (Leandro, 2016, p.109), que, precisamente por se recusar a costurar a história em uma linearidade homogênea, preserva e potencializa a singularidade de cada evento (a tortura, a foto, a fala, o filme em si). Logo, o novo descolamento dissonante entre som e imagem abre uma janela de percepção mais reflexiva sobre o corpo e sua experiência de dor: deixa entrever mais claramente o caráter inapreensível, indizível e mesmo invisível de seu suplício. E com isso, põe o corpo no centro da tragédia – uma mão, dois pés juntos, ameaças de morte, golpes violentos.

O filme então corta para a imagem atual da entrevista com Espinosa, que interage com a câmera e com Anita Leandro para descrever também um pouco da tortura que sofreu. Conta que lhe amarraram o pênis em uma corda e que um dos torturadores ia correndo à sua frente puxando a corda. Espinosa era obrigado a seguir desesperadamente aquele que o puxava, enquanto os outros largavam-lhe socos, chutes e rasteiras. "Você caía, mas você mesmo tinha que levantar correndo porque... ". Espinosa não completa a frase. Respira e muda de assunto: fala que isso tudo durou umas duas ou três horas. Sua imagem some.

Tela preta.

Ainda no breu, que dessa vez perdura, ouvimos a voz de Maria Auxiliadora: "depois um deles buscou uma tesoura e pegou a ponta do seio e disse que ia cortar o seio; aí o outro interveio, falou que não fizesse isso, que ele não permitia; todo esse tipo de coisa. Ao mesmo tempo..." – e eis que, antes de a frase prosseguir, da tela preta surge mais uma imagem:

⁹⁸ E de fato são fragmentos de uma fotografia tirada não no momento de prisão e tortura, mas no momento de saída da prisioneira, em 1970 (Leandro, 2016, p.108).



Figura 58: retrato de Maria Auxiliadora de saída. Fonte: *Retratos de identificação* (2014), de Anita Leandro.

"... eu estava levando bofetadas e palmatória", continua a narradora. Por meio de técnicas de violência que se concentram em áreas erógenas dos corpos (o pênis de um, o bico do seio da outra), fica bem evidente a perversão dos torturadores – em dado momento do filme, inclusive, Espinosa conta que tentaram obrigar os três capturados (ele, a protagonista e Chael) a fazerem sexo. E quando Maria Auxiliadora cita, na fala acima, um dos agentes tentando impedir a tesoura em seu seio, somos atingidos por uma aguda falta de sentido, que se abre como numa fenda rumo à loucura, quando um torturador impede o outro de torturar, como que afirmando um certo "respeito" ao corpo ou à vida, como se instituisse limites "aceitáveis" à tortura que outrora executava vibrando de prazer. É uma instabilidade profunda do sentido das coisas, mais uma forma de tortura, um complemento psicológico ao suplício físico.

Maria Auxiliadora conta também que chocavam repetidas vezes a cabeça dela contra a parede. Novamente, uma reverberação com a imagem exposta acima (fig. 58), que traz justamente uma cabeça posicionada contra um muro, mas uma reverberação dissonante: na voz, a alusão a um movimento rápido e violentíssimo de impacto, na foto, a fixidez, o silêncio, a demora.

Por um pouco mais de tempo, somos deixados com o olhar da foto acima, bem diferente daquele primeiro, presente no retrato que inaugurou a sequência aqui descrita. Se antes Maria Auxiliadora encara a câmera, armando-se contra ela, agora ela passa a uma expressão cabisbaixa. No início assistimos a fotos da captura, feitas em 1969; depois passamos à fotografia de saída da prisão, feita em 1970 (Leandro, 2016-a, p.108). Nesta última imagem, olhamos os cabelos que escorrem até os ombros, o olhar caído, a leve inclinação lateral da cabeça que ganha um ângulo

quase hagiográfico – o nome católico da personagem, inclusive, flexiona ainda mais rumo a essa iconografia. Contudo, mesmo rebaixados, os olhos continuam abertos. Ainda há alguém ali. Anuncia-se um sujeito que, diante da natureza autoritária desta fotografia, gera uma dissonância no interior da imagem ao lhe imputar uma profundidade: aquela massa ali registrada não é feita só de pele, pelos e cabelos; a superfície de seu rosto fatigado sugere um abismo interior. Voltemos nossos olhos à foto mais uma vez: o que estaria se passando na cabeça de Maria Auxiliadora no instante da foto?

Se retornamos, aliás, por todas as imagens da protagonista que expus ao longo desta descrição e as seguimos uma a uma, teremos uma história visual sobre a passagem de um corpo pela experiência traumática do suplício que acaba de nos ser narrado. Não se trata de uma costura linear e cheia de raccords, mas de uma constelação de imagens singulares (vistas e ouvidas). Relacionadas entre si, elas expressam tanto um elo profundo que nutrem em comum, na dor e na tragédia daquilo que contam, quanto um mar de lacunas e limites que as circunda e penetra, particularmente nas telas pretas, nos não-vistos e não-ditos, na fixidez. Diante de tais imagens, não teria Anita Leandro produzido uma espécie de "galeria"⁹⁹ corporal de Maria Auxiliadora? Por outro lado, uma vez que cuidadosamente cadenciada junto à fala da protagonista pela montagem, esta galeria não estaria impregnada por um esforço anti-catalogal de conjurar (e não de substituir) a presença da vítima?

Observemos em particular as últimas três imagens: a mão; os pés; a cabeça. Anita Leandro retoma esses três fragmentos a partir de uma foto de corpo inteiro de Maria Auxiliadora, feita pela equipe do DOPS da Guanabara em seu exame de corpo e delito, em 1970, para sua saída da prisão (Leandro, 2016-a, p.108). Como aponta a própria realizadora, por meio de tal fragmentação do corpo da personagem, opta-se por não exibir a nudez desta mulher, conscientemente evitando “despi-la” uma vez mais, usando os fragmentos de imagem para criar um “contraponto visual” à fala – em vez de ilustrar ou exemplificar (*ibid.*, p.109). Maria Auxiliadora nos conta cenas de pura brutalidade: socos, humilhações, gritos; e, em contraste às ações violentas, frenéticas, enlouquecidas, as fotos vão aparecendo uma a uma, longamente, imóveis, entrecortadas pela tela preta. Entre o dito e o exibido, a dissonância. Entre a história e o arquivo, a lacuna.

⁹⁹ Como nas "*rogues galleries*", galerias de imagens dos corpos de criminosos rapidamente instituídas durante a modernização das políticas urbanas (Charney, 2004, p.43).

O esforço de Leandro, portanto, é transformar o estatuto dessas imagens: trazê-las de um catálogo silencioso, sigiloso, policial para exibí-las cinematograficamente. Assim, a fragmentação final do corpo da prisioneira (mão, pés e cabeça), apesar de reencenar técnicas fragmentárias da antropometria de Bertillon, vem exatamente como meio de *recuperar e liberar* esse corpo, não de dominá-lo. Ou seja, se, no nível do conteúdo, os recortes de Leandro trabalham para desativar o dispositivo do retrato nu ao se servir deste sem exhibir a nudez, do mesmo modo, no nível da forma, o gesto de fragmentação do corpo desvia-se das técnicas antropométricas ao fazer com que o fragmento não sirva a um mapeamento analítico do corpo, a um desmembramento destrutivo, anulador da identidade e da singularidade desse corpo.

Pelo contrário, o fragmento aqui sugere uma permanência, uma insistência e uma multiplicação desse corpo, pois em cada uma das partes que vemos, seja a mão, os pés, ou a cabeça, é Maria Auxiliadora inteira que mais uma vez volta, que torna a nos devolver um olhar. Através desse contra-olhar, a presença da personagem nos comunica de uma vez a sua história: sim, das experiências limítrofes tanto da tortura passada quanto do futuro suicídio, mas também passando por todos os pequenos momentos da existência, tanto os tristes quanto os felizes. Essa presença, portanto, vem precisamente como Epstein descreve a "personalidade" revelada fotogenicamente: "seu passado tornado inesquecível, seu futuro já presente" (1974, p.140). Assim, a presença (e a fotogenia, nesse caso) viria como experiência de uma profunda anacronia. É o que provocam as imagens e a narração do trecho que descrevi, que acabam por espalhar e fazer vibrar a presença de Maria Auxiliadora por toda a sequência. Pois é essa presença o elo profundo que costura os fragmentos visuais e sonoros reunidos pela montagem – não em uma linha do tempo, mas em uma rede de sentido.

Concomitantemente, por uma outra perspectiva, nos três fragmentos finais da mão, dos pés e da cabeça, com o aumento no tamanho do detalhe, assistimos também a uma imagem que se esfarela diante de nós em uma constelação de grãos de prata. Percebemos a poeira que ficou entre nós e a foto, entre nosso tempo, no presente fílmico, e o tempo em que as imagens foram feitas. Observando esses pequenos traços, ficamos mais próximos da concretude daquela imagem. Assim, lembramos não só de Maria Auxiliadora, mas também da própria fotografia que a carrega. Lembramos que o que vemos não é diretamente o corpo da personagem, e sim os efeitos que seu rastro luminoso deixou certa vez, lá em 1970, sobre a superfície de uma película fotográfica. Através da materialidade dos grãos de prata e das poeiras, damo-nos conta, enfim,

que a própria imagem é matéria, que ela é capaz de uma corporalidade. Aí está: todo arquivo é, fundamentalmente, um corpo que viajou no tempo. Mesmo quando esse arquivo é projetado em um filme digital, trata-se de um corpo de luz que nos alcança a vista no presente fílmico e que nos conta sobre uma materialidade perdida, mas contraditoriamente presente, porque lembrada, porque incrustada na própria possibilidade de existência daquela imagem logo ali, diante de nós. Por meio desse materialismo da imagem, um paradoxo: Maria Auxiliadora está ali, concretamente conosco, e não está, também concretamente.

Nesse cruzamento entre a imagem de um corpo e o corpo de uma imagem, há portanto umnexo duplo, tanto representacional quanto material, que constitui uma espécie de mística do arquivo retomado. Se fizermos a engenharia reversa da imagem, voltando passo a passo no tempo, acessamos a uma parte dessa mística: mentalizemos a escolha na montagem de *Retratos de identificação* para inseri-la (presentificá-la, reoxigenar sua existência); antes disso, pensemos na digitalização da imagem em preparação ao filme; e, antes ainda, nos anos em que a fotografia ficou nos arquivos policiais do DOPS; bem mais atrás, pensemos na produção da cópia em positivo a ser indexada no dossiê de Maria Auxiliadora, feita a partir de um negativo revelado; imaginemos que este último foi revelado após sair da câmera efetivamente usada para fazer a foto em si. Eis que, finalmente, chegaremos ao momento do clique, em 1970: Maria Auxiliadora lá, física e existencialmente exausta, cabisbaixa, esperando a foto ser feita para se vestir.

É preciso uma série de sobrevivências para que sejamos capazes de ver a mão, os pés e a cabeça da personagem hoje; trata-se de uma cadeia cujos elos nos conectam materialmente ao passado e nos contam sobre os meandros de uma vida da imagem. A possibilidade da presença de Maria Auxiliadora em *Retratos de identificação*, portanto, acontece não só pelo fato representacional de que é possível ver e reconhecer seu rosto e seu corpo nas imagens desde os mínimos detalhes (iconicidade da foto). Acontece também, pelo fato material de que tais imagens foram feitas diretamente em presença de seu corpo e que tiveram que viajar fisicamente no tempo para chegar até nós (indexicalidade da foto).

Como fica evidente na sequência analisada acima, no momento em que vemos aquela primeira foto de Maria Auxiliadora e ouvimos sua voz falando em primeira pessoa, voltamo-nos

inteiros para a protagonista. A aparição da imagem e do som nos demanda essa conversão da atenção espectral. Mas, como frisei ao longo da descrição da sequência, ao passarmos de uma imagem a outra, caminhamos por instantes de tela preta. E notar isso é crucial.

Porque, curiosamente, nesses momentos de breu, a percepção da presença de Maria Auxiliadora não é enfraquecida, muito pelo contrário, parece se alargar. Isso significa que testemunhamos um estranho prolongamento da presença dela pela duração do filme para além dos limites da imagem e da fala que a suscitaram. Sentimos que continuamos com Maria Auxiliadora mesmo nos momentos de escuro e de silêncio. Como articular esse fenômeno com aquilo que acabo de frisar sobre a presença estar intimamente ligada a um nexos material e representacional da imagem com o corpo? E quando a imagem some? Como esse corpo segue "presente"?

O primeiro ponto a notar é que, para além da sequência descrita acima, os *blacks* estão espalhados por toda a montagem de *Retratos de Identificação*, em quase todas as transições entre imagens. O mesmo ocorre com os silêncios – "silêncios", claro, no sentido de ausências de fala, porque há camadas de som trabalhadas nesses trechos que contribuem para a sustentação e o andamento do filme, particularmente quando em situação de tela preta. Nesses silêncios mora a textura sonora do longa, que incorpora os ruídos de fundo das entrevistas de Reinaldo, Espinosa e Maria Auxiliadora (a entrevista desta tendo sido retomada dos documentários de 1971) e acrescenta outros ruídos mais (portas, registros datilográficos, sons mecânicos), trabalhando na implementação de reverberações, desenhos de volume e outros efeitos. Nesse constante intercalar entre imagens e não-imagens, entre falas e não-falas, o filme trabalha um efeito de densidade naquilo que é mostrado.

Porque os tempos de *blacks* e silêncios, em realidade, formam como que os pontos de abertura do filme, momentos nos quais, apesar de não vermos nem ouvirmos mais ninguém, essas presenças parecem ecoar simultaneamente – como se através desses momentos pudéssemos acessar certas profundezas. Não são meros "respiros", no sentido de aliviar a experiência espectral. Pelo contrário, intensificam-na: impõem à gravidade do que acaba de ser visto ou dito o escuro contexto histórico da ditadura militar, o dolorido silêncio da memória de uns e de outros. Isto é, a dedicação do espaço-tempo filmico ao gesto de não mostrar abre à possibilidade de uma ruminação espectral na qual se reoleciona o já visto, ou já ouvido, junto à

expectativa do que ainda não foi exibido, do que ainda será mostrado – numa fusão de tempos, sons e visões.

As telas pretas e os silêncios de *Retratos*, portanto, não são ausências simplesmente: são catalisadores, meta-presenças, são lembretes do abismo, do que foi abordado e de tudo o que não foi – o que remete àquela tempestade de visões da tela preta do ex-prisioneiro 14 de 48, visitado no primeiro capítulo. Por conta desse funcionamento e também por separarem as inserções visuais e sonoras na montagem, as telas pretas e os silêncios contribuem para valorizar a singularidade de cada arquivo ao lhes concederem o devido peso – singularidade essa que é fundamental para Leandro (2016-a, p.105).

O resultado é que as quatro presenças do filme passam a ser trabalhadas pela montagem e vivenciadas pelo espectador mesmo quando não estão concretamente acessíveis por imagens ou sons que as sustentem. Assim, é preciso reconhecer que as presenças podem transbordar essas imagens, e que talvez esteja nesses transbordamentos a diferença entre o reconhecimento banal de alguém em uma imagem *versus* a experiência fotogênica da presença através do arquivo – isto é, a persistente e grave sensação de uma "personalidade", de uma "alma visível", mesmo quando o arquivo que a catalisou já deixou de ser exibido. Ao mesmo tempo, como acabamos de ver, é a imagem exibida pelo filme que traz consigo, em seu corpo que viajou pelo tempo, o último resquício de um nexos material com o corpo figurado. Ou seja, essa imagem também traz em si uma forma de presença bem concreta e enfática, explícita até, mesmo que ela seja recortada e interrompida (portanto limitada) pela montagem em prol da sucessão de imagens que constitui o filme. Para tratar desse descompasso entre os limites da presença material no interior da imagem e seus deslimites quando ela passa a ecoar para além do visível, sobrevivendo ao próprio corte da montagem, é possível sugerir dois modos diferentes de "presença": um atual e outro virtual.

As aparições explícitas dos personagens, ou seja, quando eles são claramente mostrados em suas fotos catalogais, por exemplo, são o modo atual da presença. Tais aparições de fato estão diante de nós enquanto as vemos e ouvimos: elas são a mão, os pés, a cabeça de Maria Auxiliadora, são a fala reticente de Espinosa sobre sua tortura. Elas começam e terminam em momentos mais ou menos mensuráveis, marcados pelo *cut* ou pelo *fade*, pelo *in* e *out*; são os blocos de espaço-tempo manipulados pela montagem para a construção do filme. Mas se as telas pretas e os silêncios suscitam poderosos ecos dessas presenças quando elas, por definição, já não estão mais, se tais procedimentos transformam retroativamente o peso de certas falas, de certos

gestos ou olhares, manejando a produção de singularidades, então é porque trabalham as presenças em suas virtualidades – naquilo que de alguma forma insiste em voltar e ficar, apesar de invisível e silencioso.

Proponho entendermos as presenças atuais simplesmente como *aparições*. Quando algo ou alguém aparece, trazido via imagem ou som, está atualmente presente. Por ser o próprio corpo luminoso da imagem ou a própria vibração do som, a aparição forma como que a dobra material da presença, a qual, uma vez identificada, pode passar a se expandir e a ganhar um peso metonímico que transcende a materialidade imediata, sugerindo um passo além. Se a aparição é o trampolim, por meio da visibilização explícita, digamos, de um *movimento corporal*, um *olhar* ou um *arquivo*, a presença é o mergulho, indo rumo à experiência implícita do *gesto* por trás do movimento, do *sujeito* por trás do olhar, da *história* por trás do arquivo. É na virtualidade que está, portanto, a maior parte da presença, sua personalidade, sua condição de "alma visível" – meramente insinuada pela aparição, que é uma espécie de rastro potente, de índice, de ponto de partida. Ao mesmo tempo, é a aparição que afeta inicialmente o espectador e suscita nele a necessidade de reconhecer ali uma intensa presença, que só então é capaz de perdurar mesmo quando a imagem já tenha sumido. É, enfim, com esse enfoque mais virtual que passo agora a usar a noção de *presença*.

Sob essa perspectiva, pode-se dizer que, em *Retratos...*, as múltiplas *aparições* dos personagens certamente mantêm uma íntima e direta relação com suas respectivas *presenças*, mas não se insinuam como fronteiras destas últimas, e sim como seus *pontos de apoio*; pontos a partir dos quais as presenças se tornam catalisáveis, expansíveis, sempre passíveis de releitura. É o que ocorre na sequência que descrevi há pouco, sobre Maria Auxiliadora. Sua presença é nutrida em um crescendo à medida em que múltiplas aparições suas (visuais e sonoras) são cadenciadas e ritmadas, alternadas com telas pretas e silêncios – como no esforço intermitente para se empurrar um balanço às alturas: apesar da constante interrupção na aplicação da força, seu movimento fica continuamente cada vez mais intenso. Em outras palavras, as aparições atualizam constantemente as presenças, as quais, a partir daí, aumentam, mudam, vibram.

Em si mesmas, as presenças são como bolsões de devires, ou, mais precisamente, como coletivos virtuais, infinitesimais e indeterminados de tantas outras aparições em potencial – que, no entanto, só podemos imaginar. A aparição é, por sua vez, um nódulo densíssimo e incontornável de presença, é a presença em sua versão mais enfática e explícita. Nessa esteira,

assim que deixa de aparecer, a presença distende o que era nóculo, podendo se afinar até sumir ou voltar a se densificar com uma nova inserção na montagem – mas, de um jeito ou de outro, ela reverbera insistentemente ao longo desse caminho de distensão.

Virtual por excelência, uma presença depende da memória espectral para continuar, depende do trabalho metonímico da empatia de quem assiste ao filme para florescer e vibrar – e é a aparição, esse estado denso, bruto e atual da presença, que é capaz de interpelar o espectador e impeli-lo a lembrar, mesmo contra a sua vontade ou expectativa.

Há uma cena em *Retratos de identificação*, localizada entre 12 e 13 minutos de filme, em que é possível testemunhar um dos personagens traçando ele mesmo esse mergulho espectral da aparição rumo à presença. A cena começa quando saímos da tela preta para ver um Espinosa levemente desfocado (fig. 59): ele está fora de posição, inclinado para frente, pegando uma de suas fotos catalogais que entrará para a montagem do filme.



Figura 59: Antonio Roberto Espinosa tomando em mãos uma de suas fotos feitas em 1969 pela polícia. Fonte: *Retratos de identificação* (2014), de Anita Leandro.

Ele toma a foto, e rapidamente fala: "É... eu tava completamente ensanguentado aqui, né? Era bonito, hein? (sorrindo)... Até que dava um... (rindo e se inclinando para trás, voltando à posição da entrevista; não completa a frase)" (fig. 60). Seu riso para aos poucos, naturalmente. Ele olha mais um pouco para a fotografia e, já sem sorrir, em tom pensativo e sem desgrudar os olhos do retrato diz: "pois é, mas aqui eu já tinha sido torturado muito né... e... (faz que vai falar

algo, mas não fala)... é, essa foto eu não conhecia". Silencia. Ficamos mais um tempo com ele (fig. 61). Tela preta.



Figuras 60 e 61: reação de Antonio Roberto Espinosa a sua fotografia, tirada em 1969 pela polícia. Fonte: *Retratos de identificação* (2014), de Anita Leandro.

A mudança na expressão facial, no tom de voz, as reticências na fala, os pequenos movimentos no olhar, são todos elementos que fazem crer que Espinosa está em pleno processo de abertura à imagem que tem nas mãos, lembrando de certos eventos que estão para além da foto, e que, portanto, transbordam-na – mas que também a transformam à medida em que ele continua a olhá-la. Assim, ao entrar em contato com uma aparição sua mais jovem (pela foto impressa) ele é capaz de acessar uma presença singular, de voltar-se a esse outro tempo que agora o interpela novamente. Ele busca na memória o exato momento em que essa foto foi tirada, mas não encontra. Contudo, pelo caminho mental que traçou, certamente passou por várias outras memórias e sensações que complexificaram sua experiência com aquele retrato.

Um dado importante é que Espinosa segue com a imagem em mãos por todo o processo, sem desviar o olhar dela. Isso nos conta que a presença virtual, apesar de poder sobreviver ao sumiço da aparição, em nenhum momento vem *substituir* efetivamente a aparição que a ocasionou. Ela vem, sim, reforçá-la, intensificá-la infinitamente, como um excedente de sentido, um excedente afetivo que aumenta o desejo de olhar. Por isso que, se a aparição continua lá, sem jamais sair das mãos de Espinosa, essa mesma aparição é agitada pela própria presença que suscitou, passando a se expandir, a mostrar outras coisas que não mostrava antes, reatualizando, em troca, a presença catalisada, também mutável, dançante. A aparição é portanto um canal dinâmico por onde se cruzam os olhares do espectador e da imagem; é a ligadura que produz

aquele curto-circuito de presentificações recíprocas entre o espectador e aquilo que ele olha, curto que está no cerne da experiência fotogênica.

Sem necessariamente afirmar que Espinosa experimentou fotogenia, até porque ele não assistia a um filme, mas a uma foto fixa e impressa em mãos, é possível reconhecer proximidades entre a experiência do personagem e o que foi descrito com relação à atualidade e virtualidade da presença – até porque, como já abordei no capítulo anterior por meio da foto da menina sorridente, há certas proximidades e interações entre a fotogenia e o *punctum* fotográfico.

Até aqui vimos como a aparição, enquanto atualização momentânea e específica de uma vasta presença, é o que nos ativa em prol do reconhecimento dessa presença, em um percurso que sugere um trabalho espectral de abertura à imagem. Ou seja, foi traçado um vetor de percepção que parte da aparição rumo à presença insinuada, sugerida.

Esse vetor é um dos dispositivos utilizados nas entrevistas feitas por Anita Leandro, que mostra certos documentos e fotografias a Espinosa e Reinaldo para que ambos falem deles ou de eventos que os circundam – como também faz Susana de Sousa Dias com os ex-prisioneiros de 48. Contudo, quando os entrevistados enfim passam à fala, concretizando a entrevista em si, abre-se um segundo movimento que vai no vetor inverso daquele que o provocou. Os entrevistados passam a acessar as próprias memórias, ou seja, as presenças que percebem individualmente, para então densificar tais presenças em novas aparições contidas em suas falas. E, se comentei anteriormente que a economia de presenças de *Retratos de identificação* está voltada a trazer à tona as presenças mais ausentes através daquelas mais presentes, isto é, de chegar a Maria Auxiliadora e Chael, através das imagens e das pessoas que sobreviveram, então o longa é fortemente baseado nesse vetor inverso, que visa a provocar novas aparições. Nesta contramão, vemos a todo momento como Espinosa e Reinaldo acessam as presenças que percebem de Maria Auxiliadora e Chael em suas memórias para então densificá-las através da narração.

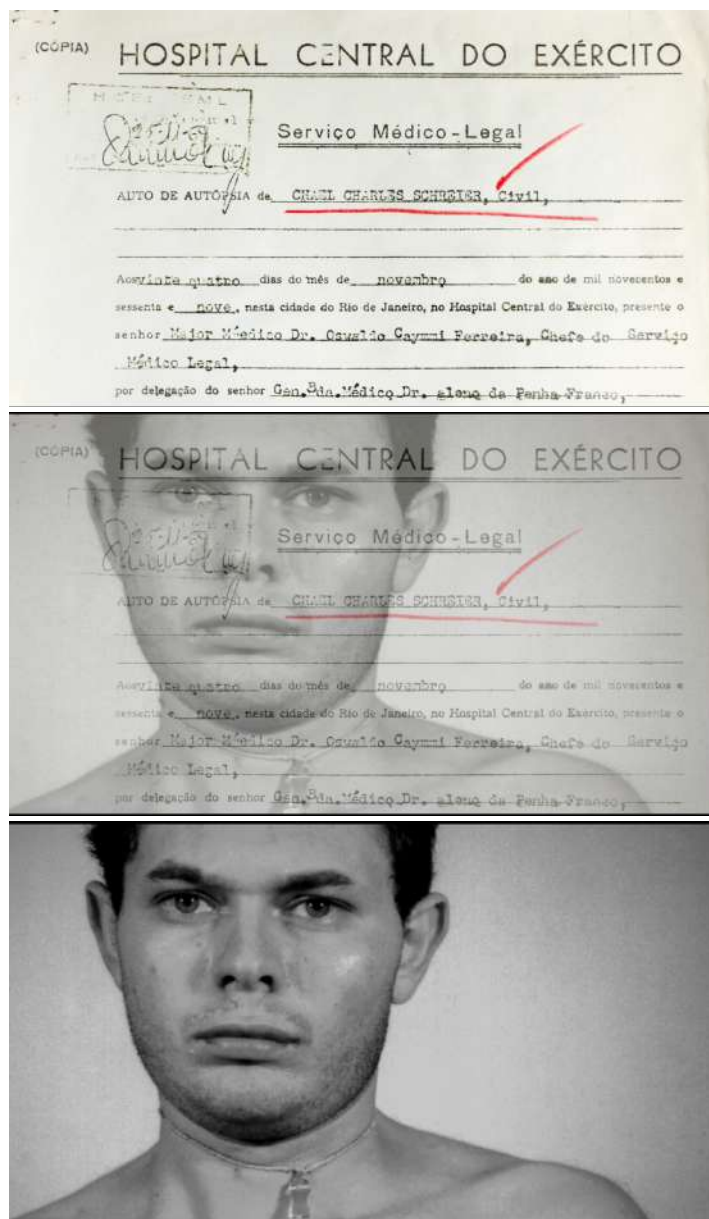
Narrar significa, aqui, criar aparições no intuito de compartilhar as presenças que lhes conferem sentido e força vital, contagiando o espectador com tais presenças e convertendo-o em narrador potencial. Se, como vimos no primeiro capítulo, ver é fazer ver, é multiplicar formas de

ver, narrar também é transferir e multiplicar as capacidades narrativas, é impregnar aquele que escuta. Esta tese não seria efeito direto dessa distribuição das faculdades narrativas? Não é esse o fenômeno que me permite recontar os filmes por meio destas páginas?

Dedicar a própria aparição àquela de outrem, como fazem Espinosa e Reinaldo ao contarem sobre Chael e de Maria Auxiliadora, é um gesto que, em si, comunica a relevância dessa outra presença buscada, pela própria doação empática de si ao outro. A falta do outro já ido é precisamente o que demanda essa narração densificante que o faz reaparecer. Uma narração, enfim, que é a partilha de experiência, o trabalho de memória, manifestando-se de formas diversas como a função magna do narrador benjaminiano (Benjamin, 2012-a).

A cena em que Espinosa lê o atestado de óbito de Chael deixa esse processo de densificação bem evidente, ao mesmo tempo em que opera um potente ataque anti-catalogal.

O trecho começa logo após Espinosa falar que, durante as sessões de tortura, os gritos de Chael haviam cessado. Entra, então, a imagem de uma cópia do atestado de óbito do jovem militante – documento feito pelo Hospital do Exército (fig. 62). Ouvimos de novo a voz de Espinosa, mas dessa vez ele lê formalmente o atestado. A linguagem técnica perpassa todo o corpo de Chael e lhe detalha cada ponto de agressão sofrida. Múltiplas vezes o texto descreve "manchas" que quando "incidida[s], deixa[m] ver infiltração hemorrágica subjacente" – ou seja, hematomas graves, provas da violência sofrida após sua captura pela polícia. Isso sem falar na menção aos danos internos, também metodicamente descritos pelo atestado. A descrição é longa, e, apesar das formalidades textuais, percebemo-nos diante do suplício de um jovem, adentramos realmente em minúcia aquele corpo. A montagem do filme, então, inicia um longo *crossdissolve* entre a imagem do documento e uma fotografia de Chael (fig. 63). O *crossdissolve* continua até vermos somente o guerrilheiro: ali, vivo ainda, olhando para a câmera, para nós – poucos momentos antes de morrer (fig. 64). Eis o corpo. Eis a vida. "Isso será e isso foi", diria Barthes diante da foto de mais um jovem moço preso e prestes a morrer (2012, p.87). Estremecemos, junto a Barthes, "por uma tragédia que já ocorreu". Tragédia inelutável, já denotada desde o início da sequência pelo próprio atestado de óbito.



Figuras 62 a 64: *cross dissolve* entre imagem do Atestado de Óbito de Chael Charles Shreier e uma das fotografias que a polícia tirou dele em 1969. Fonte: *Retratos de identificação* (2014), de Anita Leandro.

Eis que nos vemos diante de mais uma reversão anticatálogo de *Retratos*, a partir da qual um atestado de óbito, mesmo com sua função jurídica e sua linguagem técnica, tão friamente descritiva, de repente se aproxima de uma narração capaz de densificar presenças. O dispositivo biopolítico, médico-legal, é desarticulado pela voz de Espinosa (uma das vítimas do sistema representado pelo atestado) e pela sobreposição do retrato de Chael. A frieza técnica do documento vai aos poucos se aproximando da frieza fatalista da tragédia histórica, do evento que já passou. Aos poucos, portanto, passamos a ver Espinosa e Chael unidos neste momento do

filme como em uma cena de Pietà, em que o vivo ainda guarda o morto em seus braços. O texto do atestado é, assim, convertido em uma memória trágica sobre o corpo de Chael que, portanto, convoca esse corpo à vista literalmente, via montagem, e o densifica enquanto aparição enfática.

O contraste entre os numerosos ferimentos descritos pelo documento e a absoluta ausência deles na foto que aparece não só vem desmentir a versão oficial das autoridades do DOPS de uma morte por agressões sofridas por resistência à prisão (Leandro, 2016-a, p.112 e 113), como cria um vácuo temporal obscuro entre o momento do retrato e a produção do atestado. Com isso, ficam sugeridas violências indizíveis em um entremeio cinzento, só parcialmente descrito por Espinosa e Maria Auxiliadora quando falam das sessões de tortura. Mas, principalmente, para além da contra-prova, a aparição do corpo são de Chael capturado sugere também, por meio desse olhar que ainda nos mira, uma vida que persiste paradoxalmente e concretamente na foto, e que portanto se impõe enquanto presença maior.

3.3 Presença, semelhança e fotogenia

Por meio da análise de *Retratos de identificação*, foi possível discernir entre aparições e presenças e ver como elas são capazes de catalisar umas às outras mutuamente, em diferentes vetores, formando uma economia de trocas e reversibilidades entre ambas. Mas ainda é preciso caracterizar as duas noções mais precisamente para conectá-las às discussões da semelhança benjaminiana e da fotogenia epsteiniana, absolutamente centrais a esta tese.

Para tanto, começo retomando brevemente as definições de aparição e presença para explorá-las rumo a uma espécie de "clarividência", de persistência da visão para além da imagem visível: uma forma de ver especial que se conecta à capacidade de notar semelhanças mágicas. A partir daí, demonstro como o próprio Jean Epstein já mencionava a questão da magia e da semelhança em seus escritos sobre cinema, de modo que desenvolvo um pouco mais as relações dos conceitos benjaminianos com os epsteinianos. Assim, revisito a discussão sobre fotogenia e animismo do início do capítulo, mas de modo mais aprofundado e exclusivamente voltado à abordagem de Jean Epstein.

Se as aparições começam e acabam em momentos relativamente precisos, as presenças parecem perdurar, mesmo quando nada se vê. Umas são incontornáveis, são os arquivos, as falas que estão aí concretamente e demandam posicionamento do espectador; outras são imprevisíveis, são como fluxos de consciência, são o fruto desse posicionamento espectral, da empatia, se alocam no imaginário, compondo como que a *anima* das aparições, seus múltiplos sentidos possíveis.

Para um olhar desejoso e dedicado, onde houver aparição haverá necessariamente presença, mas a recíproca não é verdadeira, porque a presença pode perdurar mesmo quando se apagam as luzes. Como uma e outra têm ligação tão íntima entre si, não se pode dizer que haja fronteira entre elas, e sim diferença tensional – o *fade*, aliás, é o procedimento audiovisual que mais claramente sintetiza o não rompimento categórico entre aparição e presença, distintas em grau, mas não em natureza.¹⁰⁰ Porque a aparição é um nódulo denso, concreto de presença, é sua atualização, é o momento específico, evidente, inegável de uma presença; mas esta pode continuar mesmo quando distendida, ou desaparecida, mesmo quando tudo o que resta é o silêncio: nestes casos a presença se afina e se extrapola para o campo virtual da memória, da interpretação, caminhando enquanto durar o chão de empatia cedido pelos que ainda a percebem. O discernimento entre aparição e presença, portanto, se faz necessário na tentativa de explicar uma certa sobrevivência da imagem para lá de suas fronteiras: a persistência de uma visão. No limite, não seria através de seu jogo de presenças que um filme consegue afetar o mundo, persistindo e espalhando-se para além de si mesmo?

Diante da visão que se expande sem um visível, é como se um excedente vibrante de sentido ficasse solto, sem uma imagem para enredá-lo e enformá-lo. A visão persistente, portanto, não é mera persistência retiniana, não significa continuar a olhar para uma forma clara, contornada e conhecida – como se a imagem ainda estivesse ocupando a tela. Essa visão que persiste, presença sem aparição, é algo bem mais difuso que isso: é o testemunho de uma força vital, de uma indeterminação movente, pluriforme, ameaçadora. Não é nem pessoa, nem coisa. Nem imagem chega a ser. Trata-se da sensação de um pungente contra-olhar, que viaja pelos ventos circulares de nossa própria empatia dirigida à alteridade da e na imagem – empatia

¹⁰⁰ Aqui, como quando discerno entre a atualidade e a virtualidade da presença, continuo a me apropriar do arcabouço filosófico de Bergson, que insiste na distinção entre diferenças de natureza e de grau (Deleuze, 1999, p.15 e 16). Uma modulação de tensão, como sugeri acima, indica diferença de grau e ajuda a não fabular fronteiras categorizantes entre aparições e presenças.

dirigida fundamentalmente ao próprio tempo, a tudo o que não volta mais. Trata-se de algo próximo ao fenômeno espectral descrito por Roland Barthes diante das fotografias: não somente porque é o olhar do espectador que confere existência às imagens, como também porque, para ver bem as imagens, às vezes é preciso *fechar os olhos* (2012, p.84).¹⁰¹

No meio audiovisual, onde a imagem nunca para de se suceder, esse fechamento de olhos equivale aos tempos de silêncio, às formas de demora da áudio-imagem – o tempo morto, a câmera lenta, a repetição, ou mesmo a não-imagem da tela preta silenciosa. Por isso, como já comentamos Andréa França e eu (2019), procedimentos de temporalidade longa encontram no cinema de arquivo solo fértil: porque se trata de fomentar visões persistentes, de alastrar modos de ver, de ruminar a história com os olhos. É desse modo que tais demoras imagéticas, quando capazes de produzir visões que persistem, envolvem não um descanso, mas uma intensificação da experiência espectral: é quando o espectador se encontra com aquela sua *frágil força messiânica* e se converte em uma espécie de *clarividente*.

Em *A doutrina das semelhanças*, Walter Benjamin fala do clarividente como aquele que acessa as operações das semelhanças mágicas (2012, p.120-122). Se o autor, como já foi mencionado no capítulo anterior, aponta que o desenvolvimento da linguagem obscureceu as ligações mágicas por meio de suas convenções, gerando semelhanças "não-sensíveis", a capacidade técnica de registro da câmera, por outro lado, pode ter dado um nó nesse processo – o que não significa necessariamente "voltar atrás", mas misturar, complexificar. Por meio de um realismo maquínico que certamente não é neutro, mas que também não é súdito absoluto do verbo humano, um realismo dotado, enfim, de um materialismo intrínseco (Kracauer, 1997, p.306-308), a câmera é capaz de reabilitar, ao menos em parte, o mistério das semelhanças pré-convencionais – algo próximo ao que ocorre naquela fala do ex-prisioneiro 14 de 48, que mistura orações com onomatopeias.

Passa exatamente por aí o interesse filosófico de Gilles Deleuze no cinema, para citar um exemplo relevante ao pensamento cinematográfico. Deleuze sugere que a imagem em

¹⁰¹ Georges Didi-Huberman comenta algo semelhante ao abrir *O que vemos, o que nos olha* com uma passagem de *Ulisses*, de James Joyce, para trabalhar o paradigma da visão (2010, p.29 e 30).

movimento não seria nem língua, nem linguagem, mas "matéria inteligível", "movimentos e processos de pensamento", "imagens pré-linguísticas" (2006, p.334) – uma abordagem que, aliás, descentraliza radicalmente a palavra ao situar o cinematográfico na própria zona do pensamento, a mesma que a palavra visaria a expressar e articular. Jean Epstein, por sua vez, faz uma colocação muito similar em seu último livro publicado em vida, *O cinema do diabo*¹⁰² (1947). Opondo momentaneamente¹⁰³ palavra e imagem, ele sugere que o esforço da convenção literária no cinema o cortaria pela metade, já que este seria composto pela "fina e móvel trama de um pensamento menos superficial, mais próximo da realidade subjetiva, mais obscuro e mais verdadeiro"¹⁰⁴ (2002, p.27).

E esse caráter "verdadeiro" e "obscuro" do pensamento cinematográfico já havia sido sinalizado por Epstein em uma abordagem maquiínico-mística desde *Bonjour Cinéma* (1921), seu primeiro livro sobre cinema. O autor trata de um certo "*ciné mystique*" (*ibid.*, p.111), afirmando que "o cinema é sobrenatural por essência"¹⁰⁵ (*ibid.*, p.43). Em um texto de 1928 com título eloquente, "A vista cambaleia por sobre semelhanças...",¹⁰⁶ verifica-se o mesmo tom: "a magia – eis a grande palavra – é o mais humano do homem. A arte também. A arte é, portanto, magia"¹⁰⁷ (2014, p.123). Articulando, então, as ideias de magia e semelhança com o cinema, o autor encerra este artigo de 1928 escrevendo: "'o semelhante chama o semelhante', diz uma magia de negros que jogam baldes d'água contra o céu para fazer cair a chuva."¹⁰⁸ Autores de filmes, o que

¹⁰² Tradução livre: *Le cinéma du diable*.

¹⁰³ A oposição entre palavra e imagem não é dogmática em Epstein. Até porque se trata de um teórico que além de cineasta era poeta. Um dos exemplos mais evidentes de não oposição é um artigo de 1921, "*Le cinéma e les lettres modernes*" ("O cinema e as letras modernas"), em que Jean Epstein, em vez de separar literatura e cinema de modo categórico, vai traçar paralelos entre a literatura moderna e o cinema – o texto consta na antologia organizada por Ismail Xavier, *A experiência do cinema* (1983).

¹⁰⁴ Tradução livre: "*la fine et mobile trame d'une pensée moins superficielle, plus proche de la réalité subjective, plus obscure et plus vraie.*"

¹⁰⁵ Tradução livre: "*Le cinéma est surnaturel par essence.*"

¹⁰⁶ Tradução livre: "*La Vue chancelle sur des ressemblances...*"

¹⁰⁷ Tradução livre: "*La magie – et voilà le grand mot – est le plus humain de l'homme. L'art aussi. L'art est donc magie.*"

¹⁰⁸ Como europeu do início do século XX, Epstein aqui trata esse ritual africano de forma bastante genérica, mesmo ao valorizá-lo, ignorando qualquer particularidade étnico-religiosa do grupo que o realiza por meio do termo "*nègre*". Por todo o continente africano há uma grande quantidade de rituais envolvendo a chuva – na África do Sul, para dar um pequeno exemplo, a princesa Massalanabo dos Balobedu será oficialmente reconhecida rainha da chuva pelo governo sul-africano, sucedendo sua mãe Makobo Modjadji, falecida em 2005. Embora eu não tenha conseguido localizar o grupo étnico especificamente mencionado por Epstein (que utilizaria baldes d'água), é possível destacar rituais Bakalanga da Botsuana e do Zimbábue que também operam por meio de semelhanças mágicas. Os Bakalanga têm duas danças diferentes para a chuva, a *Wosana* e a *Bayile*. A primeira é realizada apenas pelos *wosana*, sacerdotes e sacerdotisas da divindade suprema Mwali; vestidos de preto, eles dançam ao som de três tambores pisando fortemente no chão com guisos atrelados aos tornozelos. Há um breve vídeo de uma matéria da

fazemos nós além disso?"¹⁰⁹ (*ibid.*, p.127). A frase que compõe o título do artigo, "A vista cambaleia por sobre semelhanças", aparece ainda como epígrafe de um outro texto de Epstein,¹¹⁰ tendo sido retirada de um tratado de magia árabe do século XI, redescoberto em 1920, intitulado *Picatrix*, em latim, ou *Ghâya al-hakîm*, em árabe (Epstein, 2014, p.166). Difícil frisar o suficiente o quanto as colocações acima aproximam Jean Epstein da noção das semelhanças mágicas de Walter Benjamin, contribuindo imensamente para levar o conceito benjaminiano ao universo do cinema e da fotogenia epsteiniana.

Nesse sentido, é importante ter em mente que Epstein, ao trabalhar os procedimentos mágicos do cinema, explora justamente as operações de *semelhança* desse meio, e não de "exatidão". Para o autor é primordial entender precisamente que há uma "inexatidão" na reprodução cinematográfica. Segundo um exemplo que Epstein usará em múltiplos textos,¹¹¹ se filmarmos uma roda girando, sua imagem pode parecer inverter o movimento de repente, passando a girar inversamente ao sentido em que ela anda pelo mundo – um contra senso, uma "inexatidão".¹¹² Essa simples experiência sugere que qualquer movimento filmado sofrerá alterações: incluindo o movimento de um corpo, o desfraldar de uma emoção, o frêmito de um pensamento, o farfalhar da vida – e, por que não, a própria duração do tempo.

Mas o autor lê essa "inexatidão" não como falha, e sim como faculdade criativa da máquina-cinema – para ele a câmera é de fato o artista perfeito: "exclusivamente artista, artista-tipo" (1921, p.39). Essa criatividade do aparato é o que Epstein mais tarde chamará de "inteligência da máquina", em um artigo (1935) e depois em um livro (1946). O realismo da

BBC News em que Pathisa Nyathi, fundador do Amagugu International Heritage Center, descreve simbolicamente o tom preto das roupas como a escuridão das nuvens prenhes de chuva, os pés batendo no chão como a chuva caindo e os tambores como trovões (disponível em: <<https://www.facebook.com/watch/?v=10155598792390229>>). Já a dança *Bayile*, performada exclusivamente por mulheres adultas (que não precisam ser sacerdotisas), traz movimentos e assobios que se assemelham aos de pássaros comuns na época das chuvas. Ou seja, no movimento de se assemelhar com o próprio fenômeno que descrevem (as chuvas), estes dois exemplos comprovam o ponto tanto epsteiniano quanto benjaminiano da semelhança mágica. Descrições mais aprofundadas dessas danças que citei em Phibion, 2003 e 2013.

¹⁰⁹ No original: "« *Le semblable appelle le semblable* », dit une autre magie de nègres qui jettent des seaux d'eau contre le ciel pour faire descendre de la pluie. Auteurs de films, que faisons-nous d'autre ?"

¹¹⁰ Texto intitulado "*Un système graphique à 3 dimensions : le cinématographe*" (em português: "Um sistema gráfico em 3 dimensões: o cinematógrafo"), originalmente publicado em 15 de maio de 1931 (Epstein, 2014, p.166).

¹¹¹ Por exemplo em "*La vue chancelle sur des ressemblance*", de 1928 (Epstein, 2014, p.123-128); "*La mort et le cinématographe*", de 1929 (*ibid.*, p.143-145); e "*Photogénie de l'impondérable*", de 1934 (*ibid.*, p.173-178).

¹¹² Esse fenômeno, comumente experimentado em filmes, desde os mais comerciais aos mais experimentais, se deve à relação entre a velocidade de giro da roda e o ritmo de frames da captura; certas velocidades de giro podem produzir aparentes anomalias no modo como a roda passa a girar na imagem final, podendo ocasionar até mesmo a sensação de inversão no sentido do giro.

câmera, portanto, para o autor, só vale a pena por aquilo que é capaz de criar – e não no sentido de um abandono fantasioso e alienado do real, mas sim, pelo contrário, de uma poderosa subversão daquilo que é entendido como real. Por isso Tom Gunning sugere que, diante da divisão formulada por André Bazin entre os que acreditam na realidade e os que acreditam na imagem, Jean Epstein traça uma outra rota: a do encontro com a realidade precisamente através de uma operação transformadora (e transgressora) conjurada pela imagem da câmera (in: Keller e Paul, 2012, p.18 e 19). O instante fotogênico seria o ponto alto desse contato trino entre *imagem, espectador e mundo* – a síntese de uma semelhança mágica cinematográfica.

Se o cinema só existe plenamente no fluxo, isto é, enquanto o espectador cria movimento entre um fotograma estático e outro, como frisa o próprio Epstein¹¹³ (2014, p.168), então a operação criativa do realismo cinematográfico reside também nesse movimento: idealizado pela câmera (análise do movimento) e re-idealizado pelo espectador (síntese), em uma interação mútua que resulta numa "ideia raiz quadrada de ideia" (Epstein, 1921, p.38). Assim, a criatividade da câmera de filmar tem por base não exatamente o movimento (que materialmente não está), mas o fervilhar das imagens do mundo diante de nossos olhos, a capacidade de nos atirar a enxergar mobilidades. "Cinema", então, é o nome que se dá a um vácuo, a um ponto de encontro: bem ali onde já não é mais possível discernir entre sugestão maquínica e interpretação humana.

Ou seja, assistir a um filme é, desde já, comungar com a máquina – descobrir-se ciborgue, diria Donna Haraway (1991, p.149). De modo que, para Epstein, o realismo fílmico é uma operação que não está exatamente na imagem, mas *entre* as imagens fixas em sucessão rápida e o espectador. É, portanto, do vazio, cuja densidade não é material, e sim relacional, que nasce o frenesi chamado cinema, contagiando tudo o que toca de uma certa vibração. Por isso Epstein caracteriza a "inteligência da máquina" como sendo essencialmente "animista": porque ela sugere um enxame de novos e outros movimentos onde não se supunha senão a fixidez e a repetição. Ela sugere, no limite, a vida.

Portanto, em sua microfísica, baseada, como propõe Jean-Louis Comolli, na análise e síntese do movimento (2006, p. 43), o cinematógrafo opera sugerindo a *presença* de movimento

¹¹³ O processo dessa criação de movimento através do efeito phi é descrito em detalhes por Jacques Aumont (1993, p.47-52). Epstein provavelmente pensava no modelo da persistência retiniana, que depois foi comprovado não ser a causa direta da ilusão de movimento em si – a ilusão é causada por uma antecipação do movimento (efeito phi), não pela demora da imagem na retina (persistência). Ainda assim o argumento geral de Epstein, o de que é o espectador que lê o movimento, isto é, que o movimento não está simplesmente dado pelo filme sozinho, continua correto.

através de *aparicões* fixas, com mínimos saltos a cada passagem de frame. Proponho olharmos para este processo como sendo constituído de sucessivas produções de semelhanças mágicas, pequeniníssimos e subsequentes milagres de nossa percepção espectral que costuram as menores diferenças entre um frame e outro e chegam à sensação do próprio *continuum* da mobilidade cinematográfica.

Trata-se do milagre da realização do paradoxo de Zenão, como já sugeriu Epstein (2014, p.166). Um paradoxo que já se anunciava central desde as tecnologias pré-cinematográficas de Étienne-Jules Marey, ocupadas com a quantidade de instantes fixos registráveis diante de um fluxo de movimento, como aponta Mary Ann Doane (2002, 47-57). Ao realizar tal paradoxo pela síntese do movimento, o cinema suscita um salto absurdo, no qual se extrai mobilidade daquilo que é fixo de modo *intuitivo*, isto é, sem esforço espectral. Nesse sentido, trata-se de um salto de fato milagroso ou *mágico*, se considerarmos, junto a Silvia Federici, que a magia é da ordem do intuitivo, do providencial e do corporal, indo no vetor inverso ao trabalho racionalista-productivista ligado ao esforço (2017, p.254-260). Ou seja, a *presença* do movimento a partir de *aparicões* fixas não é fruto de um trabalho intelectual do espectador, mas de um talento mágico inato, ancorado na fisiologia de sua visão – um fenômeno que simplesmente acontece a cada passagem de frame.

Quando esse efeito de base é amplificado, extrapolado para o macro, para os regimes do ritmo, da representação, da metonímia e da empatia – quando saímos do frame-a-frame e vamos para o plano, a cena, a sequência, o filme – a sugestão já não é só a do movimento puro e simples, mas a de múltiplas *presenças* de vidas insuspeitas, vibrando através de uma constante explosão de *aparicões* móveis em fluxo contínuo. O trabalho espectral chega um pouco depois, para tentar lidar com os efeitos dessa cadeia mágica de vislumbres de vida, com a tempestade de visões e de novas semelhanças que são intuitivamente suscitadas pela experiência do filme.

Mas vale questionar se espalhar tanto assim o mecanismo das semelhanças mágicas, ao ponto do frame-a-frame, não poderia vulgarizá-las, esgarçá-las conceitualmente. Se antes aproximei tais semelhanças à fotogenia, não ocorreriam elas somente em momentos singulares de epifania? Para tentar responder, é preciso atravessar uma reticência importante, vinda do próprio Jean Epstein.

É célebre a afirmação epsteiniana de que "o cinema é verdadeiro"¹¹⁴ enquanto que "uma história é mentira"¹¹⁵ (1921, p.31). Jacques Rancière abre *A fábula cinematográfica*¹¹⁶ (2001) justamente com esse trecho retirado de *Bonjour Cinéma* (2013, p.7). Na justificativa de tal afirmação de verdade, como descreve Rancière, está a noção de uma "tragédia em suspenso" em Epstein, que residiria não na ação dramática roteirizada em início, meio e fim, mas na própria vibração latente do mundo captado e exibido pelo cinema: uma vibração misteriosa, muito mais potente que a narrativa linear e convencionalizada (*ibid.*, p.10). Contudo, é importante lembrar que o caráter "verdadeiro" do cinema deve ser lido em Epstein não de forma positivista, mas como "verdadeiro" e "obscuro", maquínico e místico. O cinema inventa um espaço no qual tudo está sempre em vias de acontecer, tudo vibra, tudo está incontornavelmente *presente*: "o cinema... põe deus em tudo" (Epstein, 2014, p.128) – eis, nesta frase, as tais reticências epsteinianas a que me referi acima.

De fato, se seguimos a implicação de "deus em tudo", colocamo-nos diante de uma pujança que é *latente*, espalhada por todo o filme, desde o frame-a-frame, de onde emana o sabor do animismo cinematográfico. Frente a tal latência, a ação dramática roteirizada em início-meio-fim, excessivamente convencionalizada, perderia o brilho. Cada cena de um filme se tornaria um mundo inteiro experimentado como aparição ofegante, como fantasma de mil faces que não para de secretar múltiplas visões persistentes, contagiantes, que podem a qualquer momento se alongar pela consciência.¹¹⁷

As presenças que pipocam pelas telas pretas de *48* e de *Retratos de identificação*, demonstram particularmente bem essa latência cinematográfica de vida, até pelo fato de ali não haver imagem que nos distraia da intensa atividade clarividente do espectador – percebemos tão somente os ecos vibrantes, os rastros do que vimos, do que ainda precisa ser visto. Ao mesmo tempo, essa atividade espectral, evidentemente, não espera o breu para acontecer. Um

¹¹⁴ Tradução livre: "*le cinéma est vrai*".

¹¹⁵ Tradução livre: "*une histoire est mensonge*".

¹¹⁶ Título original: *La fable cinématographique*.

¹¹⁷ *Five* (2003), de Abbas Kiarostami, não seria um belo exercício sobre esse "deus em tudo" epsteiniano? Filme que acumula cinco planos em que aparentemente "nada" acontece, mas que, por isso mesmo, promove uma suspensão do drama, uma tensão constante de que algo está sempre prestes a acontecer. Quando "nada" acontece, é tudo que vibra, tudo está sempre na iminência, manifestando a própria existência e a própria vida através da imagem em movimento.

exemplo de concomitância entre presença e aparição é aquele trecho de 48 com a foto da ex-prisioneira 7 sorridente, analisado no primeiro capítulo. Vimos ali como a abordagem fotogênica daquele retrato, que usa o realismo-animismo da câmera como fonte de espanto (e não como meio de controle tautológico), multiplica as vidas percebidas na imagem – o sorriso, o suéter, a jovem, a própria fotografia. São presenças outras, ativadas em nós em momentos singulares por nossa própria empatia, pela dedicação de nosso olhar às demandas daquilo que vemos, por uma especial atenção à forma como a fotografia e os relatos aparecem na duração do filme.

Mas, se, por um lado, a montagem da foto da ex-prisioneira 7 sorridente traria intensos *estalos* fotogênicos (podemos ler, retroativamente, aqueles alinhamentos móveis entre *punctum* fotográfico e voz-off como "estalos"), as telas pretas de *Retratos de identificação*, por outro lado, sinalizariam rumores, vagos ecos persistentes de uma fotogenia possível, *latente*. Eis a questão trazida por aquelas reticências epsteinianas sobre um "deus em tudo", questão que encontramos ao longo do pensamento de Jean Epstein: a indecisão entre o estalo e a latência para descrever a natureza da fotogenia. Se, segundo Epstein, a fotogenia seria para o cinema "o que a cor é para a pintura, o volume para a escultura" (1974, p.145), se há de fato uma "tragédia em suspenso" (1921, p.30), então não seria tudo sempre fotogênico dentro de um filme? Por outro lado isso entraria em contradição com o próprio Epstein, que exclama nunca ter visto um minuto inteiro de fotogenia, já que ela seria "fáisca", habitaria a ordem do "segundo", da exceção (*ibid*, p.94). Como combinar os dois vetores?

3.4 O espectador, o prisma e o animismo histórico no cinema de arquivo

Descrevi há pouco a fotogenia como testemunho cinematográfico de uma semelhança mágica, isto é, como ponto alto do contato trino entre *imagem*, *espectador* e *mundo*. Mas gostaria de propor que a interação entre esses três elementos não é só vagamente triangular, ela é, mais especificamente, *prismática*. Trago essa ideia como meio de acolher a aparente contradição entre o estalo e a latência nas dinâmicas da fotogenia e fazer avançar a descrição da historiografia do cinema de arquivo.

Mesmo que seja a todo momento banhado pela luz do ecrã, o prisma dinâmico, móvel, maquinico-mental, que estrutura a experiência espectral e se situa entre o espectador e a tela, só vai refratar a luz e expandi-la quando chegar ao ângulo exato, momento do *estalo*. Mas eis então que tudo já estava aí, na própria *latência* incendiária da luz, bastava um esforço a mais de

paralaxe para se induzir a "faísca". Ou seja, a explosão de cores obtida através da precisão do ângulo significa não só que alcançamos um lampejo, um outro modo de ver, mas também, inversamente, que a luz do ecrã é inflamável por natureza – que basta uma perspectiva, um olhar-outro para que ela se abra em algo novo e queime em nós. Isso significa dizer que a "tragédia em suspenso", o "deus em tudo", o conjunto de múltiplas e mínimas semelhanças mágicas desde o frame-a-frame, não nega a "faísca", os relâmpagos, as semelhanças mágicas mais marcantes e transformadoras; significa dizer justamente que o estalo de fotogenia é uma espécie de descarga específica da força acumulada pela latência fotogênica. Uma refração momentânea ocasionada pela mobilização constante do prisma durante a experiência fílmica.

E essa tarefa dinâmica, incessante, de posicionar e reposicionar esse prisma perante a dança contínua das imagens compete especialmente ao olhar do espectador, ao desejo que o move, por vezes puxado, por vezes repellido pelas outras duas faces do prisma (as vivências da imagem e do mundo). Assim, há estalo e há latência: o que faz a ponte entre ambos é o olhar. Mas não em sentido genérico: precisamente através de uma articulação prismática a partir da qual esse olhar é capaz de refrações arredias, produzidas a partir de seu próprio movimento enquanto ele se coliga, desliga e religa incessantemente às experiências da imagem e do mundo, do audiovisual e da história; experiências essas que variam, elas mesmas, a depender das concepções pessoais do sujeito que olha, e também de como tais concepções podem ser afetadas por aquilo que o ecrã mostra. Ou seja, o modelo prismático sugere uma mobilidade imparável durante o acolhimento da imagem pelo espectador, daí a possibilidade de alternância e de convívio fotogênico entre estalo e latência.

Porque ver é mover-se.

Uma prova dessa atividade articuladora do olhar já está em *Bonjour Cinéma*, onde, ironicamente, o próprio Epstein embasa sua defesa seminal da fotogenia pela via da "tragédia em suspenso" (contra o início-meio-fim da história) em um filme explicitamente narrativo-linear, melodramático até, intitulado *The honor of his house* (1918) – como nos lembra Rancière (2013, p.10). Epstein chega a compor uma bela *Ladainha de todas as fotogenias* com versos descrevendo as ações e inações do ator principal do filme, Sessue Hayakawa (1921, p.65-72). Ao extrair o "suspenso" de dentro do "drama", o autor demonstra na prática que o olhar vem como escolha, como gesto necessariamente advindo de um sujeito que olha, de um desejo que o leva a tentar ver; buscar com os olhos significa tatear visualmente as aparições em busca de presenças,

agitar e revolver o prisma que forma o coração de nossa própria experiência espectral. "Ver é idealizar, abstrair e extrair, ler e escolher, transformar. Na tela, nós revemos o que o cinema já viu uma vez", aponta Epstein (1921, p.37 e 38).

Não seria esta re-visão, esse rever-o-que-a-câmera-já-viu, a operação basilar do cinema de arquivo analisado nesta tese? Se, como acaba de ser dito, há re-visão já no simples testemunho do registro, então quanto mais quando se assiste a uma retomada – registro do registro. Logo, ao trabalhar a retomada como pressuposto metodológico, o cinema de arquivo reencena e potencializa a operação refratária da visão. Sua metalinguagem complica o gesto de ver. A re-montagem do arquivo já nasce de uma modulação prismática entre imagem, história e espectador-realizador; os próprios lugares de quem faz o filme e de quem assiste passam a se entrecruzar. Forma-se uma experiência fílmica móvel, dançante, que caminha para escandir as luzes (e as sombras) do passado e colorir, com os estilhaços luminosos resultantes, outras possibilidades de presente.

Contudo, entender tal escansão como gesto pensante e criativo do olhar não pode ser confundido com o revisionismo, com a mera alienação de um espectador que tenta inventar mundos confortáveis para ignorar a tragédia da vida – embora sempre haja esse risco (daí a necessidade daquela cabeça materialista). O modelo prismático não se fecha na subjetividade do espectador, toma-a para abri-la, para entendê-la como combustível de uma relação trina desse espectador com a imagem e o mundo, que se constrói em parte fora do sujeito que olha. Portanto a criatividade clarividente não ignora a dor que vem da imagem e do mundo, reage a ela: vai rente à tragédia, percebe sua "suspensão", explora-a, toca-a, diseca-a para enfim, com um golpe de sorte, revirá-la do avesso, refratá-la em várias-outras – trazendo à tona vidas, sobrevivências, *estalos*; multiplicando-os e recriando-os em meio ao caos e à destruição que compõem a história (eis a tarefa da cabeça mística).

Basta pensarmos na sequência do atestado de óbito de *Retratos de Identificação*, analisada anteriormente. Nela, paradoxalmente, se reconhece a trágica morte de Chael ao passo que se percebe a vibrante presença de uma vida em sua foto. O resultado desse tipo de criatividade clarividente é uma guinada animista da história pela via audiovisual, uma espécie de animismo histórico, que ocorre quando o animismo do filme reluz fotogenicamente e, contagioso, extrapola sua presença para além das aparições, espalhando-se pelas fibras do tempo e da experiência.

Ao ser acionado, o animismo histórico, essa vivência epifânica da história mediante um contato fotogênico com o audiovisual, a princípio repete a metodologia arqueológica outrora explicitada por Michel Foucault (1969), por Jacques Le Goff (1990) e tantos outros (Elsaesser, 2018; Russel, 2018; Blümlinger, 2013): intensifica-se o trabalho da crítica, lê-se o documento (a imagem de arquivo) como monumento, isto é, como imagem e texto antes de ser mundo, como produto de redes de poder. Contudo, para além dessa abordagem, tanto quanto aquele barco de Arthur Rimbaud, o animismo histórico se manifesta particularmente quando o sujeito-historiador (realizador? espectador?) se lança aos mares da história *inebriado*, afetado pelos humores mágicos do cinema, aflito com seus arquivos móveis, assombrado por vestígios sempre remontáveis.

Meio materialista e meio místico, meio historiador e meio cineasta, meio realizador e meio espectador, esse sujeito busca ver aqui e ali "o que o homem acreditou ter visto".¹¹⁸ Ele insiste em vislumbrar um acesso possível ao núcleo vivo da experiência, como canta Epstein em *Bonjour Cinéma* (1921, p.53):

Eu vos vi
eu vos vi, ó efêmeros
ó rostos inacessíveis
 fisseis
onde salta o desejo enclausurado¹¹⁹

Fútil idealizar tal ponto de singularidade, avisa-nos Foucault (2008, p.53). Por outro lado, absolutamente necessário, conclama-nos Benjamin (nas *Teses* em geral, mas particularmente na tese XVI e no apêndice B). A um só passo crítico e encantado, baseando-se na relação prismática que constrói continuamente entre a imagem, o mundo e si mesmo, o sujeito tomado pela fotogenia de um filme de arquivo, sujeito que se vê, portanto, imerso numa espécie de animismo histórico, vê milhares de presenças, de sobrevivências onde a história oficial não conta senão ausências, cadáveres. Ele não ignora a morte, a tragédia ou a dor; mas volta e meia, durante um breve *estalo*, é capaz de nutrir-se delas para ultrapassá-las – e, enquanto não o faz, segue

¹¹⁸ Tradução livre de "*J'ai vu quelquefois ce que l'homme a cru voir !*", como canta Arthur Rimbaud em forma de barco (2020, p.9).

¹¹⁹ Tradução livre: "*Je vous ai vu / je vous ai vu ô éphémères / ô visages inaccessibles / cibles / où bondit le désir cloîtré*". Poema sem título de Jean Epstein em *Bonjour Cinéma*. Em minha tradução livre, privilegiei a rima entre "inaccessibles" e "cibles" (em vez de preservar o sentido de "alvo onde salta o desejo enclausurado") porque esse jogo fonético é frisado visualmente na publicação original, com "cibles" deslocado à direita, ficando bem abaixo de "inaccessibles", como um eco, algo mais que uma rima.

experimentando a imagem com a sensação *latente* de que seria capaz de fazê-lo a qualquer momento. O animismo histórico, portanto, viabiliza transformar a hecatombe a que chamamos história em hecatombe do próprio discurso histórico consolidado, daquilo que nos é familiar e convencionalizado (como a noção de um passado morto, já-ido).

Assim, base para essa outra experiência histórica, o tropo da refração prismática habilita um modelo de relacionamento com a imagem e com o mundo que contribui para ilustrar aquela outra rota epsteiniana, mencionada por Gunning, frente à divisão baziniana entre realistas e formalistas. Se os que acreditam na realidade veem na imagem uma *janela*, apostando na *transparência*, e se os que acreditam na imagem a observam como *espelho* ou *pedra escura*, como ser *opaco*, que reflete ou absorve a luz, a aposta Epsteiniana estaria, enfim, no *prisma* como modo de ver, na *refração* como experiência estético-epistemológica da visão: um desvio, uma expansão, uma descoberta da diversidade no que se supunha uno, da unidade no que se via em separado; signo de uma visão que afeta o mundo e que é por ele afetada.¹²⁰

Isso fica evidente, aliás, no penúltimo filme realizado pelo próprio Epstein, *Le tempestaire* (1947), no qual um feiticeiro usa uma bola de cristal (uma versão mágica do prisma?) para domar tempestades e salvar um marinheiro a pedido da jovem heroína. Essa bola de cristal (figura 65), com sua capacidade de *representar* e *transformar* o mundo é a alegoria sumária de Epstein para o prisma-cinema – esse "*ciné mystique*" que é realista e criativo, verdadeiro e obscuro. A montagem do filme contrapõe e relaciona, via paralelismos, a tecnologia do farol moderno à magia da bola de cristal: sugere que o cinema é essa coisa frankensteiniana tecno-mística, esse monstro feito de opostos. Mas ao fim prevalece a potência do prisma encantado, que habilita ao velho mago, um cineasta profundo, o poder de domar as tempestades, as mesmas que os faróis modernos só fazem medir.

¹²⁰ Dito isso, vale ressaltar que, em relação às três vias sugeridas por Gunning, é evidente que não há posicionamento puro: basta lembrarmos, por exemplo, do eloquente elogio do realista Bazin a *Le balon rouge* (1956), de Albert Lamorisse, filme de ficção altamente fantasioso (1991, p.54). De todo modo, discernir entre transparência, opacidade e refração pode ser útil para elucidar os horizontes de certos pensamentos.



Figura 65: plano detalhe da bola de cristal de *Le tempestaire* (1947), portando em si a imagem visionária da tempestade marinha e a capacidade de domá-la.

Nesse sentido prismático e animista, a clarividência benjaminiana, tal como aplicada à presente abordagem, trafega em busca do corpo imolado, tenta recuperar-lhe a vida – ou alguma vida possível. Trata-se do contato com uma vida-outra, que é acessada pelo mecanismo das semelhanças mágicas, mas que, contraditoriamente, desponta como diferença, como reluzente singularidade.

Isso porque, como vimos em Epstein quando ele cita um ritual de chuva africano, cinema é semelhança, e a semelhança só garante sua força mágica pela diferença entre os termos que aproxima: tomando o balde d'água pela chuva, o arquivo pela história, a imagem pelo mundo. Porque ao aproximar diferentes, a semelhança finca misteriosas continuidades: a água do balde é a mesma da chuva; o arquivo foi necessariamente feito de dentro da história, espelhando-a de algum modo; e a imagem da câmera sempre será índice, sempre terá sido inscrita pela dança da luz materialmente refletida pelo mundo. A semelhança é o paradoxal encontro entre mesmos que são diversos, ou entre diversos que são mesmos – está sempre em vias de encenar, a um só passo, um mito de unidade original e o artifício de fábula que o envolve.

A clarividência audiovisual habilita, assim, a construção de redes de semelhanças mágicas que, no entanto, sinalizam por onde desponta a singularidade, a alteridade visada. E o trabalho reminiscente de lidar com esse *outro* que invade a percepção segue também o paradoxo da semelhança: não só no potente curto-circuito rimbaudiano do eu como outro, nem só em seu inverso, ainda mais ameaçador, do outro como eu; mas também, finalmente, na descoberta anti-imperialista de um outro que é seu próprio eu, um eu diferente de mim, que é, como eu, mais um

corpo no mundo, independente de mim – um alguém singular, próprio, vivo, pertencente a um lugar, um tempo e uma comunidade, cheio de memórias. Um eu que já não me diz respeito, que fatalmente não estará disponível para mim e que provavelmente nem terá interesse em mim.

Logo, fazer-se clarividente é também descentralizar-se: relativizar ou mesmo abandonar o lugar do espectador-consumidor construído pela tradição ocidental como centro da imagem, como aquele para quem a imagem é feita, aquele que encarnaria a própria finalidade da imagem. Trata-se de um lugar aliás historicamente identificado em especial com corpos semelhantes ao meu: branco, masculino, heterossexual, de classe média e com formação eurocêntrica – o que sugere que a relativização dessa posição pode passar também pelo re-centramento de outros corpos, tradicionalmente relegados às periferias da imagem e do mundo. De todo modo, particularmente no caso dos filmes de arquivo, o clarividente é sensível ao fato de que acessa imagens que foram concebidas não *para* ele, mas *apesar* dele, fora de seu tempo e espaço, para além de suas memórias. E justamente pela necessidade de cultivar esse hiato, esse outro deslugar espectral, o espectador clarividente se vê impelido a perder-se na imagem, a desamarrar a história e remontá-la, a procurar o estranho contra-olhar vindo de uma alteridade inacessível, a se deixar afetar por sua criativa *frágil força messiânica*.

Enfim, fazer-se clarividente, espectador-realizador do animismo histórico, é tentar viver a experiência da visão em sua plenitude, como a descreve Didi-Huberman: é tomar consciência tanto do que se vê quanto daquilo que olha de volta, é jamais se decidir entre esses dois vetores da visão (2010, p.29). Ou seja, é estar atento às aparições e às presenças que compõem a experiência da imagem e do som, explorando-as dinamicamente em seus diferentes vetores de existência, em sua economia de relações recíprocas. Bicéfalo, algo materialista e algo místico, o historiador benjaminiano tenta sempre se posicionar nesse duplo sentido de vidência, encarando o cinema em suas potências maquínicas e mágicas.

Apesar do tom dramático e sobrenatural comumente atribuído ao termo, a clarividência do espectador, pelo menos da forma como a descrevo aqui, prescinde de qualquer "genialidade" ou "dom", fazendo parte inclusive da própria condição espectral e ocorrendo em graus diferenciados – muitas vezes sendo pouco percebida, outras tantas, transformando por completo o sujeito que vê. Se, como foi argumentado, já no frame-a-frame há germes de clarividência para a simples percepção de movimento, a atividade distintamente clarividente do espectador, aqui, sempre se refere a uma experiência de pathos visual, de afetação diante da imagem, de auto-

descentramento: é o estado criativo daquele que assiste, onde criar é ser contagiado por arredias semelhanças mágicas provocadas pelas aparições. Em outras palavras, via de regra, se o espectador confere um peso, uma força específica àquilo que olha, se ele é capaz de ver uma presença singular a partir de uma aparição, há algo de uma experiência visionária acontecendo, seja ela menos ou mais forte – é então que esse espectador estará imerso nos mares do animismo histórico, colocando-se sempre a um passo do corpo que volta.

3.5 Sombra e luz: formas de retorno em *Pastor Cláudio*

Mas até aqui o problema da "volta do corpo" ainda não chegou às últimas consequências implicadas nesta formulação. Haveria, enfim, alguma fisicalidade, alguma corporalidade que de fato volta quando somos afetados por uma imagem de arquivo? Se as presenças podem durar para além das aparições, poderia haver algum corpo a voltar para além da imagem?

Em preparação para responder a essas perguntas, tomo aqui *Pastor Cláudio* (2017), de Beth Formaggini, observando em especial o trabalho fotográfico do filme com a luz e a sombra. Durante a análise, tento trabalhar pela primeira vez não uma equivalência, mas uma oposição entre os tropos de corpo e imagem, observando como eles se relacionam, como se complementam ou se distanciam. A partir daí, discuto a possibilidade de uma "corporalidade" na imagem.

Mesmo havendo diversos corpos nos demandando atenção ao longo de *Pastor Cláudio*, concentro-me por ora naquele que é central para o filme, o do ex-delegado de polícia e ex-executor do SNI¹²¹ durante a ditadura militar brasileira, Cláudio Guerra, que hoje, após conversão religiosa, atua como pastor. O documentário de Formaggini é constituído por uma longa e densa entrevista com o pastor, revisitando arquivos audiovisuais, fotográficos e textuais da ditadura militar que têm ligação direta com o passado de Cláudio Guerra. As perguntas são feitas pelo psicólogo e militante dos direitos humanos Eduardo Passos, em uma troca frontal e bilateral que, cotejada pelos arquivos, constrói-se em uma atmosfera de interrogatório.

¹²¹ Na sigla, Serviço Nacional de Informações. Órgão de vigilância criado pela lei 4.341 em 13 de junho de 1964, pelo governo ditatorial.

Há muitos aspectos do filme que balizam o ar inquisidor: a sala escura, a projeção dos arquivos em um telão, a cenografia mínima que conta apenas com os participantes e as projeções, a frontalidade do diálogo e a reiterada demanda para que o pastor confirme determinadas informações incriminadoras, já comprovadas por investigações anteriores¹²² ou já declaradas pelo próprio pastor em seu livro sobre sua experiência como executor, *Memórias de uma guerra suja* (2012). Para além de repetir e confirmar dados, abre-se também espaço para novos detalhes sobre o *modus operandi* do Estado ditatorial brasileiro – entre os quais a importante demonstração de que ele nunca foi desaparecido, apenas redistribuído e reorientado, trocando seu foco contra o "terrorista de esquerda" pelo reforço à violência histórica contra a população preta e pobre das periferias, sob o bordão da "segurança pública" (como o próprio pastor aponta).

Vemos o filme, portanto, como que assistindo à etapa de uma investigação maior: uma que presta contas à história nacional e que ainda precisa ser continuada, que toca nos crimes contra a humanidade perpetrados durante a ditadura pelo poder então vigente e que dialoga fatalmente com a presente situação sócio-política do país. Nesse sentido, vemos um “interrogatório” inteiro voltado contra um ex-chefe de polícia, em mais um importante esforço anti-catalagal.

Seguindo a simplicidade cenográfica da sala escura com o telão e os dois participantes, também a estrutura visual do filme é pragmática e não se desvia do diálogo traçado na sala. Há dois enquadramentos que captam planos conjunto do pastor e da tela (um com o pastor de costas, outro com ele de perfil), um enquadramento que faz somente o close do pastor e um último quadro que faz o close do entrevistador, Eduardo Passos (figs. 66 a 69). O máximo de "distanciamento" a que chegamos do esquema da sala ocorre quando a montagem do filme, para uma apreciação mais depurada do espectador, insere diretamente no fluxo do filme as imagens de arquivo que estão sendo mostradas ao pastor presencialmente ou que serão o assunto seguinte da conversa – ou seja, ainda nesses casos continuamos ancorados à entrevista-interrogatório. Nesse sentido, o sistema construído por Formaggini e sua equipe instala um dispositivo bastante coeso que persistirá do início ao fim do documentário; ou melhor, que constituirá o próprio filme.

¹²² Particularmente a partir da Comissão Nacional da Verdade (CNV), criada em 2011 pela lei 12.528 e oficialmente instalada em 16 de maio de 2012 pela então presidenta Dilma Rousseff. Os achados foram publicados em três longos volumes, disponíveis aqui: <<http://cnv.memoriasreveladas.gov.br/>>.



Figuras 66 a 69: enquadramentos do dispositivo de *Pastor Cláudio*. Na figura 66: Pastor Cláudio de costas e a tela à sua frente. Na figura 67: o pastor de perfil e a tela à sua frente. Na figura 68: close do pastor Cláudio. Na figura 69: close do entrevistador, Eduardo Passos. Fonte: *Pastor Cláudio* (2017), de Beth Formaggini.

Ao centro desse dispositivo há dois movimentos preponderantes: o primeiro, claro, sendo a própria troca entre o pastor Cláudio Guerra e o psicólogo Eduardo Passos; o segundo sendo a projeção das imagens na tela ao fundo da sala. Apesar de haver uma evidente interação entre esses dois movimentos, dado que o pastor reage às projeções para lembrar fatos a serem compartilhados com o entrevistador, é de suma relevância traçar uma perspectiva que mire com especial atenção no segundo movimento, o da projeção, para que se apreenda com mais propriedade o lastro daquilo que está sendo dito (primeiro movimento) e a natureza da economia de presenças do filme de Formaggini.

O posicionamento do projetor no dispositivo de *Pastor Cláudio* foi estratégico: seu ângulo faz com que uma parte da projeção invada o espaço onde está sentado o pastor – como é possível notar nas figuras 66 e 67, acima. O que pode parecer um detalhe trivial de início, quase

uma falha técnica irrelevante, floresce ao longo do filme como sua ponta de lança formal. Pois ao projetar parte das imagens por sobre Cláudio Guerra, o projetor o contamina com imagens prenhes de memória, mancha sua pele com fotografias de pessoas que ele matou com as próprias mãos, demonstra formalmente o pleno *contato* entre aquele corpo que ali fala e todos os outros corpos que, precisamente, já não estão mais aí, já não podem mais dizer. Assim, o *contágio* entre aquela pessoa sentada ali para a entrevista e toda uma história nacional iminente nas imagens de arquivo projetadas mostra-se incontornável.

O contato é duplo: ocorre tanto pela luz que se espalha na pele do interrogado quanto pela sombra deste, que se projeta por sobre as fotos dos falecidos, por sobre os documentos que chegam à tela. A fotografia em *low key* do filme, inclusive, favorece esse duplo efeito da projeção, dado que por vezes deixa parte do rosto do pastor sem iluminação, ao mesmo tempo facilitando que a luz do projetor afete a pele do personagem sem ser ofuscada, e trazendo a questão da sombra não só como algo lançado sobre a tela, para além do corpo de Cláudio Guerra, mas também como uma duplicidade que lhe habita a própria face, o próprio ser (ver figura 70). A um pastor que se converteu pouco tempo depois do fim de uma ditadura em que atuou como executor e chefe de polícia, cabe como uma luva a parábola do lobo em pele de cordeiro: não questiono a autenticidade da conversão pessoal desse homem, mas sinalizo a gritante dubiedade de sua figura, que é o que fica sugerido pelo jogo de luz e sombra no documentário.



Figura 70: close do pastor Cláudio denotando fotografia em *low key* que divide sua face em luz e sombra e sugere um lado obscuro de sua personalidade. Fonte: *Pastor Cláudio* (2017), de Beth Formaggini.

A sugestão de uma alteridade que vive pelas sombras da persona religiosa, é precisamente o que será trabalhado na troca verbal entre Cláudio Guerra e Eduardo Passos ao

longo do filme. Todo o movimento do documentário (movimento duplo, tanto o da troca oral como o da projeção) revolve em torno dessa sombra que desponta: vai atrás dela. É por isso que o filme convida um pastor para contar sobre um executor, por isso exhibe fotos e documentos para perguntar sobre o que não foi registrado. Porque a sombra que vemos no rosto de Cláudio Guerra ou a que vemos por sobre as projeções não é apenas a sombra daquele homem que foi ao set de filmagem naquele dia: trata-se também de um vulto metonímico, múltiplo, sem face, capaz de remeter a todas as mazelas obscuras do regime ditatorial, que por sua vez remetem a toda uma tradição colonialesca e necropolítica de um país que insiste no sangue e na morte como modo de controle social para a manutenção do interesse privado das elites econômicas.¹²³

Em seu uso da sombra e da luz, portanto, pode-se sugerir que *Pastor Cláudio* carrega uma abordagem notadamente dramática, conjurando inclusive (por semelhança mágica?) uma tradição expressionista ou até *noir* do cinema. Claro que se deve cuidar para não se diluir a verdade luminosa desse documentário a um maneirismo cinéfilo, pois está longe de ser o caso. Por outro lado, é difícil desligar do expressionismo e do *noir* o uso reiterado da sombra do personagem principal para lhe denunciar o lobo interno, particularmente quando em contexto investigativo-policial. Lembremos, por exemplo, através de um breve *relâmpago*, do uso da sombra do assassino em *M: o vampiro de dusseldorf* (1931), de Fritz Lang, quando, logo ao início do filme, ela se projeta por sobre um documento público (arquivo?) que justamente denuncia as atividades assassinas do protagonista (fig. 71).

¹²³ Em entrevista a Lídia Mello, a própria Beth Formaggini faz essa conexão direta das violências comentadas por Cláudio Guerra com aquelas que se originam desde a colonização do país, particularmente aquelas praticadas contra corpos racializados e escravizados (Formaggini in Mello, 2022, p.136 e 137).



Figura 71: fotograma de *M, o vampiro de dusseldorf* (1931), de Fritz Lang.

É preciso salientar que o fato de se fazer um uso dramático da sombra em *Pastor Cláudio* não só não enfraquece em nada o valor documental do filme, como sugere ainda um importante valor documental no próprio artifício cênico da sombra. Pois precisamente por estar consciente do imenso e concreto lastro de sangue que vibra em cada fato mencionado durante a entrevista-interrogatório, consciente de dores que extrapolam em muito o que é dito, o que é *possível* dizer, o filme se apropria do poder dramático, simbólico e filosófico da sombra no cinema para marcar sua posição perante o que diz o pastor, para produzir história. A sombra do pastor é uma espécie de *statement*; é a tese não verbal do filme – "história do cinema, história sem fala", sugeriria Jean-Luc Godard a partir do primeiro episódio de suas *Histoire(s) du cinéma* (1989-1999).

Nesse sentido pode-se observar que a economia de presenças no filme de Beth Formaggini traça um caminho diferente daquele notado há pouco no filme de Anita Leandro. Se *Retratos...* se move em busca da vítima ausente, *Pastor Cláudio* busca o algoz que ainda está. Para tanto, reitero, não é preciso colocar em questão a autenticidade da fé do pastor; e talvez fazê-lo, ao menos como juízo do indivíduo Cláudio Guerra, poderia significar perder de vista características fundamentais do dispositivo da conversão cristã.¹²⁴ Ainda assim, claro está que,

¹²⁴ Refiro-me ao fato de que, mesmo na Bíblia, não são raros os relatos de conversões legítimas (isto é, reconhecidas pela comunidade fiel como legítimas) vindas de pessoas que antes haviam cometido graves crimes contra a vida. Um exemplo bem dramático é dado pelo próprio pastor Cláudio no filme de Formaggini, quando ele cita o apóstolo Paulo. Paulo, um dos mais célebres e fundamentais nomes do cristianismo, era antes chamado Saulo e operava como um oficial romano encarregado de perseguir, supliciar e matar especificamente cristãos. Em uma de suas viagens, Saulo teria caído do cavalo e tido uma visão. Convertido, é rebatizado Paulo, tornando-se um dos mais influentes

no contexto sócio-político brasileiro, marcado por uma íntima relação entre as ditas bancadas "da Bíblia" e "da Bala" no Congresso Nacional, as quais hoje, sob o governo eleito em 2018, formam uma frente unificada da extrema direita (junto à bancada "do Boi", do agronegócio),¹²⁵ a conversão de Cláudio Guerra não sai ilesa e deve ser posta em contexto. Mas esta é uma análise sociológica, portanto não só possível como necessária.

Desse modo, a busca pelo executor, percurso fundamental do filme de Formaggini, não depende da mera tentativa de falsear uma conversão no nível pessoal: porque, o "algoz que ainda está" não se resume à pessoa de Cláudio Guerra, refere-se também a todo um sistema de suplício do corpo ainda vigente através da necropolítica brasileira. Assim, o assassino, alteridade alterocida,¹²⁶ terceira presença do diálogo entre pastor e psicólogo, é visualmente encontrado por meio de uma abordagem efetivamente prismática do corpo de Cláudio Guerra, que vem escandir dele sua sombra, desviar a luz para iluminar o que dela se desvia – tanto fotograficamente, como verbalmente, por meio das perguntas, das entonações, dos atos falhos. É sob esta perspectiva que um dos pontos altos do filme se concentra no trecho em que o pastor encena uma execução para as câmeras. Ponto alto não só pela relevância e gravidade do conteúdo encenado, que não é uma execução "em geral", mas a execução específica de Nestor Vera, um dos presos políticos evocados durante a entrevista,¹²⁷ como também pela forma como esse trecho é registrado e montado.

Assistimos primeiro a uma projeção direta com nomes de vítimas do pastor, com destaque ao de Vera (fig. 72) – um recurso que a montagem do documentário usa volta e meia para sinalizar ao espectador os rumos da entrevista. No corte seguinte, passamos para o close do pastor contando o início da história dessa execução (fig. 73). Ao fim do close, vamos para o plano conjunto do pastor de costas com a tela à sua frente (fig. 74). Nesse novo plano, que

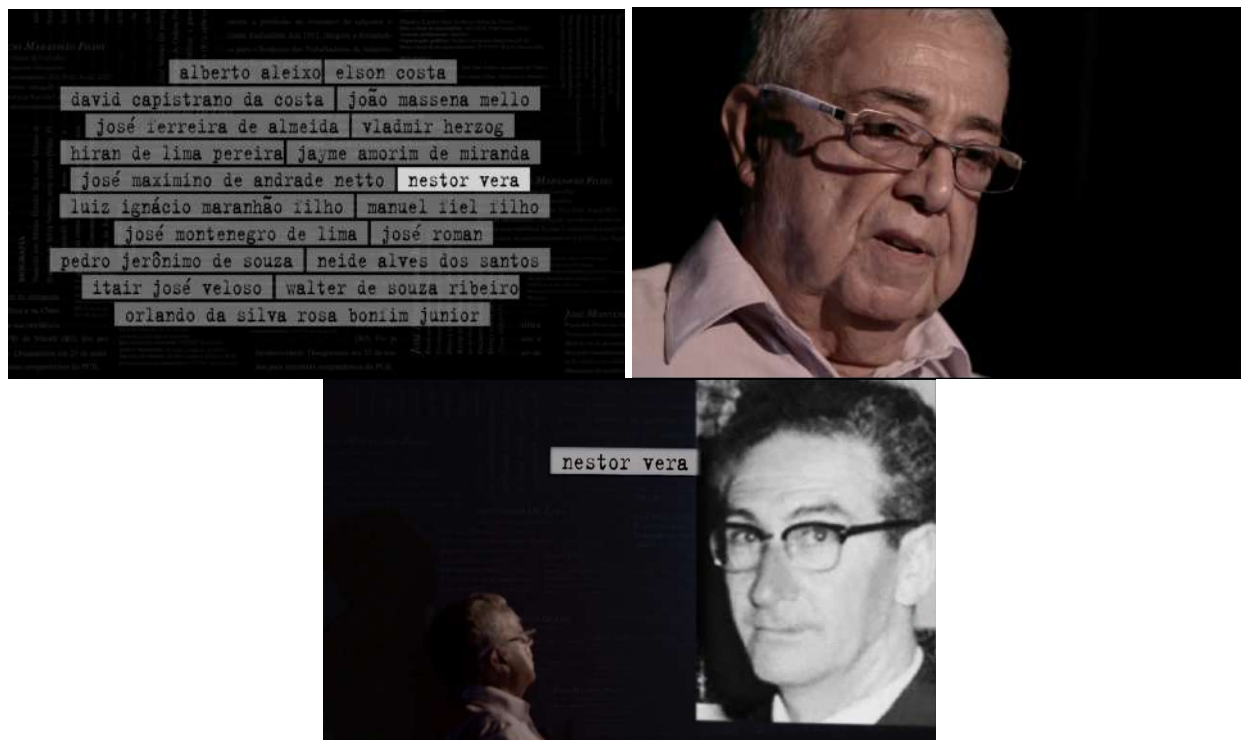
líderes da igreja de seu tempo. Não por acaso, Cláudio Guerra diz se identificar particularmente com este apóstolo de Cristo, ex-executor.

¹²⁵ Para além de relações contextuais com as ditas bancadas "BBB", o pastor ainda traz avisos importantes sobre a continuidade da extrema direita. Como comentam Anita Leandro e Mateus Araújo, é como se ele nos prevenisse sobre algo de grave por vir; e, de fato, depois de realizada a entrevista, "vieram o golpe contra a presidente Dilma Roussef, a prisão sem provas do ex-presidente Lula, a eleição fraudada de um candidato de extrema direita e o aparelhamento do poder executivo por militares." (2020, p. 53).

¹²⁶ O alterocídio é uma das bases da necropolítica, como aponta Mbembe, ao defini-lo como a prática de constituir "o Outro como não como *semelhante a si mesmo*, mas como objeto intrinsecamente ameaçador, do qual é preciso proteger-se, desfazer-se ou que, simplesmente, é preciso destruir" (2014, p.26).

¹²⁷ Nestor Vera era importante liderança sindical e integrante do Comitê Central do Partido Comunista Brasileiro, que estava na mira da infame Operação Radar, planejada pelo Exército Brasileiro para torturar e assassinar as lideranças do PCB entre 1973 e 1976.

funciona um pouco como um *stablishing shot* tardio, temos a dimensão da diferença de escala entre o entrevistado e a foto projetada de Nestor Vera – diferença de tamanho entre o indivíduo e a memória que volta.



Figuras 72 a 74: planos que precedem a encenação da execução de Nestor Vera pelo pastor Cláudio. O pastor reconhece Vera e conta sobre sua execução. Fonte: *Pastor Cláudio* (2017), de Beth Formaggini.

Passamos para o close de Eduardo Passos, que pergunta alguns detalhes a mais ao pastor (figura 75) e depois voltamos a um enquadramento aberto do pastor de perfil (figura 76), no qual podemos ver a bíblia que ele faz questão de segurar durante toda a entrevista. É neste último plano que Cláudio Guerra revela que a execução de Vera foi um marco pessoal, deixando-o particularmente afetado pelos horrores do sistema uma vez que testemunhara a radical desfiguração física de Vera pela tortura. É também neste último enquadramento que o psicólogo pergunta ao pastor se ele concordaria em reencenar o momento fatídico da execução – pedido com o qual o pastor concorda.



Figuras 75 e 76: planos que precedem a encenação da execução de Nestor Vera pelo pastor Cláudio. Eduardo pergunta ao pastor se ele reencenaria a execução. Fonte: Pastor Cláudio (2017), de Beth Formaggini.

Em seguida, após um breve momento de *silêncio e tela preta* que sinalizam a relevância da sequência de imagens por vir, a montagem corta para um novo enquadramento, ainda não visto no filme, em que o interrogado está de pé, em um plano médio conjunto, com a tela atrás de si (e nela, a sua sombra) – ver figura 77. É um novo *stablising shot*. A câmera enquadra o pastor em plongée e em um ângulo de três quartos, valorizando ainda mais a abordagem prismática do desvio da luz que refrata o corpo de Cláudio Guerra em dois: carne e vão. Sua sombra fica quase ao centro do quadro e é ainda mais ressaltada pela própria projeção, que neste momento não se constitui de nenhuma imagem, apenas de uma luz branca – o que ajuda a destilar a forma corporal do pastor.



Figura 77: pastor Cláudio de pé descrevendo e reencenando a execução Nestor Vera. Fonte: *Pastor Cláudio* (2017), de Beth Formaggini.

A entrevista prossegue enquanto o pastor está encenando sua postura de executor. Ele menciona que Vera já estava quase morto quando chegou para executá-lo, que o seu tiro teria sido dado como gesto misericordioso. E, enquanto ele segue trocando verbalmente com o

psicólogo (primeiro movimento do dispositivo filmico), a imagem abandona o corpo-carne de Cláudio Guerra e se concentra tão somente em sua sombra projetada (segundo movimento). Começando por um plano médio onde se vê o gesto da execução, com a mão que vira arma¹²⁸ (figura 78); depois um close com o reflexo luminoso do óculos (figura 79); depois um detalhe das mãos juntas com os dedos cruzados, em uma postura que fica entre a espera e a oração – plano durante o qual não ouvimos senão o silêncio, fruindo da materialidade quase puramente imagética daquela figura (figura 80). Depois, ao fim da sequência, o pastor fala da influência da infame Scuderie Detetive Le Cocq¹²⁹ sobre o caso Nestor Vera.



Figuras 78 a 80: sequência de planos da reencenação da execução de Nestor Vera.
Fonte: *Pastor Cláudio* (2017), de Beth Formaggini.

Toda essa sequência em que se encena a execução de Nestor Vera deixa inequívoca a relevância da sombra do pastor para se compreender o sentido das falas e das imagens deste documentário de Formaggini. E, curiosamente, esse exercício de contrastes luminosos sinaliza

¹²⁸ Em um comentário preciso acerca deste momento do filme, Anita Leandro e Mateus Araújo apontam o gesto manual da arma e da execução como tendo sido banalizado pelo atual presidente e por seus correligionários desde pelo menos a campanha eleitoral de 2018 (2020, p.50).

¹²⁹ A Scuderie Detetive Le Cocq foi um dos principais grupos de extermínio durante e depois da ditadura militar de 1964. Esse esquadrão da morte foi criado em 1965 por policiais cariocas com o intuito de vingar a morte do Detetive Milton Le Cocq d'Oliveira, morto em operação.

um percurso que toma a contramão do que tracei até aqui, neste capítulo e no anterior. Pois, se através de *48 e Retratos de identificação* meu esforço foi o de buscar o corpo a partir da imagem, "o corpo que volta", procurando, por meio dos poderes fotogênicos do audiovisual, *o devir corpo da imagem*, neste trecho de *Pastor Cláudio*, por outro lado, através dos jogos de luz e sombra, assistimos a um *devir imagem do corpo*.

Nesse sentido, são particularmente relevantes os enquadramentos que pronunciam esse efeito ao nos fazerem perder a referência do corpo-carne de Cláudio Guerra. Carregando fortes ecos daquele enquadramento de Fritz Lang que apresenta o assassino-protagonista de seu filme (figura 71, acima), tais planos do corpo-sombra em Formaggini nos colocam diante de uma forma que é puro vazio, puro abismo histórico. Forma, contudo, ainda mais destilada que aquela de Lang, posto que delineada por um preto-no-branco minimal, esquemático, bidimensional. Se, além de Cláudio Guerra, esta sombra carrega muitos outros rostos possíveis junto a todo um sistema necropolítico, então o que vemos nesta sequência é uma imagem possível do próprio Leviatã hobbesiano, do núcleo vivo não da experiência, mas da exceção e da morte – núcleo que forma o ponto de origem e o centro fisiológico tanto da soberania como, paradoxalmente, como argumenta Giorgio Agamben, do próprio Estado de Direito (1998).

O próprio pastor Cláudio aliás oferece um bom lastro a esse argumento agambeniano ao contar que os esquemas de morte e tortura da ditadura brasileira eram em parte financiadas pela CIA e que policiais e militares recebiam treinamento em cursos de tortura tanto desta agência americana como também de representantes da Inglaterra. Considerando que tanto os Estados Unidos quanto a Inglaterra (e a França!)¹³⁰ são sólidas democracias ocidentais, sua participação na ditadura brasileira demonstra claramente a seletividade, ou seja, a excepcionalidade, do "direito".

Para avançarmos na discussão do corpo que vira imagem e vice-versa, é possível contrastar esta sequência de *Pastor Cláudio* com aquela de *Retratos de identificação*, citada anteriormente, em que se lê o atestado de óbito de Chael Charles Shreier e aos poucos seu corpo aparece por sobre a imagem do atestado. Se voltarmos às imagens (figuras 62 a 64), veremos que o trajeto fica claro: do arquivo ao corpo. É certo que jamais deixamos o reino da imagem, dado que, no fim das contas, assistimos a um filme; contudo, ainda assim, à nossa visão, esse devir

¹³⁰ Também a França compartilhou com países do Cone Sul métodos de tortura testados na Argélia e na Indochina.

corpo da imagem insinua um corpo cheio de órgãos, cheio de uma potência que olha de volta, dissolvendo via *fade* um documento médico, texto formal, cadavérico ele mesmo.

E logo após esse trabalho de corporificação de Chael, a montagem de *Retratos* insere uma vez mais, com um corte seco, o código identificador do jovem militante para os catálogos do DOPS: "12145". O ruído datilográfico que acompanha sincronicamente o surgimento do número denuncia uma materialidade. Naquele instante, identificamos, sim, tal número com o corpo de Chael; mas não como pretende o dispositivo catalogal: não reduzimos tautologicamente o corpo ao número; pelo contrário, notamos um peso mórbido no número, um cheiro acre; vemos as secreções de uma memória viscosa, a escorrer de cada um dos algarismos.

Em um primeiro momento, como já comentei, é em sentido oposto que caminha Formaggini na sequência que faz do corpo de Cláudio Guerra uma imagem, um arquivo arquetípico do núcleo de exceção do necropoder. Mas se a forma-vulto do pastor nos fornece uma visão do abismo *em pessoa*, então o que a contramão de Formaggini faz é ir e voltar: ao extrair do corpo uma imagem sombria, o documentário precipita um corpo (em forma de sombra humana) aos difusos conceitos do Estado de Exceção e do Necropoder; incita um corpo possível aos vastos eventos históricos passados e presentes da ditadura militar, da milícia, da política brasileira, da união entre alguns líderes evangélicos e o mercado de armas e mortes.

Em medida semelhante, a sequência do atestado de óbito de *Retratos de identificação* na verdade também vai e volta, dado que o corpo (vivo!) referido pela foto de Chael funciona também como um documento, uma imagem que é a contra-prova à tese do relatório final do Inquérito Policial Militar (IPM) sobre a morte do rapaz – que ocorreu por tortura, não por resistência à prisão, como defende o IPM. Ou seja, se a partir da imagem-texto do laudo de autópsia Leandro precipita às nossas retinas o corpo, esse corpo nasce na montagem também como contra-imagem, como contra-texto (e não contexto ou consenso), devolvendo à própria história as suas questões, a sua vida fervilhante, de natureza móvel, complexa e não homogênea.

Em ambas as sequências descritas, de *Pastor* e de *Retratos*, o que fica claro é uma marcada ambivalência entre os tropos do corpo e da imagem. Uma via de mão dupla que é insistente, talvez até inevitável no contexto audiovisual, mas que muda suas dinâmicas mediante os diferentes procedimentos audiovisuais utilizados para performá-la. Uma ambivalência, portanto, que apesar de geral e implícita, pode se fazer de modo singular aqui e ali, nesta ou naquela cena, o que habilita matizes bem mais variados à economia de presenças de um filme:

pois nos faz perguntar não apenas *se* aparece ou *se* está presente, mas *como* aparece, *como* está presente (enquanto imagem? corpo? ou ambos? imagem de que natureza? que tipo de corpo?). Uma ambivalência, enfim, que não é necessariamente sinônimo de equivalência pura e simples, pelo menos não no sentido de uma indistinção total entre corpo e imagem – caso contrário, a questão qualitativa da aparição e da presença (o *como*) perderia o sentido, o que inviabilizaria o efeito anti-catalogal das duas sequências citadas acima. Nessa esteira, a noção de uma economia de presenças fica agora mais complexa. Passa a ganhar minúcia e capilaridade através das reversões constantes entre corpo e imagem no andamento dos filmes.

O problema da circularidade entre as ideias de corpo e de imagem pode ser trabalhado desde as raízes mais ancestrais da representação e da linguagem. Em algumas regiões, as primeiras representações icônicas feitas pela humanidade foram pinturas das próprias mãos, pressionadas contra as paredes das cavernas. Nesses casos, a imagem, enquanto artifício humano, nasce como extensão do corpo, como seu rastro, seu semelhante mágico: uma possibilidade de prolongamento de si no mundo, uma auto-conjuração. Ao mesmo tempo, no vetor inverso desse mesmo contexto ancestral, também era comum pintar os animais a serem caçados pela comunidade, como se a representação das feras nas paredes as prolongasse para dentro da fantasia e do domínio humanos, viabilizando uma forma mágica de apropriação. Fazia-se o mesmo, aliás, para clamores por fertilidade. Assim, a caça e a cria viriam em parte como fruto da pintura: eis o corpo conjurado, vindo como prolongamento da imagem. Fecha-se o círculo.

Muito mais tarde, a tradição romana da máscara mortuária (*imago*, já citada no capítulo anterior) seguiria replicando essa circularidade. Por um lado, a confecção de uma escultura moldada diretamente a partir do rosto proporcionaria ao morto-molde uma continuidade física no mundo, prolongando-o para além de si mesmo por meio da máscara resultante. Por outro lado, se a incontornável presença do antepassado na *imago* tinha por função social exortar os vivos a se lembrarem e a reencenarem as tradições da comunidade (Didi-Huberman, 2015, p.205-206), não estaria a *imago* voltando a ser corpo por meio dos corpos vivos, que rememoravam? O círculo corpo-imagem novamente se fecha.

Para mencionar uma ocorrência recente dessa circularidade, é possível realizar um salto temporal e lembrar daquilo que escreve W. J. T. Mitchell ao tratar das biotecnologias mais avançadas atualmente. Ao ler as técnicas recentes de clonagem como formas de produção de imagens, Mitchell coloca que "a clonagem é a realização, a literalização do mais antigo medo – e (significativamente) da mais antiga esperança – acerca das imagens, que é que nós possamos lhes dar vida" (2011, p.31). Na clonagem, em vez de um rosto-molde, toma-se um DNA-molde para replicá-lo. Ainda assim, como o próprio autor deixa claro, eis o ancestral círculo corpo-imagem que mais uma vez se fecha. Trata-se de uma leitura passível de ser feita de forma diferente a cada novo dispositivo imagético vislumbrado pela humanidade, o que revela a possibilidade de uma ligação secreta, mágica, entre o corpo e a imagem – uma semelhança radical e fundante, uma diferenciação que desponta.

Essa circularidade já foi há tempos eloquentemente notada por André Bazin em seu célebre "O mito do cinema total" (1997, p.27). Para o autor, o prolongamento do corpo no mundo tem a ver com o objetivo fundamental de vencer a morte. Bazin caminha das múmias egípcias ao cinema, relacionando a atração humana por técnicas de registro à utopia de superação da própria finitude – o imperativo de vida seria a própria psicologia dos meios de representação humanos. Apesar de uma generalização da ocidental oposição entre vida e morte para outros espaços e tempos e de uma questionável abordagem teleológica que sugere um aperfeiçoamento evolutivo das técnicas de registro até se chegar ao cinema, Bazin tem o grande mérito de identificar neste último uma motivação que, no limite, não é nem propriamente tecnológica, nem propriamente artística, mas mítica – como o faz Mitchell, aliás, em sua descrição da mitologia da clonagem. Jean-Luc Godard deixa uma afirmação semelhante à de Bazin em suas *Histoire(s) du cinéma*, apontando que o cinema não é nem técnica, nem arte, mas mistério (1988-1998). Como foi visto, a abordagem epsteiniana do cinematógrafo segue um percurso semelhante.

O cinema registra uma pessoa para fazê-la se mexer uma vez mais: mumifica tanto o corpo como seus movimentos – movimentos estes que, mesmo repetidos, insistem em nos prometer vida. No cinema, animista por excelência, os fotogramas acelerados pulsam um desejo (e um medo) ancestral pelo corpo vivo (não teria sido Louis Lumière um possível Prometeu moderno *à la* Mary Shelley?). Nesse sentido, lembremos junto a Valentine Robert que no fim do século XIX, mesmo após a popularização do cinematógrafo, era comum jornais da época se referirem ao cinema pela mesma terminologia usada para os números de quadros vivos,

"*tableaux vivants*", cuja popularidade havia estourado em capitais como Paris, Londres e Nova York pouco antes de 1895 (2014, p.269). Com isso, Valentine Robert sugere que a estética do cinema, marcada pela tensão de movimentos desfilados pelo interior de um quadro fixo (a tela), reporta-se menos diretamente ao teatro ou à pintura do que aos *tableaux vivants* – esse dispositivo no qual corpos se fazem passar por imagens, emprestando-lhes a própria vida e fechando o círculo corpo-imagem no curto-circuito da pose.

Em *Pastor Cláudio*, a visão de um vivente matador compartilhando a cena com imagens de arquivo de suas vítimas flexiona e multiplica esse curto-circuito. Fica posto o radical desequilíbrio entre as representações dos corpos: um deles filmado diretamente no local, os outros, projetados sob a forma de antigas fotografias, documentos secretos; um deles tendo extinguido a corporalidade dos outros, os quais só podem estar enquanto imagens retomadas. Contudo, nos dois casos, o resultado final é materialmente o mesmo, porque tudo ali é filme: são todos, algoz e vítimas, convertidos pelo dispositivo cinematográfico em pontos de luz na tela do cinema ou do computador. E ao mesmo tempo, inversamente, no interior prismático da experiência espectral, esses pontos móveis de luz são lidos como mais que simples estímulos luminosos, mais que meras aparições gerais ou clichês: eles são percebidos como singularidades, como presenças específicas, munidas de seus próprios devires.

A partir desse reconhecimento de presenças vivas e dinâmicas vindas da luz do ecrã, uma estranha disjunção perceptiva se torna possível: se no andamento do filme, por meio da montagem, da mise-en-scène, da fotografia, da cenografia etc., as presenças nele percebidas se movem, interagem entre si, dançam, variam, então elas volta e meia ganham peso ou se afinam, passam a vibrar menos ou mais, e isso viabiliza uma distribuição mais maleável e intercambiável da percepção das *corporalidades*. Porque, por trás da promessa de vida feita pela impressão de movimento no audiovisual, há uma promessa de corpo, de presença no além-da-imagem. Nesse sentido, mesmo que ainda seja preciso explorar mais detidamente relações entre corpo, corporalidade, imagem, aparição e presença, desde já é possível sugerir que há momentos específicos ao longo do filme em que, enquanto espectadores, ultrapassamos as dicotomias entre vida e morte no mundo (sem, no entanto, jamais esquecer-las!) a ponto de se tornar dúbio, mesmo que por alguns segundos, quem tem corpo e quem não tem, quem tem peso (físico e histórico) e quem se torna eco – ou sombra. Isso faz com que as presenças percebidas, outrora meros pontos de luz, agora se tornem passíveis de corpo, mesmo sem jamais deixarem de ser imagens.

A fim de demonstrá-lo, repito aqui (figura 81) o enquadramento em que vemos um plano conjunto do pastor de costas com a tela de projeção à sua frente, na qual se vê um close up de Nestor Vera. Para seguir o discernimento etimológico proposto por Mary Ann Doane (2003), pode-se sugerir que não se trata exatamente de um "close up" de Vera, mas sim de um "*gros plan*", porque o impacto da imagem não é o da proximidade ("close", na etimologia anglófona), e sim o da grandeza ("*gros*", na etimologia francófona). Logo, frente ao plano conjunto do pastor diante da tela, notamos que a simples imensidão do rosto de Vera converte sua figura, via cinema, em uma verdadeira paisagem contra a qual se coloca o corpo diminuto, desfocado do pastor-observador – aliás, uma paisagem histórica incriminadora que acusa e olha de volta aquele que a mira. Pergunto: qual dos dois ali, neste instante do filme, tem mais corpo? Ou melhor: qual das duas imagens de corpo mais vibra? Mais pesa?



Figura 81: retirada da sequência de planos que precedem a encenação da execução de Nestor Vera.
Fonte: *Pastor Cláudio* (2017), de Beth Formaggini.

Não é necessário que respondamos inequivocamente "Vera" às perguntas feitas acima. Basta que fiquemos em dúvida ou reticentes: é então que nos tornaremos conscientes de uma disjunção de corporalidades operada neste momento específico de *Pastor Cláudio* pelo dispositivo audiovisual de Formaggini. Eis porque Epstein diz que o "*gros plan* é a alma do cinema" (1921, p.94), um "atentado contra a ordem familiar das aparências" (1974, p.256). A disparidade visual entre tamanhos é capaz de se sobrepor, naquele instante, à disparidade material de vida e morte fora do filme, donde um efeito pernicioso, não dito mas perceptível, que pode dar a ver *graus de corporalidade* onde não se supunha senão a oposição maniqueísta entre

corpo e sem-corpo, entre uma corporalidade total no pastor (vivo) e uma ausência completa de corporalidade em Vera (morto). Assim, na disjunção provocada pela natureza *imagética* de ambos esses *corpos*, abre-se caminho à descoberta de uma variabilidade maior (sob a forma de graus e intensidades) daquilo que se entende por corpo. E é nesse sentido que tal experiência disjuntiva nos permite acessar visões prismáticas, persistentes, de outros corpos possíveis.

Se a ignição dessa faísca foi provocada pelo próprio dispositivo audiovisual (enquadramento, cenografia, fotografia, montagem), então sua queimação se conecta diretamente à fruição do poder animista da fotogenia. Não estaríamos testemunhando aí a manifestação direta de uma forma de animismo histórico? Eis que a foto catalogal, biopolítica, de Nestor Vera, naquele instante, transmuta-se no *gros plan* fotogênico de uma vítima, isto é, em uma imagem capaz de comunicar por meio de seu pungente contra-olhar e de sua vibrante corporalidade uma gama enorme de violências históricas indizíveis.

3.6 Corpo-relâmpago: fotogenia, heterotopia e a volta do corpo

A faculdade de perceber corporalidades a partir da representação audiovisual certamente se conecta à faculdade mimética defendida por Walter Benjamin – já sugeri, aliás, como a circularidade imagem-corpo é uma semelhança mágica fundante no interior da representação. Vimos também em Epstein que a faculdade mimética não só é base para o efeito do espetáculo audiovisual, como é também um talento especial do cinematógrafo: atirar baldes d'água rumo aos céus para fazer cair a chuva; projetar a foto de um rosto em grande escala para condensar e precipitar um corpo munido de singularidade. Corpo que cai seja como torrente ou como garoa, mas de toda forma cai: sobre nós, sobre nossos olhos, abertos, contaminados, inebriados. Encharcamos-nos de corporalidades imprevistas.

Ver corpo a partir de uma imagem é um salto clarividente intimamente ligado àquele outro salto, pequeno-grande milagre da percepção, que nos torna capazes de ver um *continuum* móvel a partir da sucessão rápida de imagens fixas – enfim, que nos torna capazes de cinema. É via semelhança mágica que criamos movimento a partir do estático, corpo a partir da imagem e, no limite, história a partir do arquivo retomado em filme. Ou seja, se a semelhança, como vimos, se forma paradoxalmente de uma diferença, de uma "inexatidão", é essa diferença que pode vir a despontar quando experimentamos uma semelhança imprevista, mágica: e assim chegamos à singularidade. Nesses momentos privilegiados, tal diferença não floresce como pequena

variação, como um quase-mesmo, uma quase-repetição, mas como diferença radical, como novidade epifânica: a novidade do corpo perante a imagem, do movimento perante o estático e da história perante o arquivo. Por isso, como já foi comentado desde o primeiro capítulo, justamente quanto maior a diferença entre os termos assemelhados, mais impactante, arredia e expansiva a semelhança experimentada, porque maior seu grau de novidade, de diferenciação.

A sombra do pastor Cláudio, por exemplo, se parece com ele, tem a forma de seu corpo e imita seus movimentos; mas também diverge completamente, vindo como uma alteridade bidimensional, um vão sem carne. E se as diferenças apontam para uma terceira pessoa em cena, as proximidades nos contam que esse terceiro faz parte daquele mesmo pastor. Assim, se antes Cláudio Guerra, feito de carne e osso e munido com sua Bíblia, mostrava-se figura religiosa familiar, facilmente identificável, sua sombra, feita de puro vão, vem perturbar essa familiaridade através do dispositivo da semelhança: um "atentado contra a ordem familiar das aparências", nas palavras de Epstein ao descrever a fotogenia do primeiro plano (1974, p.256). O resultado é que passamos a perceber um corpo possível a "encarnar" aqui e agora os mecanismos necropolíticos verbalizados e encenados pelo pastor.

Até o momento, seguindo a abordagem epsteiniana, relacionei a fotogenia a uma capacidade animista própria do cinematógrafo e, a partir daí, a uma abertura, por meio da economia de presenças, à produção de outras corporalidades possíveis – o corpo presentido frente ao *gros plan* de Vera, frente ao atestado de óbito de Chael, ou mesmo diante da sombra do pastor. Corpos que de alguma forma "voltam". Mas ainda é preciso explorar mais o que seria esse "retorno", isto é, como ele efetivamente se realiza, posto que certamente não é possível, nem necessariamente desejável, uma reconstituição dos corpos materiais das vítimas que ficaram pelos escombros do passado.

Enfim, a verdade é que Vera foi assassinado pelo pastor Cláudio em 1975, pouco depois de ter seu corpo miseravelmente supliciado por torturadores. Que Chael foi efetivamente torturado até a morte em 1969. E que o pastor Cláudio está aí, hoje, pronto a contar como matou Vera. Efetivamente, não é possível voltar atrás. Eis a tragédia da história: "tragédia em suspenso", poderíamos sugerir, junto a Epstein; tragédia latente que devora aos poucos os acontecimentos, mesmo os mais sutis, frisando-lhes sua unicidade ao degluti-los um a um sem dar chances à repetição. Depois de digeridos, tais acontecimentos são normalmente evacuados sob a forma de sedimentos irreconhecíveis, que formam a gramatura molecular dos imaginários

coletivos, o adubo de onde se ergue a própria história. Mas há momentos fortuitos, aqui e ali, em que os acontecimentos não são totalmente digeridos, sendo na verdade regurgitados: re-emergindo sob a forma de cadáveres, fósseis, arquivos ou rastros que voltam rumo a esta superfície a que chamamos "presente".

Nessa esteira, o que o cinema de arquivo quer é enfiar o dedo na goela da história, apropriando-se daquilo que volta para plantar outras narrativas possíveis naquele adubo tragicamente digerido. Esse cinema vem mexer com o corpo da própria história, tentar estimular e catalisar suas secreções e seus despojos, recolhendo-os e montando-os em novas composições, reanimando-os cinematograficamente. Mas não faz isso para reconstituir os eventos tal como eram "de fato", antes de passarem pela boca da história. Não só porque seria impossível reaver o imaculado "original" a partir do meio-digerido, como também porque o "fora" da boca da história não existe, ou pelo menos não nos é alcançável.

Isso significa que o evento histórico só ocorre porque provocado pela própria mastigação da história, ou seja, por suas grandes e pequenas revoluções. Assim, na medida em que é ruptura do *continuum*, logo, antilinear por excelência, como coloca Michel Poivert (2007), o acontecimento histórico já nasce se extinguindo, já nasce sendo devorado; ele se esvai na medida em que realiza a ruptura que o constitui e que o singulariza, deixando apenas ecos, consequências de si. Nós também, seres finitos, que já nascemos em pleno processo de envelhecimento, passamos sem poder ficar ou voltar – estamos desde já sendo engolidos. Frente a esta tragédia só de ida, o cinema de arquivo aqui visitado traz consigo implicitamente o reconhecimento de que só se faz história de dentro da história, isto é, sem real onisciência ou universalismo; porque somos em parte fruto de nossos próprios contextos localizados, claro, mas principalmente porque tudo o que vemos e ouvimos, tudo o que experimentamos, incluindo nós mesmos, já faz parte do processo digestivo da história – tudo já nasceu embebido pela saliva acre do tempo.

Frente a toda essa fisiologia da irreversibilidade, fica claro que a "volta" do corpo só poderia ocorrer como semelhança, e não como repetição. Lembremos da sexta tese de Benjamin sobre o conceito de história, na qual o autor defende que articular o passado historicamente não é reconstituí-lo como "de fato" foi, mas se apropriar de uma imagem desse passado tal como ela relampeja no agora, no momento do perigo. Com base nessa ideia é possível propor que, no trecho de *Pastor Cláudio* com a imensa foto de Nestor Vera, a corporalidade momentaneamente

perceptível em Vera é precisamente o *relâmpago* provocado por seu *gros plan*, ou seja, é o curto-circuito dessa imagem quando inserida no perigoso momento de confrontação com o algoz. Isto é, o "*corpo que volta*" seria precisamente o próprio relampejar da imagem. Se assim for, esse corpo ocorreria nos momentos de mais intensa clarividência, na crista do estalo fotogênico, no ângulo de alinhamento exato do prisma espectral.

Configurando-se como a mais ardua das semelhanças mágicas cinematográficas, o corpo que volta é radicalmente diferente daquele ao qual se refere, mas é também diretamente formado a partir de sua silhueta, uma vez que é precipitado pela parte de seu referente que sobreviveu materialmente no arquivo retomado. Nesse sentido, é possível tomar o dispositivo da sombra do pastor como ilustração aproximativa do que ocorre quando o corpo-relâmpago brilha a partir da imagem: produz-se uma alteridade prismática que difere e que, no entanto, prolonga e multiplica a imagem-fonte para fora de si mesma. Mas, diferentemente da sombra do pastor, que se projeta inicialmente para dentro do filme (no interior da cena) e que é dúbia por conta da impenetrabilidade dos dispositivos necropolíticos que representa, o corpo que volta é uma alteridade que extrapola o próprio filme, evadindo-o rumo ao espectador, e sua dubiedade, a dificuldade de entender ou dominar esse corpo relampejante, ocorre porque ele vem inteiramente imerso em singularidades e porque se dispõe à nossa experiência espectral de modo excessivamente próximo e breve, na duração de uma faísca. Quando penso ou verbalizo sobre o corpo que volta, é porque ele já se foi.

Manifestando-se em diferentes graus de corporalidade, mas sempre nos momentos mais vibrantes da presença, o corpo que volta está no estalo fotogênico enquanto que a presença, em seus momentos mais difusos, tende a se sustentar na latência fotogênica, na "tragédia em suspenso". Assim, se a aparição é, como vimos, o *ponto de apoio* de uma presença na imagem (no filme), então o corpo-relâmpago é seu *ponto de explosão*, o momento em que essa presença se expande e mostra sua face mais brilhante, lançando-se para fora do ecrã. Como no caso da aparição, não é possível traçar limite categórico entre o corpo que volta e a presença, mas dizer simplesmente que esse corpo é um estado especial da presença, seu momento mais intenso e radical.

Se desde o início deste capítulo eu já falava de uma certa persistência da imagem para além de suas fronteiras, de um certo transbordamento da imagem, chegamos agora ao cume desse fenômeno. Já sugeri *a fortiori* que, sendo uma presença capaz de ultrapassar uma aparição

e vibrar para além dela ao longo de um filme, então certamente o próprio filme, por meio da intensidade de sua economia de presenças, seria capaz de superar a tela e cair no mundo, contagiando-o, continuando a vibrar nele de alguma forma. O corpo que volta não estaria exatamente nesse lugar de (ultra)passagem? Em um além-filme? Além-imagem? Para lá do representável? Esse corpo não seria um corpo-mais-que-imagem? Eis que voltamos ao problema conceitual elementar da fotogenia, que segundo Leo Charney foi pensada por Epstein precisamente para nomear o inominável do cinema (2004, p.324).

Para encerrar este capítulo descrevendo a volta de um corpo-mais-que-imagem, é preciso necessariamente pensar no lugar que esse corpo ocupa quando ele volta. Já que ele é capaz de transpassar o ecrã, onde pousaria? Qual a *topia* do corpo-relâmpago? Seria ele uma espécie de "*corpo utópico*"?

Tomo a expressão do breve ensaio de Michel Foucault de mesmo nome, apresentado em 1966 (publicado no Brasil em 2013, pela n-1). Escrito na primeira pessoa, o breve ensaio me atinge diretamente. Por um lado, Foucault me confronta com um corpo (o meu) que está, por definição, sempre aqui e agora, sempre me acompanhando, na medida em que tudo o que sinto e faço é sentido e feito através dele – "meu corpo, *topia* implacável" (2013, p.7), espaço de mim. Por outro lado, paradoxalmente, o autor me confronta também com um corpo (ainda o meu) que fundamentalmente desconheço, que jamais conseguirei ver por completo (mesmo o espelho só me mostra fragmentos, um lado por vez), confronta-me com um corpo capaz de conjurar outras infinitudes ao maquiar-se, mascarar-se ou vestir-se, que não está em espaço algum pois serve justamente de grau zero à própria construção da noção de espaço, de cima e baixo, longe e perto – "o corpo está em parte alguma: ele está no coração do mundo, este pequeno fulcro utópico" (*ibid.*, p.10).

Mas se neste ensaio Foucault escreve sobre as tensões entre o lugar (*topia*) e o des-lugar (*utopia*) do corpo, é preciso fazer entrar neste binômio um terceiro elemento, que vem de fora do ensaio, mas ainda assim do mesmo autor: o outro-lugar (*heterotopia*) do corpo – conceito descrito em "As heterotopias" (1984 : 2013-c) para além de sua relação com corpo que proponho aqui.

Em "O corpo utópico", a noção de utopia é uma faca de dois gumes. Foucault a utiliza tanto para se referir a uma *expansão do corpo*, caso que descrevi acima – o corpo capaz de infinitudes, capaz de ir além da própria pele –, quanto para falar de uma *idealização do corpo*, a qual é por ele criticada. Em sua crítica à idealização do corpo, o autor sugere eloquentemente que o corpo é protagonista de todas as utopias, é o ponto de origem e o ponto de retorno delas, mesmo que elas se voltem contra ele, que basicamente sonham com "um corpo *sem corpo*, um corpo que seria belo, límpido, transparente" (*ibid.*, p.8). No campo do cinema do início do século XX, o corpo utópico é o que aparece nas abordagens da "fotogenia" em seu sentido mais banal, *quasi*-biopolítico, usado para elogiar a beleza física das *stars* brancas, jovens e ricas.

Mas, se voltamos ao uso foucaultiano do termo "utopia" para descrever as potências corporais que se expandem efetivamente para além da epiderme, isto é, para além da topia do corpo, talvez possamos ler o uso de "utopia" nesses casos com o sentido de "heterotopia" – ainda mais considerando que há quase 20 anos de diferença entre "O corpo utópico" e "As heterotopias", ou seja, a noção heterotópica ainda não havia sido concebida pelo autor. Com essa substituição, apesar da perda de uma ambiguidade que talvez fosse importante para o autor, a ideia é valorizar o caráter *factual* e *imprevisível* da expansão do corpo, contrário ao tom *irrealizável* e *prescritivo* da utopia. E, se considerarmos que "o que de mais essencial existe nas heterotopias" é que "elas são a contestação de todos os outros espaços" (2013-c, p.28), então o corpo expandido seria justamente aquele que se tornou capaz desse outro espaço contestatório, que a um só passo extrapola a epiderme e combate uma idealização utópica desmaterializante ou aprisionante. O corpo heterotópico, enquanto corpo da diferença, seria verdadeiramente infinitesimal na medida em que não obedeceria nem mesmo às nossas projeções mais utópicas. É um corpo que está onde não esperávamos encontrá-lo, e que escapa imediatamente assim que o testemunhamos. O corpo-relâmpago, portanto, catalisado por uma fotogenia anti-biopolítica, não é utópico; é, sim, heterotópico, e sua heterotopia denota justamente sua natureza singular e imponderável.

Assim, diante da experiência cinéfila radical de Delluc e Epstein, a fotogenia precisava mesmo designar especificamente aquilo que não tem nome ou medida, aquilo que se contrapõe tanto às topias quanto às utopias diárias, ou seja, tanto às limitações físicas da vida e da morte, às tragédias históricas, quanto às convenções discursivas e sociais que matam o passado ao lê-lo sob a forma de uma utopia, de algo sem corpo, que já se foi e não tem lugar no aqui e agora. A

fotogenia suscita, para tanto, um *outro* corpo extraído fortuitamente, como que por milagre, do corpo registrado ou retomado: corpo heterotópico, carregado de uma personalidade própria, que não se encontra senão onde não é procurado, que invade insolitamente a experiência momentânea de quem assiste às imagens inebriado de cinefilia.

Mas se trata de uma invasão tão radical quanto a cinefilia que a motiva. Pois, se o prisma espectral está entre mim e a tela, então assim que ocorre o alinhamento privilegiado do relâmpago, assim que a luz passa pelo prisma e me atinge diretamente, sinto esse outro corpo em meu próprio, a me habitar. E, em mim, dentro de meu próprio grau zero do espaço, como colocou Foucault, no mais-que-aqui e mais-que-agora das minhas vísceras, o relâmpago fotogênico traça em meus céus uma ligação que me faz consciente de minha própria heterotopia, porque me lembra de meu próprio corpo ao me fazer vibrar. Vou então além de mim, além dos meus próprios des-lugares, alcançando um outro-lugar imprevisto. Abro-me, enfim, para me conectar a um outro corpo vindo de outro lugar que me contagia, fazendo com que eu redescubra a complexidade da vida – agora não mais só minha, nem só do outro: uma vida comum, trans histórica, partilhada entre constelações de singularidades. Afetado, meu eu abriga um outro.

E ao me contagiar, o corpo-relâmpago se mostra corpo-mais-que-imagem precisamente por sua relação com o imponderável: porque escapa ao limite do representável, lá onde já não há imagem possível, apenas a sensação do frio na barriga, o calor no sangue, o arrepio – ou seja: o imponderável é *aqui*, em mim – que, no entanto, já não sou só eu.

A manifestação cinefílica dessa outra-personalidade singular, mesmo que ocasionada pela interação entre meus olhos e a imagem, não é percebida de fato nem fruída senão pela vibração de meu próprio corpo, que acaba por materializar esse outro. Assim, os graus de corporalidade que sou capaz de perceber na imagem seriam portanto os graus de afetação de meu próprio corpo, que se dá à imagem como um palco ao bailarino. A postura clarividente de auto-descentramento mostra-se, com isso, decisiva: é quando abro meu próprio corpo ao contato com as aparições; quando me torno apto a ser contagiado pelas presenças; é aí que passo a ver já não mais com os olhos, mas com o estômago, o fígado, os pelos, o intestino – uma materialidade nada utópica, mas também que passa a superar a mera topia, tornando-se outra de si: heterotópica.

Em si mesmo, o corpo que volta a princípio não é um corpo "natural", no sentido de uma totalidade celular circunscrita, repleta de sucos e órgãos. É um corpo que está implícito no estalo

fotogênico, e que, portanto, é produzido pela minha integração ciborguiana com a máquina cinema, quando meu olho se afeta com os procedimentos artificiais do audiovisual: a tela preta, o silêncio, o sorriso na foto, os detalhes da mão, dos pés e da cabeça, a montagem que vai do atestado de óbito ao morto (vivo!), a iluminação que projeta sombras. Eis que pelo breve momento em que eu o vejo, em que eu o sinto em mim, esse corpo-outro passa a ganhar pelos, órgãos e sucos que outrora eram só meus. Seria possível dizer que o micro-processo de existência desse corpo heterotópico da fotogenia, que dura o tempo de uma faísca, consiste precisamente em tomar para si a minha carne a partir dos meus olhos e dos meus ouvidos, até o momento em que, depois de me perpassar por inteiro, ele se esvai e só eu sobro. Mas sobro vivificado por descobrir, já não só no filme, mas em mim mesmo, outros corpos possíveis – vindos de outrem e de outrora.

Em uma radical reversão circular de empatia, o corpo que volta é sempre o meu e, ao mesmo tempo, nunca é.

4. O corpo que volta e a dança

Até aqui, temos uma estrutura de tese em dois movimentos: no primeiro capítulo, descrevi o *problema* a ser superado e introduzi uma *solução* possível – isto é, descrevi a captura do corpo pela imagem biopolítica e introduzi, em contrapartida, o tratamento anti-catalogal das imagens e a noção de fotogenia, propondo ainda um método associativo inspirado em Walter Benjamin; e no segundo capítulo, retomei a *solução* possível introduzida pela primeira parte para desdobrá-la e chegar ao *resultado* da abordagem fotogênica do arquivo – isto é, desdobrei a fotogenia em suas relações com a clarividência, com as semelhanças mágicas, com o animismo histórico e sugeri, como resultado dessa abordagem, a percepção de presenças através das aparições e a percepção prismática de corporalidades, isto é, a possibilidade da volta do corpo para além da imagem.

Então, para este capítulo final, com o objetivo de completar uma estrutura em três movimentos, pretendo retomar e desenvolver um pouco mais sobre o *resultado*, apontado no segundo capítulo, da fotogenia gestada pelo cinema de arquivo; isto é, pretendo voltar-me novamente à questão da restituição de um corpo possível para indagar sobre seus pormenores, suas características, seus horizontes. Particularmente, se ao final do segundo capítulo descrevi o *instante* da volta do corpo, o *relâmpago*, o *ponto de explosão* da presença, o terceiro capítulo partirá daí para se ocupar de outras questões sobre o corpo que volta por meio do nosso: de que ele é *feito*? como esse corpo *vive* em nós? como fazer para que esse corpo possa *se demorar* em nós? Em outras palavras, se no capítulo anterior falei do *surgimento* do corpo que volta (ou propriamente da *volta* desse corpo), pretendo agora discutir sua *existência*, sua possível *continuação* e *permanência*.

Para tanto, este capítulo toma três filmes bem diferentes entre si, que empregam estratégias também diversas de prolongamento do corpo "restituído" através da retomada do arquivo em filme. O primeiro deles é *S-21: a máquina de morte do Khmer Vermelho* (2003), de Rithy Panh, em seguida *Natureza Morta* (2005), de Susana de Sousa Dias e, finalmente, *A imagem que falta* (2013), também de Rithy Panh. Se Dias, como já introduzido no primeiro capítulo, lida com a questão da ditadura salazarista em Portugal, o cineasta cambojano Rithy Panh trabalha principalmente o Genocídio do Camboja perpetrado pelo Khmer Vermelho entre 1975 e 1979. Panh tem inclusive envolvimento pessoal com tal evento, dado que perdeu sua

família durante o período, conseguindo escapar do país em 1979, estabelecendo-se na França. Ele volta ao Camboja em 1990 para realizar seus filmes, que se debruçam de um modo ou de outro sobre a tragédia sofrida pelos cambojanos.

A opção por esses três longas em especial, desses dois realizadores, vem pela forma com que cada obra trabalha a materialidade e os gestos dos corpos, suas fisiologias próprias e seus sujeitos, seus estados e seus movimentos. Se *S-21...* retoma o Khmer Vermelho por meio da imbatível concretude de espaços factualmente utilizados para prisão, tortura e morte, contando ainda com a participação de pessoas que foram de fato guardas ou vítimas desses lugares, *Natureza Morta*, por sua vez, salta a uma profunda virtualidade do gesto e do corpo ao desconstruí-lo imageticamente pelo slow motion e pelo corte prematuro na montagem (feito antes que o gesto se complete); finalmente, em *A imagem que falta* os corpos são ao mesmo tempo concretizados e congelados sob a forma de pequenos bonecos de argila, fixando a um só passo o gesto (por meio das poses) e a materialidade (por meio do barro) desses corpos lembrados em primeira pessoa pelo realizador.

São modos bem diversos de fazer esses corpos voltarem e se prolongarem em nós – em nossa matéria e em nossa memória. Assim, por meio de cada um desses três filmes, chego às respostas das três perguntas que fiz sobre a *existência* (e já não só sobre o *surgimento*) do corpo-mais-que-imagem: 1) de que ele é feito? veremos em *S-21...* ; 2) como vive em nós? Será analisado a partir de *Natureza Morta*; 3) como poderia permanecer em nós? a partir de *A imagem que falta*.

4.1 O corpo, o tempo e os muros viscerais: introduzindo S-21

No prólogo de *S-21: a máquina de morte do Khmer Vermelho*, Rithy Panh nos apresenta uma contextualização histórica concisa cuja forma, ao mesclar imagens do presente e do passado, também já anuncia o movimento de base do filme como um todo: o de enxergar aqui e agora elementos de um trauma histórico do Camboja. Desse modo, temos nesse prólogo uma breve mas eficiente preparação para um filme que adentra os antigos espaços e arquivos da principal e mais violenta prisão criada pelo Khmer Vermelho, a Prisão de Segurança 21, que dá nome ao documentário e que foi transformada no Museu do Genocídio Tuol Sleng logo após a queda de Pol Pot, em 1979.

É com o apoio do museu que Panh realiza esse documentário, que é o segundo filme de uma trilogia sobre S-21, como comenta Anita Leandro (2016-b). Desta, o primeiro filme é *Bophana* (1996), sobre a trágica prisão, tortura e morte de dois amantes cambojanos cujo grande crime fora escrever suas cartas de amor, e o terceiro filme é *Duch: o mestre das forjas do inferno* (2011), no qual Panh corajosamente confronta o dirigente de S-21 com arquivos gerados por ele mesmo, traçando um importante paralelo ao julgamento desse mesmo líder do Khmer Vermelho que posteriormente o condenou à prisão perpétua. Apesar da grande relevância de ambas as produções, a opção pelo filme do meio, *S-21: a máquina de morte do Khmer Vermelho*, vem, como veremos, por conta da forma como o longa trabalha o personagem Vann Nath, vítima de S-21 e pintor que retrata os suplícios da prisão, e por conta dos procedimentos audiovisuais em torno da reencenação das práticas prisionais por pessoas que foram de fato guardas do lugar. Estes procedimentos contribuem especialmente para avançar o percurso argumentativo desta tese.

Finalmente, se, no primeiro capítulo, mimetizei o gesto de Susana de Sousa Dias em 48, que não nomeia os depoentes ao longo do filme, evitando, de minha parte, contextualizações excessivas em favor da fruição das questões daquela obra, dessa vez mimetizo o gesto de Panh. Se ele começa por uma breve contextualização histórica introdutória, eu, de minha parte, descrevo a sequência e a cotejo com curtos acréscimos – como discutido desde o início, uma metodologia que se concentra nas singularidades de cada objeto deve ela mesma variar de acordo com aquilo que analisa.

O prólogo de *S-21*... se inicia com a seguinte inscrição em tela preta: "antes da guerra, o Camboja era um país independente e neutro, com uma população de 7.7 milhões". O termo "guerra", aqui, se refere à guerra civil no Camboja deflagrada em 1970 (depois de tantos outros conflitos internos que germinam desde a década de 1950). Depois da cartela, contudo, surge um plano aberto em movimento panorâmico de uma Phnom Penh¹³¹ contemporânea (figs. 82 a 84), o que estabelece uma relação anacrônica e polissêmica (não-ilustrativa) com o letreiro que antecede a imagem. Assim, anuncia-se desde o primeiro plano o entrelaçamento entre presente e

¹³¹ Phnom Pehn é a capital do Camboja.

passado que marcará o filme. E esse cruzamento temporal continua se potencializando ao longo dessa mesma vista panorâmica na medida em que, enquanto a câmera percorre os prédios, passamos a ouvir o som de explosões. E esses ruídos, inseridos anacronicamente pela montagem, vão ficando mais e mais altos.



Figuras 82 a 84: panorâmica filmada por Rithy Panh em uma região de Phnom Penh. Fonte: *S-21: a máquina de morte do Khmer Vermelho* (2003), de Rithy Panh.

Eis que uma inscrição surge sobre a imagem: "1970: golpe de estado contra o Príncipe Sihanouk". É uma referência ao golpe perpetrado pelo General Lon Nol com apoio dos Estados Unidos contra a monarquia de Norodom Sihanouk para estabelecer uma ditadura militar pró-americana, substituindo o Reino do Camboja pela República Khmer (Khmer sendo a etnia dominante do Camboja). Lon Nol contribuirá para os interesses dos Estados Unidos ao deslocar parte importante das forças cambojanas ao enfrentamento contra militantes do Vietnã do Norte infiltrados no país – rompendo com a neutralidade que o Camboja havia adotado até ali em relação à Guerra do Vietnã. A partir daí, como veremos, os bombardeios americanos sobre o Camboja assumem proporções impressionantes, com o objetivo de destruir as guerrilhas revolucionárias (os "vietcongues", isto é, a Frente Nacional para a Libertação do Vietnã, mas também o próprio Khmer Vermelho, fortemente constituído desde os anos 1960).

O filme corta da panorâmica inicial para uma imagem de arquivo preto e branca em que jovens descarregam um barco cheio de armamentos pesados na margem de um rio para a mata. Na trilha de áudio, as bombas continuam, mas são acompanhadas agora de uma música nacionalista, também ela inserida pela montagem, composta pelo Khmer Vermelho para fins de propaganda política. As imagens de arquivo se sucedem; sobre elas aparecem as inscrições: "extensão da Guerra do Vietnã", "bombardeios americanos", "600 mil mortos" – e isso enquanto assistimos a mais jovens, agora em uma estrada de terra de zona rural, carregando mais armamentos. Tais imagens (chegando pelo rio, avançando pelas estradas) sinalizam

alegoricamente o crescimento do movimento do "Khmer Vermelho", expressão cunhada na década de 1960 pelo próprio príncipe Sihanouk para designar o Partido Comunista do Kampuchea, que passa à liderança de Pol Pot (Saloth Sâr) em 1962 – quando ainda em situação de guerrilha.

A partir do golpe de 1970, o príncipe deposto, exilado na China, passa a apoiar esses guerrilheiros de inspiração maoísta contra a República Khmer de Lon Nol. Os chineses e os norte-vietnamitas também apoiam o Khmer Vermelho, que, por sua vez, ganha ainda o favor da população principalmente devido aos traumáticos e extensivos bombardeios americanos no território cambojano. É importante frisar que o Camboja foi o país mais bombardeado da história, e isso contando tão somente a quantidade de explosivos americanos entre 1965 e 1973, que supera o total de explosivos utilizados por todos os Aliados durante toda a Segunda Guerra Mundial (Owen e Kiernan, 2006).¹³² Nesse sentido, a persistência dos sons das explosões na montagem de Panh não é mera ilustração genérica de uma "guerra em geral": é, sim, a reencenação de um ruído tenebroso muito presente no imaginário de uma população que conviveu com a massiva campanha americana de bombardeios.

Depois das imagens dos jovens guerrilheiros avançando em estradas de terra, entra um plano tremido de uma via asfaltada, filmada de cima de um veículo em movimento. Letreiro: "17 de abril de 1975: vitória do Khmer Vermelho". Na imagem que sucede, Pol Pot em pessoa sai de um dos veículos estacionados e cumprimenta apoiadores. Lê-se: "populações deslocadas", "moradores expulsos". Em seguida, vemos uma comissão do Partido Comunista do Kampuchea visitando espaços desertos de uma capital recém capturada: "escolas fechadas", "moeda abolida", "religião proibida", "campos de trabalho forçado, vigilância, fome, terror, execuções". A música para; só as bombas continuam. Logo depois, imagens de arquivo de uma cidade em ruínas, desertificada: "2 milhões de mortos".

Mesmo tendo durado pouco, entre 17 de abril de 1975 e 7 de janeiro de 1979, estima-se que durante o domínio do Khmer Vermelho morreram, por causas não naturais relacionadas à violência do regime, entre 1,67 milhão e 1,87 milhão, de uma população total de menos de 8

¹³² Em um importante artigo de 2006, Taylor Owen e Ben Kiernan mostram que informações cruciais liberadas em 2000 pelo governo de Bill Clinton mudam completamente a compreensão da escala dos bombardeios americanos na região do Camboja. A começar pelo fato de ficar claro que os bombardeios não começaram em 1969-70 com o governo Richard Nixon, mas em 1965, com Lyndon Johnson, que já havia lançado quase 500 mil toneladas de explosivos sobre o país até 1969-1970. Com a campanha genocida de Nixon, contudo, esse número sobe para quase 2.8 milhões de toneladas lançadas até 1973 – o que significa que o Camboja ultrapassou o Laos como o país mais bombardeado da história (Owen e Kiernan, 2006).

milhões – algo em torno de um quinto a um quarto da população (Kiernan, 2003, p.587). Essa estimativa inclui execuções, fome, doenças variadas, fadiga por excesso de trabalho, entre outros motivos. A ideologia primitivista e agrária contida no modelo comunista autoritário defendido por Pol Pot e seu círculo foi implementada de modo radical desde os primeiros dias do regime: esvaziaram-se todas as grandes cidades, escoando forçadamente a população para o campo; negou-se a medicina moderna, fechando ou reformulando hospitais e adotando somente métodos tradicionais de cura (afirmando-se, com isso, "autossuficiente" na área da saúde); fecharam-se as escolas, vistas como influência estrangeira e burguesa; puniu-se com tortura e morte aqueles que tivessem tido alguma educação formal de relevância e/ou relações com a República Khmer de Lon Nol. O Camboja passou então a se chamar Kampuchea Democrático.

Apesar de se autoproclamar comunista, o regime, além de instituir uma casta blindada de dirigentes intitulada *Angkar* (ou a Organização, o Partido), também dividiu a população em duas classes: o Novo Povo, formado pela população urbana e/ou de classe média, que deveria ser forçadamente reeducada no campo, e o Velho Povo, formado pela população tradicionalmente rural que seria em parte responsável pela reeducação do Novo Povo. O ideal de *Angkar* era uma sociedade agrária Khmer autossuficiente e "pura" (inclusive etnicamente); livre de individualismo, de outras etnias e de influências externas (Locard, 2005, p.124-125). Isso, claro, apesar de boa parte do círculo de pessoas que constituía *Angkar* ter se formado em discussões sobre Marx, Lenin, Engels, Mao e Stalin na França, na China e no Vietnã da década de 1950 (*idem*). Não por acaso, em suas memórias, Rithy Panh faz questão de afirmar que a violência ocorrida no Camboja naqueles anos de dominação autoritária não pode ser restringida a uma mera especificidade cambojana, no sentido de que essa violência faz parte do efeito nefasto de colonizações e utopias pensadas pelo próprio ocidente dos séculos XIX e XX – o Genocídio do Camboja representaria, portanto, o próprio século XX (Panh e Bataille, 2013, p.111).

De volta ao filme, depois de acompanharmos a montagem de imagens de arquivo e texto contando a chegada do Khmer Vermelho ao poder (do rio às estradas de terra, às de asfalto, à capital, às cidades abandonadas), corta-se para um plano geral de um campo de trabalhos forçados onde tudo o que se vê é o céu, o chão de terra seca e os milhares de trabalhadores carregando terra em múltiplas viagens – são corpos a perder de vista (fig. 85). Eis uma imagem que sintetiza como poucas a condição absurda do regime instaurado pelo Partido Comunista do Kampuchea em 1975: corpos anônimos, despersonalizados, lançados aos montes em fluxos

obrigatórios no meio de nada, vindos não se sabe de onde rumo a lugar nenhum, mas obrigados ainda assim a caminhar com peso nas costas, sob o sol, sem água, sem comida¹³³. O plano, feito por uma câmera na mão, é acompanhado de uma música que canta uma ode arrepiante ao "sublime sangue dos trabalhadores e camponeses", "sublime sangue dos soldados" – é o hino oficial do Kampuchea Democrático.¹³⁴ Contextualizados pela montagem e pela música, os corpos ali, apesar de vivos e perambulantes, expressam uma representação possível para o genocídio que se operou no período. Representar a morte através dos vivos: a tragédia histórica *em suspenso* – eis um pouco da fotogenia do arquivo, que desnuda, naquilo que assistimos, um nó agudo de tempo, o "tempo impuro" da imagem (Didi-Huberman, 2000, p.13).



Figura 85: imagem de arquivo feita por equipe do Khmer Vermelho para registrar os grandes projetos do Partido Comunista do Kampuchea. Fonte: *S-21: a máquina de morte do Khmer Vermelho* (2003), de Rithy Panh.

Depois desse arquivo banhado pela música sobre o "sublime sangue" dos camponeses, corta-se para uma imagem atual: o plano aberto de uma região rural em que camponeses plantam arroz (Fig. 86). A música atravessa o tempo histórico e rompe com os limites do corte, permeando como eco a nova imagem, permanecendo audível e inteligível.

¹³³ Essa imagem é uma que se repetirá aos montes em *A imagem que falta*, analisado ao fim do capítulo. São tentativas do Khmer Vermelho de registrar o tamanho imperioso das grandes obras de irrigação que proporcionariam ao Kampuchea Democrático um prometido "grande salto para frente", nos termos maoístas incessantemente repetidos pelo Khmer Vermelho. Mesmo o emblema nacional da época trazia ao centro esse ideal de canais de água fluindo fartamente. Contudo, tais obras se baseavam em uma visão nostálgica do antigo Império Khmer e foram mal planejadas, desconsiderando as diferenças topográficas, os conhecimentos de camponeses locais e os conhecimentos de especialistas. Apesar do custo material e humano, as obras pioraram a produção de arroz do país, elevando a fome a níveis críticos (Bultmann, 2012).

¹³⁴ Hino disponível aqui: < <https://www.youtube.com/watch?v=NZELEumh0h4> >



Figura 86: registro atual de camponeses cambojanos plantando arroz. Fonte: *S-21: a máquina de morte do Khmer Vermelho* (2003), de Rithy Panh.

A paisagem agora, em vez da terra, é recoberta de verde, mas por sua condição de planície aberta e vasta, se assemelha topologicamente à imagem de arquivo que a precedeu, tanto por sua amplitude quanto pelo enquadramento utilizado para registrá-la. Desse modo, o corte seco na transição e a permanência musical potencializam a continuidade visual apesar das discrepâncias: apesar da terra seca de um lado e do verde do outro, apesar dos milhares de corpos andando sem rumo em uma imagem e dos poucos corpos fixos, concentrados em plantar, na outra. Ainda assim, continua havendo a paisagem aberta, o enquadramento, os trabalhadores rurais, a música. Semelhanças arredias que sugerem esteticamente sobrevivências do passado, permanências históricas que deixaram marcas. Mais uma vez, uma relação anacrônica e polissêmica conecta os versos e as imagens do Khmer Vermelho ao presente cambojano. Depois do plano aberto, a câmera se aproxima e se concentra em uma família específica que planta suas mudas de arroz.

O prólogo se conclui por um corte seco preciso, que vai da ação de plantar o arroz na água à de dar banho em um bebezinho que parece ter poucos meses de vida – ligando ambas as cenas por meio de um protagonismo da água e dos gestos manuais. O corpo que planta e o que dá o banho na criança são da mesma mulher, provavelmente a mãe, cujo primeiro filho já aparece ao seu lado na cena da plantação. Esse corte seco entre a muda do arroz nas poças (fig. 87), gênero alimentar primordial do país, e o corpo frágil e choroso daquele recém nascido embebido

em água (fig. 88) parece traçar uma alegoria do próprio país. Parece pedir cura e renascimento. Parece sonhar com a possibilidade de um novo Camboja.



Figuras 87 e 88: registro atual de camponesa plantando arroz; registro atual de bebê sendo banhado. Fonte: *S-21: a máquina de morte do Khmer Vermelho* (2003), de Rithy Panh.

Contudo, essa suposta alegoria se complica em seguida. Isso porque, por meio deste corte que conclui o prólogo, chegamos à casa daquela família que vimos plantando arroz; e eis que ali descobrimos, por meio do diálogo entre o pai dessa família nuclear, chamado Him Houy, e seus próprios pais, já velhos, que ele foi um guarda do Khmer Vermelho na prisão mais violenta do regime – a S-21. Ele não foi um dos executados, um dos torturados, mas sim um dos executores e torturadores. Portanto, àquela alegoria do renascimento, de um olhar para o futuro, acrescenta-se imediatamente uma representação do problema da continuidade dos ciclos de violência, da necessidade de olhar para o passado. Voltamos uma vez mais à polissemia da transição passado-presente, arquivo-registro, que se intensifica retroativamente, em uma espécie de engenharia reversa: agora, voltando mentalmente do bebê ao arroz e do arroz à antiga terra desértica com milhares de trabalhadores famintos, essas relações temporais se ressignificam mutuamente. Os estilhaços de ontem continuam estilhaçados hoje, eles ainda cortam – apesar do verde, da água, apesar da continuidade da vida. E é através do *corpo*, do bebê, dos trabalhadores de outrora, dos jovens guerrilheiros, dos líderes de *Angkar*, dos camponeses de hoje, que essa história se manifesta.

Ainda no diálogo em que descobrimos sua identidade histórica enquanto ex-guarda Khmer Vermelho, Him Houy, que à época era adolescente, diz que preferia ter ido para o Exército e morrer no front. Sua mãe e seu pai pedem serenamente que ele diga a verdade, que diga o que fez, quantos matou sob o Khmer Vermelho, e que depois faça uma oferenda para os mortos, para se livrar do carma. Seu pai diz: "peça aos mortos para retirarem o carma ruim". É um pedido que confere uma agência póstuma importante aos fantasmas do genocídio, agência que será buscada pelo próprio filme de Panh, dedicado aos mortos quase como uma espécie de oferenda (como veremos). Os pais de Him Houy frisam o caos terrível em que se encontrava o país à época, pedem reconciliação. A mãe diz ter pena tanto dos mortos quanto de seu filho; diz que ele sempre foi um bom menino, mas que o recrutaram cedo – e, de fato, uma das formas que o Khmer Vermelho teve para crescer em números antes de 1975 foi o recrutamento de jovens rapazes e moças, filhos de camponeses pobres. Him Houy fala do medo imperante à época, medo que o levava a cumprir as ordens de execução. Diz que temia o mal que podia lhe acontecer.

Logo depois dessa fala, mais um corte seco cirúrgico: passamos imediatamente para o plano aproximado, angulado, de uma pintura na qual estão representados corpos alinhados em uma fila, vendados e amarrados uns aos outros pelo pescoço, todos cabisbaixos, sendo levados às celas (Fig. 89). Talvez uma das cenas que Houy temia que acontecesse com ele. A pintura está sendo finalizada diante da câmera de Panh – com a mão do artista em quadro, ainda a pintar. Uma voz começa a dar testemunho de sua prisão: "me interrogaram e torturaram com eletricidade". A câmera se move para a esquerda, abandonando a pintura e seguindo o braço do artista; vemos o rosto de Vann Nath e notamos que a fala não está em voz off: o próprio Nath é quem nos lança esse testemunho enquanto pinta. Ele não só foi preso em S-21, como em outra prisão antes disso – e conseguiu sobreviver. A câmera na mão vai e volta múltiplas vezes entre o rosto do pintor, os gestos do pincel e os detalhes da pintura. Durante a tomada, o artista conta cenas de violência brutal pelas quais passou, mesmo não tendo feito nada contra o regime.



Figura 89: pintura de prisioneiros em fila. Fonte: *S-21: a máquina de morte do Khmer Vermelho* (2003), de Rithy Panh.

A pintura de Vann Nath, como aqueles desenhos de Malangatana Valente Ngwenya apresentados no primeiro capítulo, conta uma experiência vivida em primeira pessoa na prisão. Se o artista moçambicano, por meio de ilustrações sintéticas e bidimensionalizadas, apresenta traços mais expressivos,¹³⁵ no sentido de serem representativos de um estado de alma do preso (o líquido preto vomitado, a cabeça-só-grade, os olhos nas portas, as curvas estilizadas dos corpos), o pintor cambojano, por outro lado, preocupado com cores, perspectivas, volumes e luzes, apresenta traços mais descritivos, mais detalhados, com composições que narram acontecimentos na prisão relacionados aos maus tratos contra os detentos.

Mas em ambos, o corpo que pinta também está se representando a si mesmo: primeiro sob a forma de memória, ao se lembrar das violências sofridas ("eu me lembro de mim", como vimos na análise de 48), segundo sob a forma de pigmento, ao ser colocado por si mesmo na tela. Há pelo menos três corpos em contato direto nesse processo, três "eus" diferentes refletindo e reposicionando prismaticamente uns aos outros. Como em Malangatana, também em Nath a mão que pinta era antes usada para tentar, em vão, se defender das brutalidades da cadeia; hoje ela devolve o que viu, o que tocou, bailando com o pincel na tentativa de comunicar o indizível. E nesta cena introdutória de pintura e depoimento, na medida em que Vann Nath fala em primeira pessoa enquanto coloca, com um pigmento claro, mais relevo na roupa de uma das vítimas retratadas, é possível ler, por mera convenção narrativa, que aquele é seu (outro) corpo. Mas

¹³⁵ Dizer "expressionistas" aqui talvez fosse demasiado eurocêntrico.

também é preciso expandir essa percepção, e não só por seu teor convencionalizado: Nath não estaria um pouco em cada prisioneiro que pinta? Malangatana não se auto-ramificaria em cada preso desenhado?

Assim poderia ter sugerido Oscar Wilde em forma de Basil Hallward, mesmo que em um contexto bem diferente: "todo retrato pintado compreensivelmente é um retrato do artista, não do modelo" (1993, p.17). Embora essa máxima seja proferida no contexto literário decadentista do fim do século XIX por um Wilde, marcadamente dândi, egotista e inglês, é possível sugerir uma inflexão à proposta ao se trocar seus vetores: indo não no sentido de um monopólio de tudo o que se representa pela subjetividade genial do artista, mas sim no sentido de uma fragmentação do corpo do artista em muitos-de-si, de um descentramento da personalidade criadora em personalidade vivenciadora, vidente, depoente, em personalidade que se divide em várias e *semeia* cada obra que produz com um pouco de seu corpo (em vez de *monopolizá-las* todas). O próprio gesto manual com o pincel, ao ligar a mão à tela, não serviria como uma espécie de conduíte corporal? Não formaria como que uma ponte material e performática para que o corpo do artista possa contagiar o da tela com algo de sua corporalidade (e vice-versa)? E não seria esta transfusão de corporalidades, essa economia pictórica de presenças, o fundamento da mística aurática benjaminiana?

Nesse sentido, o artista está de fato naquilo que pinta, mas não como proprietário. Está, sim, como matéria e gesto, como traço ou rastro; como fóssil. Assim também está a pintura, que permanece como cicatriz naquele que a realizou. E essa dinâmica co-presencial anti-individualista e anti-monopolizante fica particularmente sensível no caso da representação de tragédias históricas vividas em primeira pessoa: Nath e Malangatana são certamente parte substancial de suas respectivas representações, eles são, no sentido mais aurático, o próprio motivo da relevância de suas ilustrações, mas estas não lhes pertencem, não se resumem a eles. Elas contam das dores de muitos. Ou seja, ao fossilizarem a própria carne sob a forma de pigmento, ao inventarem e ocuparem o território da tela, esses artistas fazem com que a tela ocupe o território da história, abrindo uma espécie de portal: o pedaço-de-si que atravessa essas representações e é por elas atravessado, esse elo com o presente, com o aqui e agora, passa a funcionar como *caminho* para a volta de muitos outros, que atravessam o tempo e se fazem regurgitar pelo aparelho digestivo da história.

Em outras palavras, há aqui um outro uso da subjetividade que não é aquele da "genialidade artística", do autor como "origem" – concepção ainda relativamente hegemônica. Nem Nath nem Malangatana pintam meramente por "inspiração" ou profissão, e eles não são nem o Alfa nem o Ômega de suas obras. Vejamos o caso de Nath em particular: durante o Genocídio, ele *servia* ao Khmer Vermelho pintando os líderes do Partido Comunista do Kampuchea *para sobreviver*; hoje, apesar da mudança radical de contexto, algo dessa lógica continua, posto que ele está *a serviço* da memória das feridas provocadas pelo regime genocida e pinta na tentativa de *sobreviver* a essas lembranças. Há um teor mais visceral na sua ânsia de pintar que supera os temas da "inspiração" ou da "profissão", ou mesmo do próprio domínio autoral. Há aqui um estado mais missionário da pintura que a insere na ponta de lança da historiografia do Genocídio Cambojano. Por isso, inclusive, o esforço estético de Nath é tão indissociável do debate ético e histórico, tanto quanto sua subjetividade pictórica se torna inseparável da comunidade de vidas-outras afetadas pelo genocídio, estejam elas vivas ou mortas. Na cena mencionada acima, aliás, a concomitância entre o pintar e o falar sela o inquebrantável elo entre sua arte, seu testemunho e sua carne, entre o estético, o histórico e o corpóreo na comunicação de uma experiência do imponderável.

E a cena do testemunho de Vann Nath enquanto ele pinta as brutalidades sofridas é também um recurso importante para que a montagem de Rithy Panh prepare nossa chegada, enquanto espectadores, a S-21. Panh poderia ter passado a imagens da arquitetura da prisão desativada, transformada em museu, imediatamente após aquela fala de Him Houy sobre o temor que tinha de sofrer as consequências da desobediência à necropolítica de *Angkar*. Mas ao optar por introduzir esse espaço através da pintura-depoimento de Nath, uma representação pictórica e verbal que cria seu próprio espaço de memória, ao mesmo tempo documental e ficcional, Rithy Panh destila o foco de sua abordagem: o da *experiência* traumática que foi S-21 e, por meio dela, o Khmer Vermelho. Isto é, embora seja capital ir filmar os muros e as coisas do que já foi um dia S-21, embora seja importante gravar depoimentos para que se tenha registro do funcionamento dessa fábrica necropolítica, para a abordagem cinematográfica e histórica de Panh tudo isso só tem valor na medida em que seja capaz de acordar os milhares de fantasmas adormecidos ali, catalisando visões e comunicando experiências – subjetivas e comunitárias.

Nesse sentido, a inserção da cena de apresentação de Nath, vítima de S-21, vai muito além de confrontar e complexificar a apresentação anterior, de Him Houy, algoz de S-21 –

embora também tenha essa função. Acima de tudo, chegar à prisão que dá nome ao filme por meio da fala-pintura de Nath é frisar como motor deste documentário o fato de que cada pedaço de realidade filmada no interior daquele complexo prisional desativado, cada metal enferrujado, cada muro, número, artefato, ou documento vibra com uma *ânim*a de pesar histórico; tudo ali secreta, sob a forma de gritos ou sussurros, os humores de uma experiência radical, violenta e traumática – que é o verdadeiro assunto do filme. É como se as paredes envelhecidas da antiga prisão vibrassem em seus vazios, como se passassem a ser preenchidas por uma matéria orgânica acumulada, pelos restos mortais dos que ali pereceram, incluindo o próprio regime. Paredes em carne *viva*, pulsante com uma memória que ainda sangra e ainda mata,¹³⁶ e que é preciso retomar.

4.2 S-21 e o corpo a corpo entre vivos e mortos: topografias, tatilidades e movimentos

Como foi dito, o lugar em que funcionava S-21 foi transformado no Museu do Genocídio Tuol Sleng logo depois da queda de Pol Pot, em 1979. O museu disponibiliza uma série de informações online, incluindo o acervo de arquivos produzidos durante o funcionamento da prisão.¹³⁷ Mediante o importante esforço arquivístico desse museu e tomando a contramão daquele caminho aparentemente linear do tempo-história, sob o qual as coisas parecem ruir e sumir, isto é, parecem "passar", virar essa virtualidade digerida a que chamamos "passado", Rithy Panh (re)introduz em um espaço presente corpos atuais, vivos, diretamente ligados ao funcionamento prisional de outrora, dando um nó no tempo. São duas vítimas que conseguiram sobreviver às torturas (Vann Nath e Chum Mey) e alguns ex-guardas que eram responsáveis por manejar os presos, por interrogatórios e execuções (incluindo aqui Him Houy).

¹³⁶ Logo depois de sua apresentação como personagem do filme, Vann Nath acolhe o choro de uma outra vítima sobrevivente de S-21, Chum Mey, dizendo: "não pense nisso... com o Khmer Vermelho ainda vivo, o que podemos fazer?". É importante ter em mente que o Khmer Vermelho, apesar de ter perdido Phnom Penh em 1979, não desapareceu. Em 1981 o Khmer Vermelho abdicou do comunismo, mantendo apenas seu discurso nacionalista e anti-vietnamita (que já era uma tônica, de modo que na prática muito pouco se alterou), recebendo apoio internacional de países como os Estados Unidos e a Grã Bretanha. Depois do fim da Guerra Fria, o Khmer Vermelho perdeu a capacidade de se manter com apoio internacional. Um acordo de paz foi assinado em Paris em 1993 e uma cúpula da ONU foi instituída para acompanhar os processos de paz no Camboja. O Khmer Vermelho, contudo, ignorou o contrato de paz que ele mesmo também havia assinado e continuou disputando poder armado com a república socialista que o havia derrubado com ajuda do Vietnã. Seu último líder oficial foi capturado somente em 1999. Pouquíssimos foram os condenados pelos crimes contra a humanidade durante o Kampuchea Democrático. O que significa que extra-oficialmente muitos ex-membros do Khmer Vermelho seguem circulando.

¹³⁷ Eis o website do museu: < <https://archives.tuolsleng.gov.kh/> >

Com o retorno desses corpos ao espaço que um dia já fora por eles ocupado, Panh deixa latente aquela impureza temporal prefigurada pelo prólogo, que cruza presente e passado nos cortes secos entre registro e retomada. Mas aqui, com a volta literal dos corpos, viabiliza-se uma interação material, concreta, que funda o dispositivo do filme para ativar outras relações temporais, reabrindo não só o passado, mas o próprio presente. Cruzado e dobrado sobre si mesmo, o tempo homogêneo e linear é então transfigurado em tempo-legião, em um tempo atravessado por tantos outros, trazidos certamente pelas lembranças das pessoas envolvidas, mas também por suas fisiologias, por seus corpos presentes aqui e agora, no interior do corpo morto-vivo de S-21, cujos tecidos e órgãos são os artefatos, muros, salas e ruínas que, quando olhados com olhos de lembrar, parecem preenchidos pelas vísceras ainda pulsantes dos que se foram.

E essa ativação do *tempo* através da exploração de um *espaço* vem por meio de uma série de procedimentos cinematográficos: entrevistas com as vítimas e com os ex-guardas; câmeras que caminham pelos interiores dos corredores e das celas; filmagem das pinturas e falas de Vann Nath, feitas no local; leitura realizada pelos ex-guardas da documentação sobrevivente; interação entre Vann Nath e ex-guardas, em um diálogo (e disputa) sobre a história do Khmer Vermelho; encenação pelos ex-guardas de como procediam com o manejo de prisioneiros. Combinados entre si através de uma montagem particularmente precisa em seu jogo de associações (como já demonstrei pela análise do prólogo), todos esses procedimentos nos fazem conhecer aos poucos esse tenebroso espaço que foi S-21. A economia de presenças do filme, portanto, ativada pelas aparições dos espaços da prisão e dos participantes que ali viveram, conjura uma massa de milhares de presenças invisíveis – em números tão grandes e onipresentes que passam a constituir a própria atmosfera do lugar, formando uma segunda arquitetura que, apesar de gasosa, demonstra uma enorme densidade, capaz de manter de pé as paredes físicas do lugar – e isso de modo bem concreto: posto que é o museu, é a memória, que preserva e sustenta aquele espaço.

Assim, em certo sentido, entramos em contato com aquele caráter propriamente espacial da memória trabalhado por Giuliana Bruno, o das camadas sedimentares; o cinema ele mesmo, defende Bruno, como máquina de heterotopias, como arte da acumulação de múltiplos espaços possíveis dentro de um mesmo espaço real, o da tela (2002, p.147). Descobrimos então que o nó do tempo citado acima se torna acessível, no filme em questão, por meio de uma complexidade *espacial* que se multiplica em camadas. Se o lugar filmado, enquanto museu da prisão, acumula, por sua própria condição de museu, essas camadas heterogêneas de sedimentos e histórias, os

corpos convidados por Panh para participar (e escavar) também acumulam suas camadas, com seus somatórios individuais e comunitários de experiências de vida que incidem diretamente sobre o *topos* da matéria e da memória de cada um; finalmente, o próprio filme, que pode ser concebido espacialmente como um *locus* de múltiplos *loci*, um lugar heterotópico, acumula camadas a cada corte, cada novo plano acrescentando mais sedimentos ao todo. Assim, por meio dessa tripla relação sedimentar e espacial entre a prisão, os corpos e o filme, os procedimentos audiovisuais propostos por Rithy Panh ofertam aos nossos olhares uma frutífera reflexão sobre a topologia da memória, sobre os relevos dos corpos que voltam.

Uma das várias cenas que expressam exatamente essa condição espacial da memória é aquela em que Vann Nath, enquanto pintor e ex-prisioneiro, mostra aos ex-guardas que participam do filme uma de suas telas (Fig. 90). Eles estão todos reunidos em um lugar que funcionava como uma das grandes celas de S-21. Não por acaso, trata-se de uma cela muito *semelhante* à que está representada pela pintura ali presente. Assim, se antes insisti em um cruzamento de tempos, há aqui, como gatilho dessa experiência trans-temporal, um cruzamento de espaços.



Figura 90: Vann Nath mostra sua pintura aos ex-guardas de S-21. Fonte: *S-21: a máquina de morte do Khmer Vermelho* (2003), de Rithy Panh.

Como na primeira aparição de Nath, o depoimento do pintor está mais uma vez intimamente atrelado à sua pintura. Sua fala é um discurso também visual e tátil, na medida em que ele continuamente aponta para o quadro e o toca enquanto explica aos ex-guardas como era a vida de preso sob o domínio deles. Nath também escuta as contribuições destes, fazendo-lhes perguntas sobre como teriam chegado a tal ponto de tratamento desumano. Dessa sequência, baseada principalmente em um esquema de plano e contraplano, talvez a tomada mais importante seja o *establishing shot* que a inicia (reproduzido acima), cuja amplitude mostra o conjunto da cena e, com isso, propõe uma espécie de *mise-en-abyme* com a própria tela.

Mas notemos que este plano não só repete um enquadramento aberto próximo àquele elaborado na pintura de Nath; ele também faz uma inversão anti-catalogal de seu conteúdo – indo muito além de uma já importante aproximação formal entre o pintor Nath e o cineasta Panh, ambos artistas-historiadores pela imagem. Pois se, de um lado, a tela de Nath representa o cotidiano policialiesco de S-21, sob o qual um *guarda* está de pé junto a um quadro negro e os *prisioneiros* estão todos deitados, acorrentados em filas pelo chão, de outro, o enquadramento de Panh mostra um *ex-prisioneiro* em pé junto a uma tela (espécie de quadro negro) falando enquanto os *ex-guardas* o escutam também de pé e livres, contribuindo posteriormente para a discussão. Ou seja, a semelhança mágica entre as duas visões ressalta diferenças, dando a ver uma inversão histórica que alimenta uma inversão gráfica e vice-versa. O conteúdo da pintura de fato fica mais evidente quando a câmera se aproxima (Fig. 91), mas esse *establishing shot* é o que deixa visualmente clara a *mise-en-abyme* em que se cruzam diferentes espaços de memória: a sala, a tela, os corpos, o próprio filme – cada espaço uma diferente camada de sedimentos na composição topográfica da cena.



Figura 91: detalhe da tela mostrada por Vann Nath mostra aos ex-guardas de S-21. Fonte: *S-21: a máquina de morte do Khmer Vermelho* (2003), de Rithy Panh.

Notemos, no detalhe acima (Fig. 91), o quadro negro atrás do guarda armado com um chicote; notemos ainda, na imagem anterior a esta (Fig.90), a função de quadro negro que a tela de Vann Nath ganha, mediante sua exposição aos ex-guardas. É importante frisar que a organização espacial dessas duas cenas (tanto a da pintura, quanto a do filme) relembram um aspecto de sala de aula e, com isso, sugerem mais uma importante camada sedimentar que conta a história da arquitetura de S-21: a prisão foi formada a partir da adaptação do espaço de duas escolas desativadas pelo Khmer Vermelho nos primeiros dias da revolução – a Escola Primária Tuol Sleng e a Escola de Ensino Médio Tuol Svay Prey. Entre as camadas de sedimentos de S-21, portanto, está a memória dessas escolas que foram efetivamente arruinadas para dar lugar à cadeia, em um movimento mais-que-alegórico, porque histórico.

Na potente troca entre Nath e os ex-guardas, todos inseridos na polissêmica geografia de uma cela que foi sala, um dos ex-agentes aponta que a Prisão de Segurança 21 era o centro nervoso do sistema de punição aos inimigos do novo regime. Ela era o "braço direito" de *Angkar* (a Organização, o Partido) e, portanto, seus guardas tinham que ser exemplares em sua dureza. E o foram, como denuncia a pintura que o depoente tem diante de si. Aqueles corpos pintados na tela de Nath estavam, outrora, deitados e acorrentados sobre o chão onde pisam os que estão em cena hoje, para o registro de Panh – aparentemente não são só as paredes que têm suas entranhas, mas também os chãos de S-21.

A materialidade desses corpos-memória fica particularmente sensível pela própria repetição do gesto manual de Vann Nath, que toca várias vezes a tela enquanto a descreve, insistindo em uma paradoxal tatilidade da imagem e da lembrança (Fig. 92). A *aparição* daquelas pessoas amontoadas, apesar de pictórica, demanda o reconhecimento de suas *presenças* por sobre os chãos vazios filmados pela câmera. Assim, neste caso, frente às incongruências entre a câmera e a tela, não se investe exatamente em uma disputa sobre o real, como fora o caso no embate entre os desenhos de Malangatana e as imagens hipócritas do cine-jornal salazarista sobre a cadeia de Machava; isto é, a pintura de Nath não "desmente" a filmagem de Panh. O que ocorre, na verdade, é uma *dobra* sobre o real, uma complementação entre o pincel e a câmera, produzindo uma polifonia propositada que abre o real prismaticamente e o povoa com mil imagens (e mil corpos) possíveis. Mais que possíveis, são imagens (e corpos) reais e até concretos, mesmo se fundados na memória. E o corpo tátil da tela o demonstra diante de nossos olhos: concreto por si só, ele já não emprestaria de antemão, por meio de suas fibras manchadas de pigmento e tocadas pelo pintor, uma corporalidade às pessoas ali figuradas?



Figura 92: detalhe da tela mostrada por Vann Nath mostra aos ex-guardas de S-21. Fonte: *S-21: a máquina de morte do Khmer Vermelho* (2003), de Rithy Panh.

No desequilíbrio entre o tanto de corpos pintados e a vaziez presente da sala filmada, pressentimos a mortandade. Estima-se que, durante os pouco mais de três anos de funcionamento, a prisão recebeu entre 15 e 20 mil detentos e seu pessoal contou com

aproximadamente 1.720 funcionários – entre trabalhadores, guardas, interrogadores e chefes.¹³⁸ Ao longo do filme, por meio da fala dos participantes e de leituras que eles mesmos fazem de documentos prescritivos produzidos pelo Khmer Vermelho, tomamos conhecimento de etapas do procedimento de prisão, e, por conseguinte, dos rumos que tomaram tantos corpos.

Os interrogadores obrigavam os prisioneiros a contarem suas vidas inteiras, do nascimento à data de prisão, e a admitirem seus "crimes" contra o Khmer Vermelho, assinando confissões (muitas vezes redigidas pelos próprios acusadores). Em diferentes momentos (incluindo na sequência citada acima), os ex-guardas apontam uma espécie de mantra que sugere o princípio fundamental na origem da tautologia de suas práticas catalogais, incluindo as confissões: "*Angkar* não erra"; o que na prática significa que alguém se torna culpado tautologicamente pelo simples fato de ter sido preso por *Angkar*. E isso, por sua vez, significa que a prática arquivística de rememoração pessoal de cada preso em S-21 estava desde a origem viciada pela missão de encontrar culpa e crime de traição. Assim, o processo *auto-biográfico* dos presos, ao ser mediado pela necropolítica dos agentes Khmer Vermelho, tornava-se um processo de *autodestruição*.

Como coloca um dos ex-agentes mais adiante no filme: "cada homem tinha sua própria memória, sua própria história. O objetivo era destruir suas memórias e tirar um ato de traição delas" – ou seja, construía-se um processo necropolítico também em um nível metafísico; uma construção de arquiteturas discursivas rumo à produção de inexistências (não só aquelas arquiteturas materiais, das celas apertadas vistas no primeiro capítulo). Em meio a esse esquema extrativista obsessivo em busca do discurso das traições, todo o tipo de crime era inventado. Uma mulher semianalfabeta, por exemplo, assina uma confissão afirmando que teria defecado na comida de um hospital como ato de sabotagem da CIA – um crime sem sentido, criado pelo próprio relator da confissão, como ele mesmo confirma pessoalmente, diante da câmera de Panh. Outro exemplo é a confissão de Chum Mey, a outra vítima de S-21 que sobreviveu e também participa do filme presencialmente, ao lado de Vann Nath. Mey conta que, sob tortura, inventou qualquer coisa para concluir suas confissões o quanto antes. Seu grande crime de traição ao Khmer Vermelho, enquanto operário da indústria têxtil, teria sido gastar tecido demais de propósito, quebrar agulhas e gastar muitas correias de máquinas de costura.

¹³⁸ Dados no site do Museu do Genocídio Tuol Sleng, disponível em: <<https://tuolsleng.gov.kh/en/museum/building/>>

O processo de confissão poderia ser rápido e espontâneo ou ocorrer ao longo de várias sessões de tortura. Um dos ex-guardas comenta que havia o grupo "Moderado", que exercia apenas "pressão política" (tortura psicológica), o grupo "Quente" que além de pressão política exercia tortura física e o grupo "Exterminista", o mais radical e violento. À medida em que se recusava a "confessar", um prisioneiro iria subindo na escala dos grupos. De um modo ou de outro, tivesse sido a confissão rápida ou demorada, os presos eram em seguida executados – ou, quando havia demanda do hospital por abastecimento de sangue, retirava-se um total de quatro bolsas de sangue por detento condenado, drenando os corpos até a morte (os registros internos nomeiam esse procedimento de "Destruição pelo Sangue"). Vann Nath e Chum Mey, os dois ex-prisioneiros que participam do filme, provavelmente apenas sobreviveram porque a capital Phnom Pehn caiu antes que eles fossem mortos – Nath ficou um mês em S-21 (apesar de ter sofrido tortura em outra prisão antes de ser transferido para lá) e Mey ficou dois meses.

A confissão, contudo, não servia somente à autodestruição, à auto-incriminação. Era preciso também dar outros nomes que teriam participado de traições. O próprio Chum Mey fala dessa questão. No caderno que forma a "História dos atos de traição de Chum Mey", como intitulado pelo torturador Tith, estão os nomes de 64 pessoas supostamente delatadas por Mey como traidores. Mas o ex-prisioneiro aponta que, mediante tortura, denunciou qualquer nome que viesse à mente. Vann Nath, que está guiando a entrevista de Mey, pergunta "e se você tivesse dito apenas quatro ou cinco nomes?"; ao que Mey responde simplesmente: "não seria o bastante". Para além da lógica das delações em massa, também havia uma política de "prisão por parentesco", sob a qual famílias inteiras eram presas, torturadas e executadas (incluindo crianças). O próprio Mey abre sua participação no filme com um choro muito dolorido no pátio da antiga S-21, repetindo a dor da perda da mulher e dos filhos. O ditado interno que guiava essas políticas de prisões em massa, por delação ou parentesco, era: "melhor efetuar uma prisão errada do que deixar o inimigo nos comer por dentro". Assim se conseguiam ainda mais corpos para a chacina, em ritmo exponencial.

Com o recrudescimento do regime, o Khmer Vermelho foi ficando mais e mais paranóico e passou a prender também seus próprios membros como "traidores". Muitos guardas Khmer Vermelho se tornaram eles mesmos detentos – momento em que os temores pessoais de Him Houy, ex-guarda que abre o filme, devem ter aumentado dramaticamente. Ele inclusive conta que tentou falar com o ministro Son Sen quando este visitou a prisão para tentar ir para o

Exército e morrer no front; mas essa possibilidade lhe foi negada. Him Houy fala que em sua unidade eram 100 agentes, dos quais apenas 30 sobreviveram.

Desde o início da revolução, contudo, as relações do Khmer Vermelho com um Vietnã agora unificado estavam cada vez menos sustentáveis, ao ponto do conflito armado; assim, em 7 de janeiro de 1979 o Kampuchea Democrático colapsa a partir da perda da capital Phnom Penh para tropas vietnamitas e dissidentes do próprio Khmer Vermelho. Estes últimos formam a República Popular do Kampuchea, sob regime socialista, terminando com o regime sombrio do Kampuchea Democrático. Depois desse dia, S-21 foi liberada e desativada. Apesar daquelas 20 mil prisões efetuadas ao longo de todo o seu funcionamento, no momento de fechamento da prisão só foram encontrados 12 sobreviventes, dos quais quatro eram crianças.

Nesses dois números, dos 20 mil aos 12, reencontramos aquele desequilíbrio entre a tela pintada por Nath, repleta de corpos, e a sala filmada por Panh, aparentemente vazia. Duas camadas materiais, sedimentares, que compõem e complexificam um mesmo lugar, abrindo uma passagem para os interiores viscerais do tempo e da memória. Atravessar essa passagem é tarefa do olhar clarividente, tanto quanto do do corpo que lança esse olhar.

É certo que todos os procedimentos cinematográficos que constroem o filme de Rithy Panh contribuem, cada um a seu modo, para ilustrar o irrepresentável que habita aqueles muros ainda hoje de pé. O mérito da montagem do filme está justamente em orquestrar essas diferentes formas de abordar o inabordável. É possível frisar, como fiz há pouco, o dispositivo da interação entre Vann Nath e os algozes de S-21; uma troca de altíssima relevância histórica. Impressiona a serenidade com que Nath enfrenta essas situações, a força que ele demonstra na calma e lucidez com que escolhe suas palavras, com que mostra suas pinturas e como pausa para ouvir seus interlocutores. Não por acaso Anita Leandro defenderá a relevância da postura do artista para o próprio cinema de Rithy Panh desde *Bophana* (1996), o primeiro filme do realizador sobre S-21, na medida em que a capacidade de escuta desse ex-prisioneiro, mesmo no enfrentamento do trauma, formula “um método de abordagem humanista do testemunho do inimigo” que Panh desenvolverá em sua cinematografia (2016-b, p.5).

De todo modo, sob a abordagem da presente tese, que segue em busca da volta do corpo pelo cinema de arquivo, o procedimento audiovisual que se impõe como o mais marcante, tanto em termos cinematográficos quanto historiográficos, é sem dúvida o da reencenação, por parte dos próprios ex-guardas, da forma como lidavam com os presos. Tais reencenações nos propõem um atravessamento: escavar e cruzar aquelas camadas sedimentares superpostas entre as celas vazias de agora e as celas lotadas de um outrora pintado hoje por Vann Nath.

Ao reencenarem, os corpos dos ex-guardas parecem se abrir como um arquivo orgânico e vivo de gestos e falas, documentando elementos voláteis como o próprio cinema: não só os movimentos do corpo, que passam e não voltam, como o próprio *sentido* desses movimentos, tão efêmero quanto eles. Diante da paisagem móvel e reflexiva de um corpo que se auto-reencena, vemos uma espécie de depoimento anatômico, uma historiografia propriamente cinematográfica, fotogênica. São momentos de alinhamento entre matéria e memória proporcionados pela mobilidade de uma corporalidade presente que lembra, através da qual é conjurada a presença dos milhares de corpos ausentes que motivam o filme de Panh.

Ao longo do filme, há múltiplas sequências produzidas com o dispositivo de reencenação. Das mais breves, em que vemos um ou dois guardas encenando "rondas" pelos corredores abandonados de S-21, às mais prolongadas, como a cena noturna em que um ex-guarda cria uma longa interação com múltiplos presos (todos imaginários) em um plano sequência que dura mais de quatro minutos. Durante o plano, ele entra e sai da cela por motivos variados: dar comida, dar o balde para as necessidades, dar água, espancar e ameaçar. Interage com o ar, imagina diálogos, cria corpos – corpos que, contudo, de fato existiram. Tanto nas breves cenas de ronda quanto nesta outra mais prolongada, os espaços vazios das celas parecem rapidamente se preencher na medida em que os ex-guardas, em suas encenações, lhes dedicam seu olhar e mesmo seu corpo, por meio dos gestos – imaginando estar ali uma contra parte, um outro corpo que, no entanto, friso, de fato existiu, existiu muitas e muitas vezes.

É o olhar dos próprios ex-guardas, portanto, e já não só o nosso, de distantes espectadores, que sugere corporalidades nos vãos. São seus corpos, suas aparições, que, por falas e gestos, catalisam presenças outras ao emprestarem uma materialidade para a manifestação da volta dos corpos sumidos em meio ao genocídio. Assim, as vísceras escondidas pelos muros e pelos chãos da prisão parecem emergir para a superfície, parecem voltar a pulsar – as salas inóspitas de S-21 se aproximam, enfim, das concretas telas de Vann Nath, povoadas de gente

supliciada. Se todos os procedimentos dirigidos por Rithy Panh, de uma forma ou de outra, trazem de volta os mortos, a densidade desse retorno fica particularmente sensível nos momentos de reencenação dos ex-guardas, em que os vazios passam a nos olhar de volta com olhares que queimam a vista. E, dentre algumas cenas desse gênero, opto aqui por mergulhar naquela em que se demanda por um imaginário "prisioneiro número 13".

Logo antes da sequência em si, Rithy Panh nos coloca em uma grande sala vazia, onde um ex-agente do Khmer Vermelho, sentado a uma mesa de madeira na extremidade direita do plano, estando de perfil para a câmera, lê um documento prescritivo intitulado "Método para escrever um documento" (Fig. 93). O texto explicita a metodologia para extrair dos detentos aquelas confissões auto-destrutivas citadas anteriormente. "Faça com que descrevam cenas de suas vidas traiçoeiras", começa o documento. "É melhor que eles mesmos escrevam, usando suas próprias palavras" – etc. Em seguida: "Procedimentos de interrogação". Nesse momento entram quatro outros ex-agentes carregando um assento provavelmente utilizado durante os interrogatórios (Figs. 94 e 95). O documento aponta dois procedimentos: "Pressão política, [que] deve ser exercida constantemente" e "Tortura", que seria um "procedimento complementar".



Figuras 93 a 95: leitura da prescrição "Método para escrever um documento", com entrada de instrumento de tortura.
Fonte: *S-21: a máquina de morte do Khmer Vermelho* (2003), de Rithy Panh.

O documento critica o emprego fácil da tortura em detrimento da "pressão política". Determina que a "pressão política" deve ser o foco do interrogador. Contudo, logo depois de um corte que nos leva a outro ambiente, mas preserva o áudio em voz off, lê-se a frase final do documento: "A tortura é inevitável. A questão é: pouca ou muita". O novo ambiente ao qual nos leva a montagem de Panh, permeado por estas últimas palavras, é um corredor de S-21 no qual uma câmera móvel acompanha um dos ex-agentes enquanto ele caminha, olhando cada cela pela qual passa (Fig. 96). A permanência do áudio da cena anterior, que perfura a passagem fílmica de um ambiente a outro da prisão, comunica uma continuidade importante entre cada fragmento

de espaço. Prática constante ao longo de todo o filme (desde o prólogo, como vimos), esse som que vaza de uma imagem a outra é a linha urticante que costura os espaços de violência todos juntos, tecendo a geografia traumática e prisional a ser retomada criticamente pelo documentário. Geografia do absurdo, feita em camadas sedimentares de afetos e artefatos, corpos e salas, documentos e genocídio; mas feita também de muitos olhares que a miram com atenção e empatia, escavando suas camadas: os de Panh, os nossos, os dos participantes do filme, os dos que morreram – e que voltam a partir do filme.



Figura 96: ex-agente Khmer Vermelho andando pelo corredor e olhando as celas. Fonte: *S-21: a máquina de morte do Khmer Vermelho* (2003), de Rithy Panh.

O homem que acompanhamos por um dos corredores de S-21 de repente passa a olhar para a sua mão direita enquanto caminha. Ele explica: "para encontrar um prisioneiro, eu vinha com o número da cela escrito na palma da mão". Ele para diante de uma porta e faz que lê em sua mão: "Seção 39. Prisioneiro 13". Vira-se para um outro homem que está encenando montar guarda na porta e pede para que ele traga o prisioneiro 13 para o *interrogatório* – esse procedimento que acaba de ser descrito pela leitura do texto na cena anterior.

Sem qualquer corte, a câmera abandona aquele que havia seguido pelo corredor e se vira à direita, para mirar a entrada da cela e, através da porta aberta, observar o segundo ex-agente indo "retirar" o prisioneiro demandado (Fig. 97). É possível notar os números ainda escritos em tinta escura nas paredes, o que contribui para conjurar a presença daquele décimo terceiro corpo

– mas também dos tantos outros que estão logo ali, ao seu lado, como naquela pintura de Nath, com vários prisioneiros deitados ao chão.



Figura 97: ex-agente Khmer Vermelho indo buscar o "prisioneiro 13". Fonte: *S-21: a máquina de morte do Khmer Vermelho* (2003), de Rithy Panh.

O ex-guarda para diante do número 13. Como o (ex)colega, ele faz uma encenação mista, por meio da qual ao mesmo tempo formula um diálogo imaginário e explica suas ações em voz alta – rompendo constantemente com a "quarta parede". Contudo, a atuação deste é ainda um pouco mais complexa: ele certamente representa a si mesmo tanto como guarda, a dar ordens, quanto como ex-guarda, a explicar o que fazia, mas também, além disso, representa o próprio preso, cedendo-lhe um corpo possível ao demonstrar por meio de si próprio como estaria posicionado esse detento durante o procedimento de retirada – com a venda (fig. 98) e algemado com as mãos para trás (fig. 99).



Figuras 98 e 99: ex-agente Khmer Vermelho emprestando seu corpo ao "prisioneiro 13". Fonte: *S-21: a máquina de morte do Khmer Vermelho* (2003), de Rithy Panh.

Eis que volta, em carne e osso, o prisioneiro. Diante de nossos olhos.

A interação do participante com o prisioneiro já se iniciara como uma demanda para que nós o enxergássemos: "Número 13, de pé! Estou mandando levantar!". É depois dessa fala que ele se vira e assume o posto de prisioneiro por um momento, tapando os olhos dizendo: "Eu o cego com uma venda..."; em seguida, descendo com as mãos por trás das costas: "eu o algemo por trás". Ele então se vira de novo, retorna à posição de guarda e continua a explicar o procedimento: "depois retiro a barra, tranco o cadeado novamente e o levo para fora pelo braço" – e nesta última parte da frase, depois de gestos encenando cada ação descrita, vemos um movimento de braço breve e firme do ex-guarda por meio do qual ele nitidamente envolve o braço imaginário de um outro corpo para trazê-lo à porta da cela. Ele o entrega ao seu (ex)colega, que estava aguardando na entrada. Ao receber o "prisioneiro número 13", o outro ex-guarda explica: "quando recebo o prisioneiro, pego em seu braço e o conduzo". Então ele se vira e segue pelo corredor com a mesma postura do outro: aquele braço dobrado, ligado ao do preso imaginário. Vemos o ex-agente ir aos poucos se afastando de nós (Fig. 100).



Figura 100: ex-agente Khmer Vermelho se afasta da câmara carregando o prisioneiro 13 pelo braço. Fonte: *S-21: a máquina de morte do Khmer Vermelho* (2003), de Rithy Panh.

Antes do fim desse plano, que encena a ida de um prisioneiro rumo ao interrogatório, já entra o som da cena seguinte: mais uma leitura de documento prescritivo, cujo título é "Tortura" – lido em voz alta. No plano que se segue ouvimos um texto que frisa que o objetivo da tortura é "obter uma confissão", uma "resposta rápida". O documento demanda que se espanque e se aterrorize o interrogado, mas também pede a calma do torturador para não matar o interrogado: "se ele morrer, perderemos o *documento*". E o grifo aqui é meu para marcar, mais uma vez, a que ponto pode chegar a tautologia catalogal, que ao entender a representação da pessoa como um *idem*, isto é, como se a ficha fosse a própria pessoa, produz uma equivalência entre corpo e documento até na hora da morte.

O texto dessa prescrição de tortura demonstra que o problema da morte não se expressa pelo problema ético da perda de uma vida, ou de alguém, mas pelo problema utilitário da perda de um *documento* – de um punhado de informações, de um número, de mais uma ficha no catálogo. Pelo mesmo motivo, a terminologia interna utilizada para se referir à execução não é "morte", nem mesmo "execução", mas "destruição" – do "inimigo", do "documento". Forma-se assim uma linguagem perfeitamente necropolítica, em que a morte do outro é praticamente um não-evento, uma fisiologia, quando muito, um contratempo. E esse tal "documento" a que se refere o texto sobre tortura é aquele mesmo que os dois ex-agentes no plano-sequência anterior haviam encenado levar sob os braços – o ex-prisioneiro 13 e, por meio dele, todos os 20 mil presos de S-21. Em tal plano-sequência, por outro lado, são os corpos dos ex-agentes que passam

a *documentar* por meio da reencenação, que passam a servir ao filme como arquivos vivos, retomando gestos e falas. É uma outra guinada anti-catalogal importante feita pelo filme de Panh, onde a condição de documento atrelada ao corpo, antes sujeita à submissão e ao suplício, agora só vale realmente enquanto o corpo vive e se expressa livremente por conta própria, sem ser coagido ou torturado. Assim, nessa inversão anti-catalogal, se antes a documentação autobiográfica dos corpos era, em verdade, confissão auto-destrutiva, agora a documentação dos métodos de tortura e execução diante das câmeras é uma confissão que abre caminho para a superação do trauma e rumo a continuidade da vida.

No plano de reencenação de retirada do prisioneiro 13 da cela, aliás, imprensado pela montagem entre uma leitura sobre o interrogatório e outra sobre a tortura, não é nem brevemente nem sutilmente que conseguimos ver o detento em questão. O ex-guarda literalmente assume o lugar do preso, gesticula e fala como se com ele interagisse, dá-lhe o braço para que não fuja. Por uma terrível ironia, a presença da vítima se faz cristalina, mas através do corpo de seu algoz. Este por sua vez, imbuído dessa nova função histórica, não a de *vigiar e punir*, mas a de *lembrar e contar*, se abre como um corpo mediúnico móvel, como o ponto de contato paradoxal em que se encontram algoz e vítima, presente e passado. Seus movimentos pelo espaço preenchem o lugar, por sua vez, de uma mobilidade temporal imprevista, que é efetivamente o que faz o outro corpo voltar, atravessando as camadas renunciadas pelas pinturas de Nath. E, ao voltar a partir do ex-guarda, a partir de seus órgãos e fluidos, de sua pele e de seus pêlos, tudo cedido momentaneamente ao "prisioneiro 13", esse corpo de mil corpos se nos impõe à vista e vem se alojar, enfim, na nossa carne.

Se o intuito deste capítulo é investigar *de que é feito* o corpo que volta, *como ele vive* em nós e *como poderia demorar-se* conosco, esta sequência indica no *movimento corporal* do ex-agente uma pista importante para investigar estas questões. Porque é através desses movimentos corporais carregados de sentido histórico que a própria imagem se mobiliza e se transforma – que os mortos parecem ser restituídos. Assim, por semelhança mágica, os movimentos do ex-guarda implodem aquela distância abismal que se naturalizara entre um corpo vivo e falante e um já desaparecido, engolido pelo genocídio de décadas atrás, ou entre a cela vazia de agora e a cela cheia dos supliciados de antanho. Pelo cinema, e pelos movimentos que esse meio capta e engendra, como vimos no capítulo anterior, tudo parece viver. Ou seja, entre vivos ou mortos, a diferença diminui. Eis que todos se parecem, vivos e mortos, visíveis e invisíveis, porque se

movem diante de nós na mesma cadência animista. Ao mesmo tempo, essa nova proximidade habilita o florescimento dos pormenores, das singularidades de cada um. É pela via do *movimento*, portanto, que é preciso se aproximar do corpo que volta para abordar sua existência. E a seguir, respondo à primeira questão que coloquei neste capítulo: de que é feito o corpo que volta?

4.3 Relâmpago: memória, dança, espaço e o corpo paradoxal

Acabamos de assistir a um algoz vivo que confere à sua vítima morta um outro corpo possível através do seu próprio e, com isso, passa a carregá-la consigo pelo espaço onde o crime ocorreu. Mediante a intensidade faiscante desse cruzamento de tempos e corpos, sou tomado mais uma vez por um relâmpago. Relâmpago visual e conceitual, porque guiado por uma eloquente leitura que Jean-Louis Comolli faz quando afetado pelas imagens de *Memory of the camps* (1985),¹³⁹ dirigido por Sidney Bernstein, com participação de Alfred Hitchcock.

Iniciado em 1945 com a tentativa de abordar visualmente os campos de concentração alemães recém-liberados pelos Aliados, *Memory of the camps* foi, na verdade, engavetado em pouco tempo, pois o novo inimigo a ser combatido era a União Soviética (Comolli, 2014, p.16). O longa foi concluído e lançado pela BBC só quarenta anos depois, em uma finalização que tentou ser o mais fiel possível ao que havia sido planejado por Bernstein e Hitchcock. Por isso, como coloca Comolli, o longa resultante não é exatamente uma obra, mas um "documento": "o fantasma de uma obra" (*idem*).

Nesse documentário fantasmático testemunhamos imagens extremamente impactantes dos corpos, mortos e vivos, que restaram nos campos de concentração nazistas. Como aponta Comolli, a grande pergunta que surgiu desde o início do projeto de Bernstein e que volta sempre que se assiste ao filme é: como assistir aos milhares de cadáveres que nos são violentamente expostos pelo filme? Como olhá-los e vê-los? Cada um deles um corpo, uma pessoa – já ida, mas que ainda resta, que permanece como imagem. E, dentre tantos horrores que habitam as imagens do filme, as cenas que saltam particularmente aos olhos durante a análise de Comolli são aquelas em que oficiais nazistas, obrigados pelas tropas Aliadas, carregam os cadáveres de suas vítimas às valas usando as próprias mãos (fig. 101).

¹³⁹ Filme completo disponível online em: <<https://www.pbs.org/wgbh/frontline/documentary/memory-of-the-camps/>>



Figura 101: soldado SS capturado carrega cadáver de campo de concentração rumo à vala. Fonte: *Memory of the camp* (1985), de Sidney Bernstein.

Ali se tocam, *materialmente*, algoz e vítima, morte e vida. Toque áspero, acre, quimérico, mas real, registrado em câmera. Diante dessa visão absurda, a pergunta anterior volta à mente e se desdobra: Como será possível ver os guardas nazistas carregando aqueles corpos às valas? Um por um? Milhar por milhar? Como tentar dar conta desse *contato* absurdo, desse abraço mortal entre um nazista vivo e seu prisioneiro morto? E como o cinema seria capaz de carregar essas tensões? E, diante de tantas questões, pergunto-me ainda: não haveria algo bem próximo acontecendo nos momentos de reencenação de *S-21*...? Algo magicamente semelhante ao abraço mortal de um ex-guarda Khmer Vermelho e sua vítima invisível?

Com uma delicadeza cortante frente a *Memory of the camps*, Comolli propõe que olhemos para aqueles *corpos móveis* abraçados um ao outro rumo ao enterro como um par que baila sua “última dança” (2014, p.40). O signo (gentil, festivo, erótico, vivo!) da dança contrasta profundamente com a morbidez da cena. E talvez aí esteja a força dessa leitura, que inspira o presente relâmpago: na contradição. Porque ela lida exatamente com essa matéria dos contrários: um corpo morto e o outro vivo, um nu e raquítico, o outro saudável e vestido, um sendo a vítima e o outro, seu algoz – toda uma potente dialética histórica condensada em um único par que se move em conjunto (várias vezes, em várias cenas distintas). O *contato* do corpo a corpo, essa estranha intimidade física, flexiona e condensa visualmente as disparidades históricas

insuperáveis entre o um e o outro do par que "dança"; esse *contato* faz essas disparidades explodirem na tela e transpassarem a experiência de quem assiste.

Ao mesmo tempo, interessa acrescentar uma outra camada de dança que não é só a “de salão”, explorada por Comolli, mas também a dança “ritual”. Nesta, a violência soa até menos estranha, dado que a dança-ritual está ligada ao que Giorgio Agamben chama “máquina sacrificial”, funcionando necessariamente na violência da separação entre o divino e o humano que o ato religioso implica (2007, p.65 e 69). Agamben nos lembra também que o *contato* (*contagione*) é justamente uma das vias que regula a máquina sacrificial, entre os extremos do sacrifício e da profanação (*ibid.*, p.66). Nesse sentido mais ritualístico, quando olhamos as duras imagens de *Memory of the camps*, é como se assistíssemos a uma dança de expurgação, uma que observa e acolhe a dor das vítimas ao mesmo tempo que pune e humilha os nazistas ao obrigá-los a, através do enterro, restituir a cada corpo a mesma dignidade que eles haviam insistido em lhes negar – como uma espécie de "desencenação" da história.

No caso de *S-21...*, desde o início o filme toca no problema metafísico da história e de suas tragédias; é por isso que o pai de Him Houy, o ex-agente do Khmer Vermelho que abre o filme, pede para que seu filho faça uma oferenda aos mortos: porque é preciso um ritual frente as marcas invisíveis da tragédia, que ainda estão aí, que ainda não foram devidamente tratadas, quanto mais curadas. Assim, é possível ver um sentido bastante cerimonial, ritualístico, nas reencenações que assistimos no filme de Rithy Panh – no limite, ver o próprio filme como uma espécie de oferenda. Em outras palavras, as reencenações dos ex-guardas do Khmer Vermelho também formam, seguindo a sugestão de Comolli, uma espécie de "última dança", tanto em sua forma de salão, já que se constitui um par entre o guarda visível e prisioneiro invisível, quanto em sua forma ritualística, de rememoração e conjuração dos mortos para a expurgação dos males.

Em *S-21...*, a “coreografia” feita durante a encenação não só ilustra como se portava o ex-guarda à época, mas também nos conta sobre a presença do outro corpo que não conseguimos ver. Quando o personagem “finge” que carrega alguém, que o prende e que o ameaça, eis que nos deparamos com o abismo da história: ele não está simplesmente “fingindo”, ele está reencenando algo efetivamente praticado – por ele mesmo. Logo, o segundo corpo, deliberadamente conjurado pela “dança”, não é tão imaginário assim, apesar de invisível: é histórico, tomando a forma de um vazio presente, de um fantasma. Como o tempo-legião da

lembrança, trata-se de um corpo-memória que se abre a muitos outros corpos e que condensa em si todos os prisioneiros de S-21 e, por que não, todos aqueles que foram e continuam sendo vítimas da miséria humana – já que o genocídio do Kampuchea Democrático, como já foi apontado a partir do próprio Rithy Panh, pode ser tomado como representativo das utopias e dos genocídios do século XX.

Eis que ali naquele lugar, em uma antiga cela de S-21, notamos, ao lado do *volume* móvel que dança, isto é, ao lado do corpo do ex-guarda, uma alteridade que olha de volta para nós, um *vazio* – também dançante, móvel. Como já posto no segundo capítulo, Georges Didi-Huberman vai defender que é essa a experiência da visão em sua plenitude: não apenas ver, mas experimentar também o olhar que a cena nos lança de volta e habitar com angústia o ponto de cisão (e de encontro) desse duplo fluxo de miradas (2010, p.29). Portador de seu próprio olhar, dançante ele mesmo, esse *vazio* floresce diante de nós sugerindo em si a singularidade de um sujeito presente – sujeito, inclusive, brevemente encarnado em cena, quando seu par volumoso toma seu lugar por alguns instantes, mostrando a venda e as mãos algemadas. E, com a aproximação via relâmpago entre *S-21...* e *Memory of the camps*, o filme de Panh também contribui para iluminar este último, explicitando ainda outras camadas de bipolaridades naquela dança absurda testemunhada pela clarividência de Comolli: além de vida e morte, de algo e vítima, também presença e ausência, memória e esquecimento, volume e *vazio*. Assim, em ambos os filmes, a dança do algoz o faz levar consigo um outro corpo como um par no salão, mas também expurga horrores através de um ritual que dignifica as vítimas, seja pelo enterro ou pela rememoração.

A noção da *dança* contribui para avançar a análise sobre o *movimento corporal*, o qual, como sugeri anteriormente, é chave para que se compreenda melhor a existência do corpo que volta: de que é realmente feito?; como vive em nós?; como poderia se demorar no nosso corpo?. A seguir, respondo mais diretamente à primeira dessas três perguntas.

Ao explorar as relações entre o corpo e a dança, o filósofo moçambicano José Gil descreve a construção de um *espaço do corpo* pelo bailarino. Para o autor, o dançarino não se move simples e secamente pelo espaço objetivo e euclidiano, porque isso não explicaria sua

potente leveza, sua habilidade de lidar com o próprio peso não como um fardo a erguer, mas como a própria força motriz de seu movimento. O espaço meramente objetivo, enfim, não traria ao bailarino o horizonte de um equilíbrio baseado na *dynamis* do corpo, mas na *stasis*, não traria a possibilidade de um movimento que lança o corpo para além de si, em um fluxo que, ao unir o interior do dançarino ao seu exterior, transforma o corpo em consciência móvel e a própria consciência em corpo dançante, semeando paradoxalmente momentos singulares de infinitude no espaço finito do palco (Gil, 2001, p.57-59).

O espaço do corpo seria justamente esse além-de-si que o corpo bailante cria e no qual se insere durante a dança, através da dança e para o propósito de dançar. É o espaço onde o bailarino de fato baila: uma espécie de invólucro afetivo secretado pelo dançante desde seu interior que se espalha e se incrusta no espaço ao seu redor, contagiando este último, tornando-o mais que meramente euclidiano. "O espaço do corpo é a pele que se prolonga no espaço, é a pele tornada espaço" (Gil, 2001, p.57 e 58).

Ao mesmo tempo, esse espaço do dançável não é necessariamente uma especificidade da dança, apesar de alcançar nela o seu patamar mais expressivo e complexo. O próprio José Gil o exemplifica: quando alguém estaciona um automóvel, não sente como se fosse o carro a correr o risco de tocar o meio fio; pelo contrário, o motorista sente como se fosse ele mesmo, seu próprio corpo, que corresse o risco. Isso significa que o motorista prolonga o espaço de seu corpo por todo o carro (*ibid.*, p.58). Pode-se pensar ainda em outro exemplo também banal: o uso do teclado de um computador ou celular. Considerando uma utilização ágil desse equipamento, é como se soubéssemos exatamente onde cada tecla está sem que necessariamente olhemos a cada uma com a máxima atenção antes de usá-la. Isso ocorre porque o corpo que criamos para digitar se prolonga pelo território do teclado; e é em meio a esse corpo, espacializado, tornado espaço, que nossos dedos deslizam em plena fluidez.

Assim, o espaço do corpo é uma realidade comum, bastante naturalizada em nosso funcionamento cotidiano, nascendo "a partir do momento em que há investimento afetivo do corpo" (*idem*). Mais ainda, o espaço do corpo "é a primeira prótese natural do corpo: dá-se a si próprio prolongamentos no espaço de tal modo que se forma um novo corpo – virtual, mas pronto a atualizar-se e a deixar que gestos nele se atualizem" (*idem*). Mas é especificamente por meio da dança que Gil identifica o espaço do corpo, porque, nela, o talento humano de prolongamento corporal é transformado em objeto de si mesmo; ele se torna meio para uma

expressividade e uma plasticidade plenamente corpóreas, para uma capacidade de emancipação do corpo pelo corpo, rumo à plena mobilidade, pulsante, vital; rumo, enfim, ao devir movimento que vem mesmo fundar a existência da corporalidade. Pela dança, a capacidade *natural* de se prolongar no espaço ganha potências *sobrenaturais*. Nesse sentido, se Gil comenta que há um devir-bailarino naquele que assiste a uma apresentação de dança, é porque, diante dela, o espectador vislumbra um encontro possível com os poderes espacializantes de seu próprio corpo. Ao fim do espetáculo, escreve Susanne Langer, "um corpo humano pôs o jogo inteiro de seus poderes misteriosos diante de nós" (*apud* Gil, 2001, p.50).

Não seriam esses mesmos poderes misteriosos que nos são exibidos pelos carcereiros nazistas de *Memory of the camps* e pelos ex-guardas Khmer Vermelho de *S-21*...? Em seu bailado mórbido, a um só passo dança de salão e ritual, eles espacializam seus corpos de modo a se integrarem aos corpos de suas vítimas, seus pares de valsa. E se o espaço do corpo se constitui pela criação de múltiplos corpos possíveis, virtuais mas reais, de corpos-outras que dão suporte, sentido e território ao corpo dançante, então, no duo, o papel do par em relação à sua contraparte é justamente o de atualizar suas virtualidades, o de tornar-se "a sua energia dançante", como coloca Gil (2001, p. 63). A dupla que baila, portanto, ao construir um espaço mútuo, potencializa reflexivamente o próprio fenômeno da dança, na medida em que "dançar é produzir duplos dançantes" (*idem*). Isso significa que não é simplesmente o nazista ou o ex-guarda Khmer Vermelho que baila por conta própria, mas que suas contrapartes, visíveis ou não, constituem os horizontes e os chãos de suas respectivas coreografias; significa, enfim, que os próprios algozes são também "dançados" por suas vítimas, funcionando como um palco para que elas mesmas se espacializem neles. Aqui, dançar é afirmar e reafirmar o corpo do outro.

Desse modo se, como propõe José Gil, "um corpo isolado que começa a dançar povoa progressivamente o espaço de uma multiplicidade de corpos" (*ibid.*, p.64), quanto mais dois corpos que formam um par – a progressão se torna exponencial. E esses tantos corpos gerados constituem vacúolos virtuais que estruturam uma profundidade inesperada do espaço do corpo, tornando-o capaz de dobrar-se sobre si mesmo, de abrir pontos de infinitude em espaços finitos (*ibid.*, p.65). Vem daí a potência artística e expressiva da dança, mas também o peso das cenas que acabamos de testemunhar: nelas, os infinitos da história são chamados à baila. Então, o que vemos diante do par algoz-vítima nos dois filmes não é só o par, mas uma procissão interminável de algozes e vítimas, de crimes e guerras, de decisões e genocídios, de desejos e intenções. A

dança ritual e de salão dessas duplas conjura, portanto, *infinidades históricas*: não só os eventos concretos e as ideias abstratas do nazismo ou do Khmer Vermelho, que passam a se repetir *ad infinitum* a cada gesto corporal, mas a própria visão da tragédia, da morte, do sofrimento, da guerra, do genocídio enquanto tais – tropos, no limite, irrepresentáveis, incontáveis. Os espaços dos corpos gerados por esses pares antitéticos, ao se estruturarem por meio de profundidades inomináveis, recobrem o espaço objetivo com esses outros territórios, tessituras invisíveis e indizíveis, mas repentinamente sensíveis, palpáveis, que costuram a história para além dos documentos. Eis que os corpos cadavéricos de *Memory of the camps* parecem gritar o próprio horror; eis que as paredes de S-21 parecem pulsar e sangrar.

É assim que o ex-guarda Khmer Vermelho escava as camadas sedimentares de memória contidas em tais paredes: ele lembra movendo-se e se move lembrando. Por meio do movimento, seu próprio corpo se revela a um só passo *matéria e memória*, donde floresce o espaço do corpo, no qual, segundo Gil, "o interior e o exterior são um só" (*ibid.*, p.60). Ao unir de modo tão forte a *lembrança* com o *gesto*, a ponto de um já não se separar do outro, o ex-guarda não para de se duplicar na alteridade que ele lembra, sua vítima, e não para de contaminar o espaço ao seu redor com essa memória lacunar, da vítima, que se confunde com seu próprio volume, o do algoz. A vítima, a um só tempo lembrada e dançada, também se dobra sobre si e se expande progressivamente, construindo o próprio espaço do corpo – o mesmo que é transitado pelo ex-guarda Khmer Vermelho em sua baila. Passando a ser revestido pelo espaço do corpo de ambos, contruído mútua e antiteticamente, é agora a própria cela de S-21 que se torna dinâmica e pulsante, isto é, que se *corporifica*, passando, ela mesma, a excretar memórias do genocídio – as víceras que ela guarda deixam de estar "por detrás" dos muros, já que o espaço do corpo é esse universo interior lançado para além do corpo, para além de suas paredes, de suas peles. As camadas sedimentares do lugar se veem todas cruzadas e atravessadas por uma consciência histórica irrevogável e dançante.

O que a cena demonstra é que o corpo que volta, aquele corpo-mais-que-imagem cujo surgimento foi descrito no capítulo anterior, não é feito tão somente da *carne* em si na qual ele se aloja – seja a carne do ex-guarda, que "dança" os procedimentos da prisão, ou a minha, que o assisto engajado, motivado por meu próprio devir-bailarino. O corpo-relâmpago, corpo-mais-que-imagem, é feito, sim, da *carne que lembra*, é feito da matéria que vibra de memória – e o

movimento corporal é o meio e o indício cabal desse desposamento entre o sujeito e sua fisiologia.

Desde o início da tese tenho utilizado expressões como "frio na barriga", "frio na espinha", "ânsia", "arrepio dos pelos", entre outras, para descrever a experiência da conscientização histórica pela via do arquivo retomado em filme. Pois bem, o corpo que volta não estaria simplesmente na barriga ou na espinha que sentem o "frio", mas *no próprio "frio" materialmente sentido*, nesse frêmito de sensação que envolve matéria e memória e as colapsa uma na outra criando um novo meio: o espaço do corpo. É por esse novo território, império do movimento, que os fantasmas de outrora, enquanto *presenças* pressentidas por mim, corpos virtuais que formam meus pares em minha dança espectral com as imagens, podem enfim se atualizar, *voltar*, encarnando no mais-que-aqui e mais-que-agora de meu corpo – que deixa de ser só meu. Esses fantasmas, essas presenças, viram corpos-que-voltam porque não se apossam só de meus órgãos e de minhas viscosidades, mas também da energia vinda de uma consciência histórica retumbante que faz tais órgãos e viscosidades pulsarem e vibrarem de um *outro jeito* – movendo-se, agora, na intensidade do relâmpago.

Ou seja, o corpo lembrado volta quando já não sou mais eu quem se lembra, mas meu próprio corpo, que se faz um comigo. A partir daí, me transformo em meu corpo, isto é, minha condição de sujeito se mistura à minha fisiologia e eu me transformo inteiro em um espaço vibrante, dinâmico, por onde correm minhas memórias e meus movimentos de empatia rumo ao que assisto. No primeiro capítulo apontei que o historiador benjaminiano deveria se fazer solo fértil à imagem-relâmpago, para que dela germinem tantas outras visões. Fazer-se solo seria justamente esse espacializar-se, seria romper com a convenção que separa carne e consciência para viabilizar a manifestação do espaço do corpo como campo para a experiência histórica.

Assim, respondendo à primeira pergunta deste terceiro capítulo, *o corpo-mais-que-imagem é feito da vida que percorre e mobiliza materialmente meu espaço do corpo, é feito da profunda e tectônica vibração que funda as redes afetivas constituintes desse espaço – não é feito nem só da minha carne, nem só da minha lembrança, mas da plena integração de ambas por meio do frêmito fotogênico; é feito, enfim, da carne que lembra ou, o que dá no mesmo, da memória que encarna*. A pele do corpo que volta aloja-se na minha e com a minha se confunde no momento em que sinto uma descarga de arrepios; os órgãos desse outro nascem dos meus quando entro em pleno estado de formigamento. Assim, o corpo que volta é feito do "movimento

vital" (*ibid.*, p.72), como chama José Gil, que funde matéria e memória e passa a reger um espaço do corpo atravessado, um território poroso, trans-corporal e contraditório que, formado a partir da dança cinéfila entre espectador e filme, não é jamais fixo ou hermético, variando prismaticamente "segundo as velocidades do seu próprio desdobrar-se" (*ibid.*, p.66).

Nessa esteira, posso acompanhar o autor na definição do corpo sobre o qual discursa. Antes, ele enumera algumas formas de corporalidade possíveis: "há o corpo da Anatomia e da Fisiologia ocidentais, compostos de sistemas de órgãos e de funções mais ou menos independentes"; "há o corpo oriental, múltiplo, do ioga e da medicina chinesa, que revela outras cartografias de órgãos dependentes de uma fisiologia energética"; há o corpo das terapias "psi", onde "o interior e os órgãos são reduzidos a representações que assumem valores e significações simbólicas em estruturas de signos"; há ainda o corpo da Fenomenologia, que considera o "papel do corpo próprio na constituição de sentido", onde a corporalidade "compreende ao mesmo tempo o corpo percebido e o corpo vivido, em suma o corpo sensível" (*ibid.*, p.67 e 68). Em seguida, Gil se distancia dessas abordagens, até mesmo do corpo fenômeno, uma vez que este tende a se manifestar como "um percebido concreto, visível, evoluindo no espaço cartesiano objetivo" (*ibid.*, p.68). O autor frisa que discute:

Um corpo metafenômeno, visível e virtual ao mesmo tempo, feixe de forças e transformador de espaço e de tempo, emissor de signos e transsemiótico, comportando um interior ao mesmo tempo orgânico e pronto a dissolver-se ao subir à superfície. Um corpo habitado por, e habitando outros corpos e outros espíritos, e existindo ao mesmo tempo na abertura permanente ao mundo através da linguagem e do contato sensível, e no recolhimento da sua singularidade, através do silêncio e da não inscrição (...). Um corpo humano porque pode devir animal, devir mineral, vegetal, devir atmosfera, buraco, oceano, devir puro movimento. Em suma, um *corpo paradoxal* (*idem*).

Sigo sua definição. O corpo que volta é, de fato, este *corpo paradoxal* descrito pelo autor. É um corpo que está definitivamente aqui comigo, em mim, na minha carne e na minha consciência perfeitamente dissolvidas uma na outra, e, ao mesmo tempo, é um corpo que já foi comprovadamente extinto por alguma tragédia histórica lá atrás, mesmo que essa tragédia seja a simples passagem do tempo – como vimos no capítulo anterior, quando, em *Retratos de Identificação*, Espinosa mira uma fotografia sua antiga e é invadido por alteridades de si mesmo. Corpo paradoxal, corpo que me revitaliza enquanto me desmonopoliza de mim, o corpo-mais-que-imagem comporta também os paradoxos das relações que forma enquanto dança diante de mim e em mim – o que fica claro nas contradições específicas dos pares formados tanto em S-

21... quanto em *Memory of the camps*: entre algoz e vítima, vida e morte, presença e ausência, memória e esquecimento, volume e vazio, ritual e salão. É por meio desse corpo absurdo, feito de outros e de contrários, feito de mim e de infinitudes históricas que as próprias tragédias e contradições da história podem se manifestar aqui e agora, formulando o paradoxo sumário de uma valsa-ritual entre presente e passado – o fundamento do próprio cinema de arquivo.

Apesar de a figura humana ser o foco desta tese (por ser central à história e ao cinema de arquivo aqui analisados), o corpo paradoxal não se restringe a tal – e aqui jaz um importante adendo à definição de Gil para encaixá-la à presente abordagem. Na verdade, o corpo paradoxal vem justamente esfacelar, por meio do animismo cinematográfico, o entendimento da figura humana como o ponto concentrador da agência e da substância do mundo. Esse corpo metafenômeno pode se manifestar, portanto, como já falavam Delluc e Epstein, em qualquer objeto ou ser trabalhado de modo fotogênico pelo cinema – porque o cinema os põe todos a dançar. É assim que, como vimos no primeiro capítulo, o próprio sorriso e o próprio suéter portados pela ex-prisioneira 7 de 48 em sua foto de identificação se tornam vivos cada um a seu modo, voltando para nos assombrar aqui e agora ao sugerirem suas respectivas vidas, corporalidades e personalidades; é assim também que, no segundo capítulo, a montagem de *Retratos de identificação* com fragmentos da foto de Maria Auxiliadora revitaliza não só a personagem como um todo, mas uma série de vidas imprevistas que habitam as suas partes (a mão, o pé, o rosto, os cabelos) todas de uma vez, de modo que essas milhares de vidas voltam também por conta própria, junto ao todo e dele comungando.

Isto é, aqui, o corpo é sempre corpo de corpos, metacorporal. Sempre um desfile plural. Sua pele não o impermeabiliza: enche-o de poros. Ela não lhe dá contorno: expande-o, torna-o espaço criador de novos espaços possíveis, de novos horizontes e relações. Seus órgãos se tornam evidências de múltiplas alteridades internas, eles vibram de outra maneira e se multiplicam em diversidade pulsante¹⁴⁰ – a junção entre matéria e memória não produz um

¹⁴⁰ Aqui é oportuno pontuar uma dissonância terminológica com o corpo defendido por Gil, sumariamente baseado no corpo-sem-órgãos enquanto plano de imanência (2001, p.73), originalmente pensado por Gilles Deleuze e Félix Guattari (1972 : 2004 e 1980 : 1995). De minha parte, e já deixei isso claro outras vezes, prefiro falar de um corpo cheio de órgãos por desejar me distanciar de um noção de higiene que acaba implicada em seu esvaziamento orgânico. Apesar de fazer coro à crítica da organização funcional dos órgãos, reconhecendo o caráter libertário da descrição deleuziana-guattariana do CsO, que aliás se reflete em muito do que escrevo, opto por reconhecer nos órgãos menos uma teleologia aprisionante, e mais a materialização de uma diversidade impura e incontestável do corpo para si e consigo mesmo, habilitando um corpo de muitos corpos, sempre contaminados e contamináveis, intercomunicativos para além das vontades de um suposto sujeito central. Em minha abordagem, afirmar os órgãos é também frisar uma condição não higienizável do corpo como comunidade capaz de incontroláveis diferenças e

monolito, mas uma floresta viva. Mesmo os objetos inanimados, ao dançarem fotogenicamente através do audiovisual, tornam-se legião, enchem-se de órgãos – ainda que inorgânicos e inumanos, para evitarmos um antropomorfismo reducionista. E tudo isso vem se revolucionar em mim, quando me abro à cinefilia da dança-cinema. O corpo paradoxal, enfim, vem revelar a própria vida como paradoxo fundamental que move as coisas, não só os humanos. Ele exhibe a vida mesma como campo da manifestação das singularidades móveis e pulsantes que se contradizem e põem em marcha o tempo, os eventos, a história – e que repõem em marcha, retroativamente, a própria vida de onde emanam, a qual se multiplica e se replica sem cessar, mesmo em face da morte.

Voltando ao texto de Comolli para concluir esta parte, o autor, ainda diante de *Memory of the camps*, se pergunta repetidas vezes sobre a representabilidade do holocausto pelo cinema. É um questionamento feito e refeito por vários autores, entre eles, o célebre realizador de *Shoah* (1985), Claude Lanzmann, e também o criador da série *Private Hungary* (1988), Péter Forgács, como comentam Consuelo Lins e Thaís Blank (2012, p.69). Nesse contexto, é curioso lembrar que o famoso Julgamento de Nuremberg, que julgou os crimes de líderes nazistas, foi justamente o mesmo que introduziu justamente o uso de imagens em movimento no tribunal. De todo modo, Comolli entende que não é possível que *Memory of the camps* englobe ou dê conta do horror nazista; mas ainda assim aponta que as câmeras de fato foram aos campos de concentração, que fizeram suas imagens, que tais imagens foram montadas em filme e que esse filme não só se sustenta como constitui um documento histórico de grande relevância. Assim, para entender como seria viável ao cinema uma visão tão direta das mortes, dos horrores, dos irrepresentáveis que compõem a história, o autor vai ao cerne do dispositivo cinematográfico. Ele identifica, ali também, uma polarização, uma dança entre análise e síntese do movimento (já mencionada brevemente no capítulo anterior, mas aqui, trazida em mais detalhes):

singularidades internas – constituindo uma comunidade pluricelular libertária. Mas o caminho que sigo é no fundo consoante com certas ideias de Deleuze e Guattari, por isso esta nota de rodapé se ocupa mais de uma dissonância terminológica do que propriamente conceitual.

A operação cinematográfica pode se definir como *síntese do movimento*, que acontece no momento da projeção, enquanto todas as fases anteriores do trabalho cinematográfico (filmagem, montagem) se desenrolam sob o registro da *análise do movimento*. É a distinção entre o projeto científico de Étienne-Jules Marey (o fuzil cronofotográfico e a análise fotográfica dos movimentos imperceptíveis a olho nu: o galope do cavalo, o voo da gaivota, o salto do gato) e o projeto de espetáculo/ entretenimento dos irmãos Lumière: passar da análise do movimento, da análise do ser vivo (o registro de um certo número de fotogramas por metro de filme), à síntese do movimento (colocando em movimento a sequência de fotogramas impressos na película). Existe aí um jogo entre dois polos contrários (...) (COMOLLI, 2014, p.44).

Esses polos contrários formam um par que se refere à morte e à vida do próprio movimento, já que a análise o interrompe, matando-o, e a síntese o restitui, revivendo-o. Sendo a representação do movimento, como vimos no capítulo anterior, o meio pelo qual o cinema adquire o seu poder animista, sua capacidade fotogênica, então os polos da análise e da síntese estarão de fato na base de seus pequenos e grandes milagres – o que também já foi abordado: o olhar clarividente vê na sucessão de imagens fixas um *continuum* móvel e funda, com isso, o banquete que chamamos "cinema". Nessa esteira, se, na dança entre análise e síntese, o próprio *movimento*, que a princípio não está e que portanto guarda algo de irrepresentável em si mesmo, passa a existir à medida em que o filme é exibido, assim também o próprio horror, aquilo que não poderia ser mostrado, passa a ser sintetizado e presentificado pela "inteligência da máquina", como diria Epstein. No ecrã, a representabilidade do irrepresentável remete "paradoxalmente à economia íntima do cinema, ao seu segredo, à palavra primeira de sua magia" (Comolli, 2014, p.44-46).

É por isso que Siegfried Kracauer, que também escreve seu *Theory of film* sob a sombra do genocídio nazista,¹⁴¹ aponta que o cinema funciona como o escudo de Perseu, habilitando que encaremos a imagem de Medusa (1997, p.305-306) – como mencionado no primeiro capítulo. O olhar da Medusa é por definição irrepresentável, é aquilo que petrifica; mas de algum modo o cinema é capaz de insinuá-lo, assim como nós somos capazes de vê-lo. Ou seja, no limite, a potência definitiva da fotogenia não está somente na possibilidade de dar a ver o que não se pode nomear, mas também, e mais profundamente, na capacidade de dar a ver o que não se pode nem mesmo representar.

Se o cinema é heterotopia, como sugere Giuliana Bruno, se ele acumula múltiplas camadas sedimentares ao reunir vários espaços possíveis em seu fluxo, e se o cinema se funda de

¹⁴¹ Em sua apresentação ao livro, Miriam Hansen aponta que é preciso lê-lo sob o contexto traumático do holocausto (in: Kracauer, 1997, p.XIV).

uma dança sempre móvel e *animista* entre análise e síntese do movimento, entre a representação e o irrepresentável, então o próprio cinema secreta, através de suas imagens e seus sons, o espaço de seu corpo – um terceiro corpo, além do meu, de espectador, além daquele que identifico desde o interior da imagem e que me invade. Corpo quimérico, impossível mas presente, fantasmagórico mas dono de um realismo atroz, o corpo cinematográfico, feito de som e imagem em movimento, munido de seus poderes fotogênicos, é também um *corpo paradoxal*. Indo muito além da figura humana ou de qualquer outro ser ou objeto específico, ele se interpõe, seu espaço é um feixe de relações por meio do qual os outros corpos se manifestam – tanto o meu, como aquele ao qual assisto. É assim que o corpo-filme nos contagia, espacializando-se em nós e naquilo que representa: eis que tudo vive, tudo pulsa, apesar de já ter passado; porque tudo é contagiado e efetivamente dançado pela festa-cinema, dado que o investimento afetivo da "inteligência da máquina" se volta para o movimento em si e nele faz sua morada, prolongando seu corpo em tudo o que não fica no lugar. É assim que, como coloca aquele Epstein reticente citado no capítulo anterior, "o cinema... põe deus em tudo" (2014, p.128).

O cinema de arquivo, por sua vez, com seus cruzamentos contraditórios entre espaços e tempos, história e estética, potencializa a condição paradoxal desse corpo imagem-som. E potencializa também sua condição móvel em um nível mais profundo: mobiliza a própria história, reanima-a ao sintetizar seus movimentos depois de analisá-los, mobiliza os corpos que tomam parte nos eventos dessa história ressuscitada e, principalmente, mobiliza as lacunas, os horrores, os indizíveis e os invisíveis que constituem essa história em suas múltiplas faces, todas vibrantes. Cinema de arquivo é quando a história dança diante de nós, conosco, em nós; é quando ela nos toma de assalto – e relampeja.

Como representar os campos de concentração e de extermínio nazistas? E, no entanto, não são eles que vemos em *Memory of the camps*? Como representar os horrores de S-21? E no entanto não estaríamos diante deles ao assistir ao filme de Rithy Panh? Império do movimento, o cinema nos permite não só olhar de longe, mas *dançar*, de corpo inteiro, com o que há de mais terrível na experiência humana. E, no último plano de *S-21...*, no qual ventos levantam poeira ao agitarem as camadas de sedimentos de uma sala vazia da antiga prisão, o que vemos é uma representação direta e concreta dessa baila com o irrepresentável, da poeira visível com o vento invisível, daquilo que sobrou com seus vibrantes fantasmas. O ritual do filme está feito: os mortos acordaram e agora dançam no *hic et nunc*.

4.4 Os gestos e a não-inscrição em *Natureza morta*

Por meio de *S-21...* e de um relâmpago que ligou este filme a *Memory of the camps*, abordei a construção do espaço do corpo e suas implicações na formação do corpo que volta, feito do movimento vital que faz vibrar a carne que lembra, a memória que encarna. Agora, por meio de *Natureza Morta* (2005), um filme que desacelera e remonta imagens produzidas principalmente para propaganda política e cinejornais ao longo do regime salazarista, com registros feitos tanto em Portugal como em suas colônias, será possível traçar uma análise da gramatura dessa dança, isto é, do evento singular responsável pelos sentidos do movimento corporal: *o gesto*. Um olhar atento ao gesto pode contribuir para tentar responder a segunda pergunta deste capítulo: como o corpo que volta vive em nós? A hipótese é a de que esse corpo atravessa a história (e a imagem) e passa a vibrar seu movimento vital no nosso corpo (já não mais só nosso) por meio de seus gestos, esses movimentos corporais que implicam um sujeito lá onde não se supunha senão um mero arquivo.

Imaginemo-nos no escuro pré-filmico. A curiosidade de início de filme vai aumentando e vai afinando o olhar, acostumando-se com o breu.

Eis que da tela preta nasce um clarão branco e um ruído rascante.

Vemos então um enquadramento que se move da direita para a esquerda, acompanhando o caminhar de um macaquinho na direção de uma mão humana que parece aguardá-lo (figs. 102 a 104). A desaceleração da imagem nos faz sentir a transição de cada frame, a aparição de cada ranhura nos tons de cinza que formam a cena. O macaco, enquadrado de corpo inteiro, traz uma postura de autoproteção e insegurança. Na lateral esquerda da imagem, no destino daquele ser peludo, vemos a mão aberta. À medida em que o animalzinho avança, porém, a mão recua, e a distância relativa entre os dois permanece quase inalterada apesar do movimento. O som se torna agudo. Ao fundo, sobre o chão de terra árida, vemos a sombra de um corpo, cuja mão ali está – teria essa sombra algum parentesco com aquela que vimos em *Pastor Cláudio*?. O macaco então acelera, ergue os braços, como se quisesse saltar na direção da mão. Salta enfim. Mas a imagem engasga; e some antes que ele aterrisse.



Figuras 102 a 104: pequeno macaco avança em direção a uma mão humana. Fonte: *Natureza morta* (2005), de Susana de Sousa Dias.

Esse é o prólogo de *Natureza morta*.

Apesar de se tratar de um longa discutido e visitado no campo do cinema de arquivo, pouco se disse sobre esse início tão revelador da dinâmica do filme: fundado na *desaceleração* e no *gesto que não se completa*.¹⁴² A mão que se abre pode tanto acolher o macaco como abatê-lo. Há a insinuação do gesto, que parece brotar na tela para formar uma esfinge, um significante aparentemente blindado, labiríntico, dando a ver a brutal ambivalência das imagens produzidas pelo regime ditatorial de Salazar.

Em entrevista para o Catálogo do *Doc's Kingdom* (Wahl, 2010),¹⁴³ o Seminário Internacional de Cinema Documental de Lisboa, Susana de Sousa Dias responde da seguinte forma à pergunta sobre o que representariam essa mão e esse macaco de seu prólogo:

Um dos princípios do filme é não reduzir a imagem a uma leitura apenas. Mas eu posso dar-te a minha motivação pessoal para pôr este macaco. Para já, acho que é uma imagem poderosíssima, muito rica, que pode ter um leque imenso de leituras. Mas a minha razão pessoal é que eu tive dois tios que estiveram na guerra colonial e um deles trouxe um macaquinho igual àquele. E se tu fálares com Portugueses que eram crianças nessa altura, encontras imensas memórias de macaquinhos. Toda a gente conhece alguém com uma história de macaquinhos. É o momento do filme em que a minha memória pessoal se toca com a memória colectiva (*idem*).

Desde o primeiro capítulo, aponte a dança entre o pessoal e o coletivo como algo constitutivo da abordagem ensaística do cinema de arquivo – o "lembro-me" (em primeira pessoa, reflexivo) como um "eu me lembro de mim"; um lembrar-se que declara a própria existência corpórea na história e no mundo. Argumentei, ainda nessas bases do ensaio segundo

¹⁴² A presente análise desta obra de Susana de Sousa Dias partiu de uma comunicação oral que fiz junto a Andréa França no XXIII Encontro da Socine, de 2019. O resumo da apresentação está disponível em: <<https://socine2019.com.br/assets/docs/socine-caderno.pdf>>

¹⁴³ Disponível em: <<https://www.docskingdom.org/pt/arquivo/textos%20de%20apoio/2010cwahl.html>>.

Theodor Adorno, que também eu escreveria em primeira pessoa, reconhecendo a existência de meu próprio corpo e construindo uma metodologia ensaística e associativa que usa o "eu" não como o campo do imediato ou do espontâneo, mas precisamente como imagem cruzada pela mediação sócio-cultural, pela inserção espaciotemporal; porque o "eu" é sempre produto de muitas forças. A resposta acima, de Susana de Sousa Dias, é particularmente valiosa nesse sentido: ela admite a polissemia da imagem e ao mesmo tempo reconhece ali uma opção pessoal que cruza a experiência de vida da realizadora com a história da colonização.

Algo semelhante ocorre na opção da realizadora pelo plano que conclui o filme. Nele, vê-se o detalhe de uma mão feminina posicionando um cravo em uma estrutura, cena que encerra o longa fazendo menção à Revolução dos Cravos, em 25 de abril de 1974 – revolução liderada pelo Movimento das Forças Armadas, constituído principalmente por combatentes das guerras coloniais, que derrubou o salazarismo junto à população. Susana conta em entrevista que o plano seguinte do material original era uma outra mão que pegava o cravo ali deixado – sugerindo uma transmissão revolucionária, uma continuidade. Mas ela diz que tomou a decisão deliberada de deixar esse segundo plano de fora, interrompendo o gesto da passagem e estirando no tempo a primeira ação (vemos um frame-a-frame do depósito da flor). A realizadora revela que fez isso porque, no processo filmico, os tempos se inverteram para ela, certos elementos ditatoriais pareciam cada vez mais presentes e a revolução parecia algo do passado, inativo, a ser lembrado melancolicamente (Wahl, 2010).

Para termos uma pista da melancolia confessada por Dias, basta ouvirmos hoje, no contexto internacional de uma ofensiva geral da extrema direita, à gravação da tocante *Grândola Vila Morena*,¹⁴⁴ de José Afonso, música que foi a senha final para disparar a revolução após ser tocada às 00h24 do 25 de Abril no programa Limite, da Rádio Renascença.¹⁴⁵ Assim, tanto o passado colonial quanto o revolucionário atravessam o corpo lembrante da realizadora, e o propõem ao presente da imagem retomada aqui e agora; cruzando em seu território orgânico-memorial o pessoal e o coletivo, o evento e a história. É uma abertura corporal que eu mesmo tento replicar em minha abordagem, como já defendi anteriormente, ao declarar "eu" e ao estruturar a análise por meio das semelhanças mágicas (dos relâmpagos) que me tomam de assalto e que se mostram produtivas para o debate.

¹⁴⁴ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=IVKf00VGjGM>>.

¹⁴⁵ Como fica registrado na linha do tempo da Revolução dos Cravos em uma página web do Centro de Documentação do 25 de Abril: <<http://www1.ci.uc.pt/cd25a/wikka.php?wakka=ingchron74apr>>

O filme de Dias também conta com fotografias policiais de presos políticos em sequências mais estáticas com esses stills; contudo, até pelo fato de já ter analisado imagens dessa natureza no primeiro e no segundo capítulos, concentro-me aqui nas imagens em movimento de *Natureza morta*, cuja desaceleração é radical e ubíqua, transformando o modo de apreciar os arquivos. Essa mudança de velocidade na mídia em movimento decompõe cada ser vivo e nos faz vê-los em um frame-a-frame rítmico – nos desfiles, nas colônias portuguesas, nas multidões que saúdam o ditador. Se reproduzido em sua velocidade nativa, o material bruto utilizado no longa duraria somente 12 minutos; mas, com o tratamento em slow, passa a constituir um longa de mais de 70 minutos (Dias, 2012, p. 232).

Assim, quando a montagem desacelera as imagens ao extremo, mulheres, crianças, homens e bichos se tornam animados para fins de exame, de diagnóstico. Essa desaceleração vem como que *dessintetizar* o movimento, retomando o caráter analítico que, como acabamos de ver em Comolli, também constitui os fundamentos da máquina cinema. E, enquanto o frame-a-frame acusa a materialidade imagética daquilo que é visto, a trilha sonora se desenvolve com ruídos esparsos e desconexos, muitas vezes sintéticos, sem fazer uso nem de uma música extradiegética, nem de sons diegéticos dos próprios arquivos retomados (salvo poucas exceções). Tudo contribui para a construção de uma atmosfera sombria de pesadelo. São memórias vagas, trazidas por documentos obscuros, mudos, que desfilam por sobre um solo estranho de desenraizamento.

Vemo-nos diante de uma situação espacial, portanto, completamente diversa daquela que foi vista em *S-21...*, que trabalha a concretude dos corpos em cena e a concretude da própria cena, composta pela arquitetura que serviu de fato à histórica prisão que dá nome ao filme. Em *Natureza Morta*, é como se olhássemos diretamente para o caráter imaterial daqueles corpos e daquelas memórias que dançam diante de nós, vindas de todos os cantos, dos confins do imaginário e da história de Portugal e de suas colônias; são fantasmas, perturbações, fluxos de significantes gerados pelos esforços imagéticos do regime salazarista. O espaço tecido por essas visões acumuladas e engasgadas em seu frame-a-frame não é nenhum lugar específico, ao contrário da S-21 de Rithy Panh, é na verdade uma espacialidade difusa, atmosférica.

E diante dessa paisagem obtusa, preenchida por corporalidades já bastante fragilizadas pela retomada em desaceleração extrema, a montagem de Dias dá o golpe de misericórdia: corta, por várias vezes, antes que o gesto em cena se conclua ou repete a cena até a dissolução do gesto.

Ao fazer isso, o filme retira as motivações e finalidades dos movimentos dos seres que figuram nos arquivos retomados. Formula-se, com isso, uma expropriação do gesto: o macaco do prólogo se aproxima da mão mas não vemos se ele a alcança ou cai no chão; o cravo que constitui a última imagem do filme, como foi descrito, não é efetivamente passado de uma pessoa a outra, sendo como que engolido pelo vazio da história. E esses referentes, ao se mostrarem radicalmente incompletos, tornam-se ainda mais ameaçadores. A espacialização dos corpos nas imagens não deixa de existir, mas se vaporiza, se confunde com o ar: é como se formassem espaços de sonhos ruins.

Segundo Dias, o estranhamento provocado por essas incertezas visuais ressaltam “pontos de doença” nas imagens, elementos sintomáticos que avisam sobre algo, sobre outras presenças incertas que habitam aquilo que assistimos (*idem*). No filme, ultrapassar a dimensão meramente simbólica do gesto é aproximar o espectador dos sinais de desintegração interna da própria mensagem que o regime pretendia veicular; é fazer ver sua dimensão sintomática ou, nos termos de Walter Benjamin, o “inconsciente ótico” do material retomado (2012-a, p.100 e 101). Logo, a falta do gesto completo e definido traz uma falta de sentido claro, e esta, por sua vez, deliberadamente desacelerada pela montagem de Dias, torna-se objeto de um olhar apurado; um olhar (o nosso) que mira a *desarticulação* ali implicada, ou seja a *falta* em si mesma, em sua microfísica, em seu frame-a-frame.

Desde o primeiro capítulo, mencionei a noção de “camadas de ausência” para me referir à constância das lacunas na lida com imagens de arquivo (França e Andueza, 2018). A ideia se refere a lacunas em sentido amplo, de diferentes naturezas e tamanhos: imagens desaparecidas ou em desaparecimento pela deterioração; falta de meta-dados ou de informações históricas; até desaparecimentos operados no interior da própria imagem, na forma como esta retrata o mundo (priorizando determinado grupo social e excluindo outro, por exemplo). A própria representação, como presença de uma ausência, ou seja, como a tela preta do ex-prisioneiro 14 de 48, forma uma camada de ausência fundamental na imagem de arquivo. A abordagem histórica tradicional vê na lacuna, na falta de documentação, um obstáculo poderoso, por vezes o próprio limite da historiografia; mas, em um certo modo do cinema de arquivo – aquele que nos interessa nesta tese –, é a lacuna, e não propriamente o arquivo, que constitui a matéria prima, sua força motriz, sua possibilidade expansiva. A lacuna dá nome àquilo que, no arquivo, não para de se modificar

e de carregar em si uma reserva de novidade. É a partir da ausência, ou melhor, das múltiplas ausências, que se faz um filme de arquivo.

Vem daí, então, a potência de *Natureza morta*, porque a pesquisa e o trabalho de Dias, depois de, claro, reunir imagens, documentos e informações, desdobra-se não pelo agregamento de tudo o que encontrou, mas precisamente pela *retirada* do máximo de elementos da montagem, pela *diminuição* da quantidade de imagens a serem trabalhadas, ao ponto de interrompê-las a meio caminho – antes que o gesto se complete. Neste filme, Dias produz lacuna deliberadamente. É uma abordagem inclusive diferente daquela vista em *48*, lançado em 2010, cinco anos depois de *Natureza Morta*. Em *48*, a mesma realizadora *acrescenta* falas por sobre as fotos para lhes abrir o horizonte do extra-campo, somando uma carga informacional importante para que se alcance a apreciação fotogênica dos retratos, que passam a se mover e a se transformar. Assim, se em *48* a lacuna tende a aparecer mais no extra-campo que escapa à foto policial, ou seja, ela aparece mais em um além-imagem, *Natureza Morta* trabalha a lacuna principalmente no intra-imagem, na própria incompletude ontológica daquilo que está dentro do campo, dentro do que foi registrado pela câmera. Desse modo, a historiografia às avessas de *Natureza Morta*, ao investir na *redução das informações e dos documentos*, pretendendo justamente a *potencialização e proliferação das lacunas*, se questiona menos sobre os pormenores dos registros e mais sobre a condição de ser da própria história e da própria possibilidade de registrá-la.

Afinal de contas, a lacuna é o que abre a história em muitas, é o que nos grita a própria história como a maior lacuna de todas. E os eventos, todos eles, são em algum nível lacunares: como nos lembra Georges Didi-Huberman, não se pode saber deles nem tudo nem o todo (2003, p.85). Assim, como mencionei no primeiro capítulo, falar de camadas de ausência é reconhecer certos limites epistemológicos e usá-los como trampolim (e não barreira); é atentar para que minimizemos as chances de produzir uma história homogeneizante que se esforce em remendar os buracos rumo a um discurso unificador que amenize a potente singularidade de cada evento em busca de um encadeamento causal linearizante. Em *48*, são as narrações, principalmente, que fomentam o trampolim da falta rumo ao fotogênico; em *Natureza morta*, a montagem trabalha a imagem mesma enquanto trampolim para a própria reflexividade fotogênica, para a percepção animista de uma vida do próprio abismo que espreita aqueles arquivos.

Nesse sentido, desde um prólogo em que não se sabe que fim levou o apelo inseguro de um macaco até uma (in)conclusão onde a passagem de uma flor entre manifestantes não se faz, em *Natureza morta*, a incompletude e a desaceleração dos gestos constroem um olhar que se depara principalmente com as virtualidades e as lacunas da história. Daí seu caráter muito mais onírico do que concreto, sua enorme distância em relação ao filme de Rithy Panh, por exemplo. Se este, como foi visto, se esforça por um *mapeamento* da prisão de S-21 e das atrocidades cometidas pelo Khmer Vermelho para chegar ao irrepresentável do genocídio e ao retorno dos corpos das vítimas, *Natureza morta*, por outro lado, busca a representação do genocídio formulando um ensaio perturbador sobre o *desmapeamento* da memória, sobre seus engasgos, suas discontinuidades e seus esfarelamentos: é perdendo-se em lembranças sem endereço e sem nome (excetuando-se as do próprio Salazar em pessoa) que o filme traça descaminhos rumo ao irrepresentável que constitui a tragédia salazarista.¹⁴⁶

Se a coreografia precisa dos gestos nas reencenações de *S-21...* são fundamentais para o trabalho cartográfico de Panh, em *Natureza morta* o jogo constante de alusão e dissolução do gesto constrói a bússola de um percurso derivante em um mar brumoso de arquivos – o que, curiosamente, não impede o retorno vibrante de um enxame de corpos. Se Panh observava relevos e camadas sedimentares da memória, este filme de Susana de Sousa Dias se depara com suas ondas e espumas, seus redemoinhos, retomando documentos para exibí-los em uma superfície móvel que, enquanto desfila diante de nós, sugere profundezas ameaçadoras. Em *S-21...* escavamos um lugar preciso no continente da memória; em *Natureza Morta*, remamos sem rumo em seus oceanos.

¹⁴⁶Importante lembrar que *Natureza morta* gerou a instalação em tela tripla, *Natureza Morta com ruídos de sala, efeitos especiais e claquete* (2010), exibida em duas ocasiões: no Museu Nacional de Arte Contemporânea do Chiado, em 2011, e posteriormente no Museu Nacional de Arte Contemporânea do Ceará, em 2014. Também na instalação a diretora introduz uma temporalidade longa aos registros originais, suprime o som presente neste material e recusa qualquer forma de narração ou legenda. Interessa revelar a contradição e a estranheza imbricadas na produção iconográfica do regime. Tanto no filme como na instalação, a música eletroacústica inventa uma nova condição de escuta: há os sons do claustro, o rangido metálico de portas, o tilintar de relógios, de chaves, ecos de tiros. O espectador é lançado nos espaços atmosféricos do Estado Novo português. Há os porões das prisões, da guerra, das colônias portuguesas. O som sugere estas espacialidades, que se formam sob o movimento de vagas.

Eis a imagem de uma jovem mulher segurando uma criança em uma manifestação fascista (fig. 105).



Figura 105: jovem mãe se manifesta em favor de Salazar. Fonte: *Natureza morta* (2005), de Susana de Sousa Dias.

O plano aparece pouco depois de um *establishing shot* de uma grande manifestação em favor de Salazar. Nesse sentido, ao menos originalmente, nem se trata propriamente de uma imagem, mas de um texto: na visão clichê de uma mulher jovem que segura seu filho enquanto brada a plenos pulmões seu apoio a uma causa reacionária, lê-se "família", "pureza", "tradição", "religião", "nação". Contudo, dado que a distância temporal entre nós e a imagem nos dá a vantagem de conhecer a tragédia salazarista, essa mensagem já começa a se arruinar desde a própria retomada e desaceleração aplicada por Dias. Apesar do brilho no olhar da mãe, sabemos que há sangue à frente – e o frame-a-frame sinaliza não-verbalmente essa consciência.

O arquivo é então repetido duas vezes pela montagem, com dois reenquadramentos diversos, um focando a mãe (fig. 106), o outro, um sujeito que carrega uma expressão facial intensa e descontextualizada, que não cabe na gestualística convencional (ou clichê) de um corpo que apoia fervorosa e publicamente uma causa (fig. 107). Teria sido um espirro? Alguma dor súbita? Seja como for, aquele rosto exageradamente distorcido se insinua na montagem de Dias como mau presságio – um "ponto de doença". E antes que ele volte ao "normal", que ele conclua seu gesto facial, vem o corte.



Figuras 106 e 107: detalhe de uma jovem mãe que se manifesta em favor de Salazar; detalhe de manifestante fascista logo atrás da jovem. Fonte: *Natureza morta* (2005), de Susana de Sousa Dias.

É aí que a convencionalidade da imagem, que já se desviava do propósito original de propaganda fascista com sua lentidão, passa a se arruinar por completo. E particularmente esse plano final, do homem de expressão intensa e desconexa, trai retroativamente todo o movimento anterior, da mãe com o bebê, do próprio *establishing shot*. Essas imagens se desancoram todas, ficam como que soltas pelo mar dos sentidos: tudo o que lhes resta são os gestos dos corpos contidos nelas, que passam então, finalmente, a se insinuar enquanto tais, enquanto corpos e gestos em uma imagem que nos olha de volta e nos indaga (e não mais enquanto texto dado, enquanto signo resolvido ou mero objeto passivo de nossos olhares). Deixa de haver um evento preciso, uma manifestação do dia tal, no lugar tal; o que passa a existir na imagem retomada desse modo é um gosto amargo, uma angústia. Abre-se um vão na história.

Natureza Morta retoma principalmente imagens de eventos coletivos, de acontecimentos públicos: marchas, manifestações, guerras, discursos políticos – como estas, logo acima. São imagens de indivíduos aglomerados, de pessoas sem identidade, visões que vão na contramão da maior parte das imagens que explorei até aqui, de prisioneiros singulares, isolados do mundo pelos mecanismos do catálogo policial em seus retratos de identificação (um tipo de imagem, contudo, que também está presentes em trechos importantes deste filme). Ou seja, o aspecto do material retomado aqui se aproxima mais daquelas imagens das atualidades da Cadeia Central da Machava que citei no primeiro capítulo. Só que Dias se concentra nos "pontos de doença", abordando muitas situações de engasgo do discurso oficial por meio de crianças, velhos, animais, soldados, civis, mulheres quaisquer. E, ao retomá-los, até para frisar as dissonâncias e as

cacofonias, não é incomum que a montagem realize o procedimento descrito acima, feito com a jovem mãe fascista, em que se repete o plano reenquadrando-o, selecionando-se algum indivíduo específico.

É o caso de uma cena filmada em uma colônia africana. Vemos inicialmente uma mão no ombro de uma pessoa com uma grande cicatriz no rosto fazendo alguns gestos, movimentos desde já incompreensíveis por não terem um "início" claro (fig. 108). Mesmo assim essa mão, que vem de alguém do extra-campo, uma mão sem rosto que pousa sobre o ombro de uma pessoa racializada, parece encarnar a figura do poder colonial sob Salazar. Contudo, em seguida, a montagem corta e reenquadra a cena (figs. 109 e 110). Temos, então, de recalibrar nossa atenção para um outro corpo, um outro olhar que poderia ter passado despercebido, o de um menino que encara a câmera. Ele está por trás da cena de exibição do poder colonial. Habitando o novo centro da imagem, esse novo par de olhos devolve a mirada do colonizador, que é também a da própria câmera de filmar – esse aparato criado e popularizado em uma Europa que, à época da invenção e expansão do cinema, aumentava seu domínio sobre o mundo (um controle que passou de 67% do território global em 1884 para 84.4% em 1914 – Stam, 2013, p.33).



Figuras 108 a 110: detalhe de mão que toca corpo racializado; reenquadramento desse gesto. Fonte: *Natureza morta* (2005), de Susana de Sousa Dias.

Ao preferir visualmente certos corpos em meio a massas ou grupamentos, a montagem de algum modo repete o mecanismo catalogal que isola o sujeito do mundo – mas recontextualiza e dobra esse dispositivo sobre si mesmo. Em Dias, essa seleção do indivíduo não é higienista, não pretende alienar e desarticular o corpo, sua vida e sua condição de sujeito. Pelo contrário, esse recorte anti-catalogal é rigorosamente anti-higienista: ele dá ênfase justamente à complexa rede de relações sociais e políticas que contaminam e constroem os sujeitos no contexto salazarista, porque constrói, dentro de um mesmo *plano*, uma reação, um *contra-plano* interno – uma reserva

de novidade que enfim se anuncia. Trata-se de um recorte, portanto, que dissolve as dinâmicas oficiais da imagem, desabilitando seu efeito propagandístico, ao passo que recupera uma complexidade histórica e corporal maior, porque menos clara, menos precisa, mais polissêmica e impura.

Assim, o procedimento de repetição aliado ao do reenquadramento e, claro, ao da desaceleração, muda o aspecto das imagens. Se, no catálogo, o isolamento e o detalhamento progressivo do corpo o objetificam e o animalizam cada vez mais (como nos quadros sinaléticos e na metodologia zoomórfica de Bertillon, debatidos no primeiro capítulo), a aproximação anti-catalogal vista nos reenquadramentos de *Natureza morta*, por outro lado, vai potencializando progressivamente as tensões entre sujeito e história, entre experiência individual e coletiva, entre sentido e contexto. Enfim, se antes pareciam imagens codificadas, seus ligamentos simbólicos passam a se esfarelar: os tais "pontos de doença" florescem como feridas, isto é, como rachaduras no discurso oficial ou na intenção publicitária das imagens. É por meio dessas fissuras que gotejam outras vidas, outros corpos e outros gestos possíveis, antes invisibilizados pela textualidade convencionalizada do que víamos.

E é nesse sentido que Dias comenta a retomada das imagens para o filme:

Através delas, *Natureza Morta* pretende mostrar a vida de um regime autoritário (e seu avesso) tomando como linha orientadora os traços que são comuns à generalidade das ditaduras: uma ideologia de integração, um sistema de controle da sociedade, um modelo que reconstrói o passado e determina o futuro em função da ideologia, a utilização da figura do "salvador", o envolvimento da família na nação (Dias, 2012, p. 232) .

Assim, o trabalho ostensivamente pró-lacunar de uma montagem que desacelera, repete, reenquadra e interrompe essas imagens, tudo isso ao som de ruídos obscuros, em grande parte dissonantes e não diegéticos, fornece ao que se vê um aspecto bem diverso e assustador. Desvela-se o medo, a violência latente em cada movimento e, neste sentido, a farsa do projeto supostamente integrador do Estado Novo português – projeto, portanto, que, assim como os gestos que o constituem e o representam ao longo do filme, não se *firma*.

Segundo Jean Epstein, que defende uma "estética da sugestão" para o cinema, “na tela, a qualidade essencial do gesto é não terminar” (1974, p.66). O desmonte das imagens propagandísticas de Salazar em *Natureza Morta*, parece seguir o mote epsteiniano, à medida em que desvia os gestos e os dissolve em vez de concluí-los. Isso os abre para múltiplas

possibilidades, como foi visto, ampliando a forma de se experimentar os arquivos e a memória da ditadura. Mas também, ao conquistarem um certo dinamismo sem sentido claro, esses gestos se tornam fantasmas: como acabo de dizer, eles não se firmam.

Desse modo, o esfarelamento do gesto poderia ser também um modo de abordar um certo “não-acontecimento” na ditadura de salazar, ou melhor, sua “não-inscrição”, para retomar uma ideia formulada por José Gil, no livro *Portugal hoje – o medo de existir* (2004). A “não-inscrição”, segundo o filósofo, seria uma espécie de esquecimento ou ignorância dos acontecimentos históricos; seria uma negação da existência que se reflete na política e nos domínios da vida social e privada, encarcerando de certa forma os portugueses, como se nada fosse previsível ou valesse à pena.

Trata-se de uma passividade generalizada que sobreviveu aos longos anos de autoritarismo e que ainda persiste. Segundo Gil, “em Portugal nada acontece, quer dizer, nada se inscreve. Na história ou na existência individual, na vida social ou no plano artístico” (2004, p. 15). Segundo Carolin Overhoff Ferreira em *O Cinema Português* (2013), o sucesso de vendagem do livro de José Gil (que chegou à décima primeira edição) indica o anseio de entender e lidar com essa negação da existência ou *não-inscrição*, tal como descrita por José Gil. Contudo, para a estudiosa, há um exagero retórico nessa afirmação. Não por acaso, na última edição do livro, o autor decidiu incorporar as inúmeras reações fervorosas e bastante críticas às provocações feitas por ele. Contudo, apesar de concordar com Ferreira, avalio que as provocações de Gil são produtivas e contribuem muito para a análise dos movimentos corporais em *Natureza morta*.

Uma das teses do autor é que, uma vez libertos da obediência e da submissão do regime fascista, os portugueses foram, quase de imediato, capturados pelas tecnologias de controle – as mesmas que constituem a sociedade de controle descrita por Deleuze a partir das considerações de Foucault (1992). Essa captura teria tornado os portugueses “subjetividades passivas que desposam a ilusão da atividade e da iniciativa” (Gil, 2004, p. 46) quando, na verdade, estão presos por dentro e por fora. Mal vislumbraram o alargamento do horizonte dos possíveis, ao final da ditadura, quando ainda podiam sonhar com o que estava fora, foram sugados pelas redes de visibilidade, de controle e comunicação virtual imediatas. Nesta situação, “o novo ‘princípio de ação’ surge como um prolongamento natural do medo (...), uma certa forma transformada de terror” (Gil, 2004, p. 117).

É claro que podemos nos perguntar se a não-inscrição, não sendo uma característica exclusiva de Portugal, mas encontrando lá habitat ideal, segundo José Gil, não seria uma característica de países com passado ditatorial. Países que, vivendo processos de democratização posteriores, demoram ou mesmo evitam encarar as imagens documentais do regime anterior devido à sua brutalidade e, acima de tudo, às suas partes que insistem em se prolongar no presente. No caso do Brasil, Anita Leandro lembra que o país vive uma disputa pela elaboração de uma memória sobre o período ditatorial e nem conhece o número de mortos da ditadura: "434 mortos ou desaparecidos, números oficiais, ou 10 mil, números oficiosos, que incluem, nas estatísticas, a exterminação de negros, de pobres e, principalmente, de índios, no período" (2016-a, p.114). No caso do Camboja, o próprio Vann Nath diz explicitamente no início do filme que o Khmer Vermelho permanece ativo; lembremo-nos que o movimento continuou oficialmente ativo até 1999, e que o primeiro julgamento dos responsáveis só ocorreu em 2009, com testemunhas sofrendo ameaças (Leandro, 2016-b).

Carolin O. Ferreira faz a relação entre o conceito de não-inscrição (José Gil) e o cinema durante e pós Salazar no país, defendendo que o cinema teria uma pequena contribuição a dar a esse debate. Ela defende que Susana de Sousa Dias participa da tradição de filmes portugueses que demonstraram um desejo de inscrição ao trazerem à tona a tensão entre a atividade e a passividade dos cidadãos. Segundo Ferreira, o trabalho crítico com os arquivos da ditadura, tanto em *Natureza Morta* como em *48*, demonstraria igualmente o desejo de mudar a "mentalidade portuguesa da não-inscrição". Contudo, especificamente no caso de *Natureza morta*, interessa-me mostrar que o trabalho de re-temporalização e interrupção da imagem aliado a outros procedimentos estéticos não introduz exatamente uma crítica à não-inscrição, mas realiza, sim, uma obra de exibição desse *modus operandis* lacunar.

"Não-inscrição" é portanto um nome possível à tensão superficial brumosa e fantasmagórica que desfila perpetuamente pelos arquivos em movimento retomados no filme de Dias. No gesto lacunar ou dissolvido, a relação torna-se uma não-relação, um desmonte do vínculo e da ligação para o aparecimento de seu revés. Assim, se retomarmos mentalmente o prólogo da mão e do macaco, exemplo cristalino dessa operação da montagem, o que surge ali não é mais a atração do macaquinho pelo seu mestre, mas a crua dependência entre um ser frágil e uma sombra onipotente e absoluta. Surgem o medo e o terror: o método zoomórfico que impera na bertillonagem resplandece no prólogo a todo vapor, na medida em que a mão do poder lida e

controla literalmente um animalzinho, um ser que traz *zoe* para o primeiro plano, e segue totalmente alijado de capacidade política, de *bios* – eis o *homo sacer* cabal; eis uma visão possível do corpo humano e mesmo do povo sob a ótica opressora e ditatorial. Mas uma visão sempre "sugestiva", no sentido fotogênico de Epstein, posto que ao se introduzir a não-inscrição do gesto, o espectador é confrontado com corpos e movimentos em um estado de perpétuo adiamento.

Nessa esteira, entendo a metodologia "lacunarizante" da realizadora neste processo filmico, ao retirar e cortar documentos, desacelerar e omitir partes de gestos, como uma alusão sugestiva (embora não necessariamente intencional) ao sintoma da não-inscrição. Entendo tal metodologia, enfim, como um dispositivo de suspensão, de destilação da tragédia "em suspenso" da história – para retomar uma vez mais a expressão de Epstein (1921, p.30). Ou seja, a cada imagem inserida no filme, a diretora parece retomar material de um acontecimento histórico para trabalhá-lo na montagem enquanto uma espécie de não-acontecimento, de quase-acontecimento. A ditadura salazarista sobrevém, então, menos como trauma histórico marcado (que seria um acontecimento definido, como vimos no filme de Rithy Panh) e mais como pesadelo latente e continuado (um não-acontecimento assombroso, em um fluxo exageradamente desacelerado que só vem frisar seu estatuto de não-inscrição – e a não-passagem do cravo de uma mão a outra ao fim do filme torna essa dinâmica evidente). Finalmente, ao não se consumir senão como insinuação, fica implícito que o pesadelo continua vivo hoje: ele insiste em voltar sob a forma de uma angústia que nos inquieta de corpo e alma e que, precisamente por isso, nos mescla o corpo e a alma e nos põe a dançar.

Mas ainda assim, fica a pergunta: como poderiam os corpos que voltam em *Natureza morta* se espacializarem e se alojarem em nós se seus gestos parecem diluídos e flutuantes? Como tais corporalidades, mesmo tão fragilizadas, construiriam o espaço do corpo para colocar em marcha a economia de presenças nesse filme?

4.5 O enxame de corpos, os fascistas e os gestos em nós

As breves "Notas" de Giorgio Agamben sobre o gesto (2008) podem contribuir para elucidar essa polaridade entre o gesto concluído e sua dissolução, entre o acontecimento e a não-inscrição, contribuindo para pensar a economia de presenças em *Natureza morta* e para responder à segunda pergunta deste capítulo: como o corpo-mais-que-imagem vive em nós?

Espelhando o argumento benjaminiano da extinção da experiência nas sociedades modernas (*O narrador*, 1936), Agamben aponta que ocorre analogamente uma extinção do gesto – e os estudos científicos sobre a motricidade do corpo (como em Gilles de La Tourette, por exemplo), seriam evidências da perda da espontaneidade do gesto em meio a uma sociedade ocidental em plena modernização. Para Agamben, o sintoma cabal desse desaparecimento gestual seria o próprio cinema, no qual “uma sociedade que perdeu seus gestos procura reapropriar-se daquilo que perdeu e, ao mesmo tempo, registrar a perda” (2008, p.11). Não seria isso, de certa forma, o que se passa nos momentos de reencenação dos procedimentos prisionais em Rithy Panh, onde se tenta retomar o gesto, recuperá-lo em alguma medida e registrá-lo? E não seria esse mesmo esforço precisamente o que funda *Natureza morta*, que se apoia no frame-a-frame de um gesto transmutado em lacuna? “O cinema”, escreve Agamben, “reconduz as imagens para a pátria do gesto. (...) o cinema é o sonho de um gesto. Introduzir neste sonho o elemento do despertar é a tarefa do diretor” (*idem*).

Por meio de Aristóteles e de Marco Terêncio Varrão, autor latino dos séculos II e I a.C, Agamben inclui o gesto na esfera da *ação*, mas o discerne de outras duas formas de ação, o *fazer* e o *agir* (*ibid.*, p.12 e 13). Pensemos primeiro nestes dois. O fazer é um meio para um fim, o resultado esperado do fazer é uma obra, um produto, é outra coisa que não o fazer – por isso Aristóteles identifica o fazer com a *poiesis*, ato de criação. O agir, por outro lado, é entendido por Aristóteles enquanto *práxis* reiterada: como agir bem é um fim em si mesmo, o resultado esperado do agir é o próprio agir. Para clarear, é possível dizer, seguindo a retomada dessas ideias por Varrão, que enquanto o poeta *faz* o drama, o ator *age* o drama. Assim, o drama completo, pronto, é uma coisa diferente do processo que levou à sua confecção; mas o ato dramático, a interpretação do drama (que aliás completa o drama), é em si mesmo um fim e, portanto, não difere de si mesmo. É possível trazer esta subdivisão para o meio cinematográfico: diante do par antitético entre análise e síntese do movimento que constitui e viabiliza a dança-cinema, é possível identificar com o fazer as ações que constituem a esfera da análise (roteiro, direção, decupagem, captação, montagem, etc.), enquanto que a ação da esfera da síntese (o próprio passar do filme, restituindo os movimentos captados) formula um agir; assim, se a análise serve à produção de uma obra (o filme), a síntese vale em si mesma, porque é o próprio decorrer do filme, é seu próprio existir.

O gesto, por sua vez, enquanto ação diferente do agir e do fazer, vem destituir a oposição entre meios e fins. Varrão aponta como paradigma daquele que faz o gesto o soberano (*imperator*): "ele não faz, nem age, mas *gerit*, isto é suporta [sustinet]" (*apud* Agamben, 2008, p. 12). Diferente de *facere* e de *agere*, o verbo *gerere* (donde *gestus*, seu particípio passado) vem originalmente como ação de implicar-se, de se impor um fardo, uma responsabilidade, de suportar ou dar sustentação. É portanto eloquente o fato de que esse verbo se desdobre etimologicamente no português tanto em *gerir* quanto em *gestar* – que, entre tantos sentidos, podem ser pensados dentro dessa ideia de uma ação que, em si mesma, nem faz, nem age: sustenta. Em outras palavras, o gesto não é nem meio para um fim (como o fazer), nem um fim em si mesmo (como o agir), mas um *meio em si mesmo*, a ação em sua qualidade puramente exibicionista e mediadora do sentido, ação ao mesmo tempo gestora e gestante de sentido, sustentadora da própria possibilidade de haver sentido.

Quando Salazar aparece, por diversas vezes, em *Natureza morta*, ele encarna esse *imperator* de que fala Varrão, esse corpo-gesto que simplesmente *sustenta* – como na imagem em que acena para a multidão (fig. 111). O gesto de acenar é o de sustentar, gerir, gestar e ostentar as outras ações (atrozes) contidas no regime – seus fazeres e agires. Nessa esteira, as imagens de Salazar parecem pontos gravitacionais ao longo do filme; quando aparecem, é como se sustentassem todos os outros gestos-fantasmas desfigurados por Dias, na medida em que, historicamente aliás, esses outros gestos existem em função daqueles vindos do próprio Salazar.



Figura 111: Salazar acena para o povo. Fonte: *Natureza morta* (2005), de Susana de Sousa Dias.

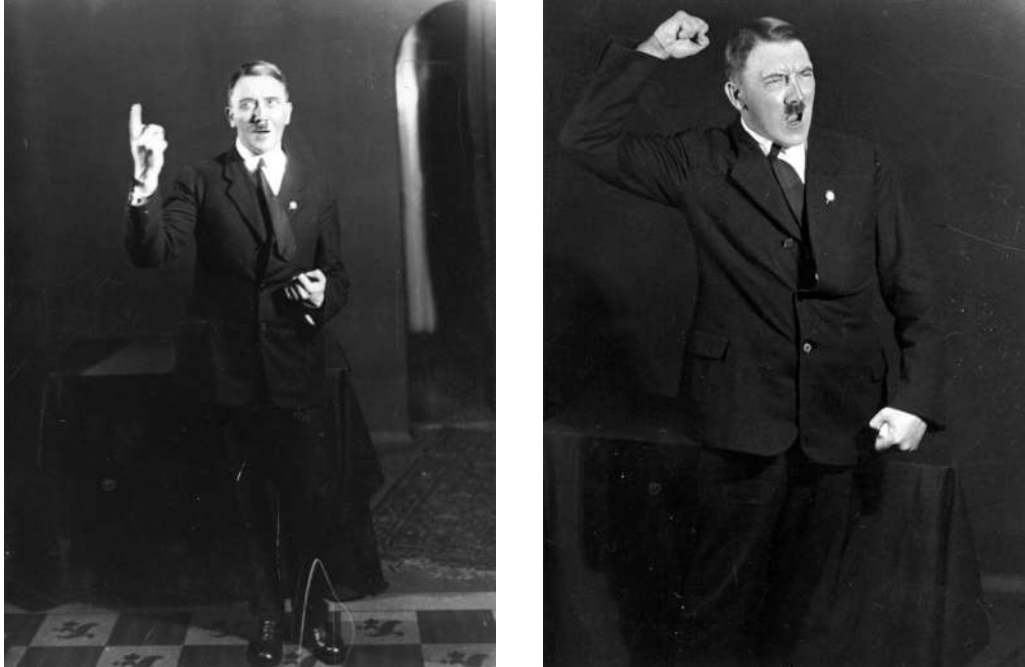
Como coloca Agamben: “O que caracteriza o gesto é que, nele, não se produz, nem se age, mas se assume e suporta. Isto é, o gesto abre a esfera do *ethos* como esfera mais própria do homem” (2008, p.12-13). Porque gestualizar poderia se traduzir por implicar-se e exhibir-se no mundo, participar na mediação da *polis*, sustentando-a – e isso cabe às democracias e às ditaduras. Por conta desse caráter sumariamente mediador do gesto, é possível dizer que o agir e o fazer podem estar recheados de gestos (ou vazios deles). Contudo, como primeiro exemplo de gesto, Agamben cita não o aceno de um ditador, e sim (não por acaso, aliás) a *dança*, que seria “somente o suportar e a exibição do caráter medial dos movimentos corporais. *O gesto é a exibição de uma medialidade, o tornar visível um meio como tal*” (*ibid.*, p.13). Ao descrever o gesto dançado, José Gil também se aproxima dessa descrição agambeniana em alguns momentos, particularmente quando frisa que o gesto dançado na verdade “não tem contorno”, porque, ao ser dançado, passa de um gesto a outro ininterruptamente, constituindo-se em um meio que se desdobra em novo meio e assim sucessivamente, sem fim (2001, p.108).

Nesse sentido, o aceno de Salazar começa a se dividir em duas polaridades diferentes: de um lado, 1) o caráter fatalmente exibicionista, posto que, no momento do aceno, o ditador simplesmente acena, não dá ordens nem toma decisões, só acena; mas de outro, 2) o caráter simbolista e gráfico, onde o aceno desenha com a mão um contorno claro, um fim simbólico, tendo o objetivo expresso de construir uma figura paternalista supostamente respeitável, amada pelo povo, visando à legitimidade do ditador. Ou seja, embora Salazar se utilize de uma *matéria dançante*, que é o gesto em sua condição medial e exibicionista, o fato de o ditador carregar seu aceno com uma *finalidade significadora clara e definida*, que é a construção de um signo quase textual ou clichê de legitimidade, faz com que ele esteja sempre a um passo de abandonar o *gesto* (acenar) e trocá-lo pelo *fazer* (produzir discurso de legitimidade) e pelo *agir* (desempenhar o papel de figura legítima).

É importante notar esta tensão no corpo do ditador, porque se a produção e a encenação da legitimidade, ou seja, seu fazer e seu agir, é de importância evidentemente capital para Salazar, para que ele possa *comunicar* uma legitimidade, é só com o gesto que ele é capaz já não de meramente comunicar, mas de *emanar* uma legitimidade. Porque a dança, como coloca José Gil, funciona enquanto *imanência* do movimento vital do corpo (2001, p.51), e quando há gesto, pelo menos para esta tese, em algum nível há dança. Contudo, o gesto isolado, em si mesmo,

enquanto mediação de uma medialidade, enquanto movimento de energia imanente, é uma potência difusa demais para bastar à comunicação precisa, necessária para os fins bio-necropolíticos do ditador – logo, é necessário articulá-lo com o fazer e com o agir. O gesto, escreve Agamben, é a “comunicação de uma comunicabilidade”, é “o *gag* que exhibe a própria linguagem, o próprio ser-na-linguagem, como uma gigantesca falha de memória, como um incurável defeito de palavra” (2008, p.13, 14). Por isso José Gil aponta que a dança se faz de sua relação com o inominável, transformando seus gestos imediatamente em sentido, "sem passarem pela linguagem" (2001, p.113). Ou seja, o gesto flerta com o além dos limites da representabilidade; daí vem sua força, mas também sua imprecisão, sua polissemia. Salazar, portanto, não pode se decidir jamais entre esses dois polos que sua mão traça no ar, entre a dança do aceno, que lhe dá potência imanente, e o desenho cristalino de um texto, de um clichê, de uma palavra de ordem, que lhe dá discurso.

E pensar nessa tensão que toma conta do corpo dançante-simbolizante do ditador traça um relâmpago que vai além de Salazar, passando por múltiplas imagens de discursos ditatoriais, chegando às fotografias icônicas dos ensaios discursivos de Adolf Hitler, tiradas por Heinrich Hoffmann ainda em 1925, quando o então futuro "*führer*" tinha acabado de sair da prisão (Fig. 112 e 113). Talvez Hitler seja o ditador que performou mais à flor da pele a tensão entre a dança e o texto durante seus discursos; não por acaso as imagens de suas falas, ao mesmo tempo tão *intensas* (dançadas) e tão *claras* (textuais), se tornaram um dos paradigmas do discurso fascista.



Figuras 112 e 113: Hitler ensaia discurso em 1925. Fotos de Heinrich Hoffmann. Fonte: United States Holocaust Memorial Museum e Rare Historical Photos.¹⁴⁷

Portanto, em Hitler, o paradoxo se potencializa: vemos a perfeita *gesticulação* da *fala*, com movimentos intensos demais para o lugar comum de um corpo que simplesmente fala, mas também, em sentido inverso, notamos a perfeita destruição da polissemia móvel do gesto enquanto tal, na medida em que este é efetivamente reificado mais do que nunca como signo do próprio nazismo, como grafismo ideogramático – basta olhar para as poses nas fotografias, tão claras e vetoriais: são gestos-signo, congelamentos de gesto para formação de imagens fixas e retumbantes. Por meio desse gesto que se trai a si mesmo e vira convenção de linguagem, formase um simbolismo fulminante cujo resultado direto foi documentado, justamente, em *Memory of the camps*, visitado anteriormente. Ao mesmo tempo, os gestos de Hitler, enquanto manifestações da profunda força vital de seu corpo, talvez nunca estejam extintos por completo: basta olharmos as fotos para que ele volte (e viva!) – ele e os terrores que perpetrou. Pois não é só o oprimido que revive por meio da retomada, como vimos com o canto do torturador trazido pelo ex-prisioneiro 14 de 48 ("Êeeeeiaaahhh!").

Desse modo, se o gesto, como mencionei, insinua-se iminentemente para além dos limites da linguagem e da representabilidade, vem daí o poder aterrorizante dos braços vetoriais

¹⁴⁷ Há um link aliás que contextualiza as fotos: <<https://rarehistoricalphotos.com/hitler-rehearsing-speech-front-mirror-1925/>>

de Hitler, do aceno de Salazar ou dos berros daquela mãe fascista descrita anteriormente. Porque mesmo que haja algo claramente simbólico e textual nesses movimentos, isto é, nominável e apreensível, há também um excedente maior de sentido indizível, um sentido que é como que *emanado* pelo corpo que o gesticula. Tal excedente é particularmente perceptível nas poses expressionistas de Hitler; essa sobra de movimento vital dançado é o verdadeiro terror que *emana* dessas poses, dado que, sem esse excedente, tais expressões restariam quase cômicas – não seria disso que se aproveitaria Charles Chaplin em *O grande ditador* (1941), ao vencer Hitler precisamente por desarmá-lo do ódio, como comenta André Bazin (2006, p.29)?.

E a apreensão dessa dança ameaçadora, que sobra para lá da linguagem, tem afinidade particular com o meio móvel que é o cinema. Isso se verifica não apenas porque, como debatido no capítulo anterior, a fotogenia se conecta fundamentalmente a uma espécie de movimento vital, o *animismo*; também não só porque, como foi abordado com a análise de *Memory of the camps*, o cinema é capaz de mostrar o imostrável, o que está além da linguagem – como a dança. A relação entre a baila do fascismo e o cinema se verifica também, e muito mais concretamente, porque os fascistas do início do século XX, em especial o nazismo, fizeram historicamente um uso amplo e inaugural do cinema na política. Inclusive, é contra essa utilização muito efetiva do cinema pelo fascismo que Walter Benjamin escreve seu clássico *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* (1936). Afinal de contas, o que seria de Hitler sem Leni Riefenstahl ou Joseph Goebbels?

E lembremos ao mesmo tempo que, como argumenta Agamben, o cinema seria o sintoma maior da perda dos gestos da sociedade moderna. Ou seja, a ligação entre o cinema fascista (de Hitler a Salazar) e o projeto bio-necropolítico desse tipo de regime não passaria também pela questão do gesto?

Proponho olharmos para a ideia da "perda dos gestos" na sociedade moderna considerando a integração entre as forças da industrialização e da medicalização das sociedades ocidentalizadas. Nesse contexto de estreita ligação da medicina e da psiquiatria modernas com a fábrica, a análise do corpo tende a ser feita em função da produtividade (Jonathan Crary, 2004). Cria-se, então, uma abordagem utilitária na qual a tônica do movimento corporal tenta ao máximo se livrar do movimento auto-evidente, exibicionista, concentrando-se cada vez mais no *objetivo final* desse movimento, na sua *funcionalidade*, naquilo que o movimento *produz* – a mercadoria. Eis que, na passagem para a indústria, a *techné* do artesão, essa mistura de arte e

savoir faire, um fazer cheio de gestos individuais que caracterizam sua singularidade, afirmam sua condição de sujeito e sua não alienação do produto (sua "assinatura", digamos), vai sendo gradativamente substituída, seja pela máquina, seja pela maquinização dos movimentos repetitivos e impessoais da linha de montagem.

As cronofotografias de Frank B. Gilbreth, por exemplo, denominadas "cronociclografias", são uma síntese maior dessa *ratio* do movimento aliada às técnicas modernas de representação, como nos lembra Mary Ann Doane (2002, p.6). Gilbreth era discípulo de ninguém menos que Frederick W. Taylor, criador do taylorismo, célebre prática de metrificação dos movimentos do operário em busca da máxima eficiência fabril. As ciclografias de Gilbreth são representações diretas dessa prática. Elas registram, por meio de feixes luminosos e em uma única chapa fotográfica (lembrando, aliás, os trabalhos de Étienne-Jules Marey), o desenho dos ciclos de movimentos do trabalhador inserido na linha de montagem (fig. 114). Assim, ao metrificar, desenhar e docilizar biopoliticamente a mobilidade do corpo proletário, o utilitarismo moderno trabalha para a extinção de *gerere* ao extirpá-lo de *facere*. Nesse sentido, a codificação moderna do corpo e de seus movimentos (como na bertillonagem, mas também nas cronociclografias) desarticulou a frágil medialidade radical do gesto, esse meio de uma medialidade sem fim que sustenta o sujeito e o sentido ao exhibir o movimento vital – mesmo quando a ação principal é o fazer ou o agir.

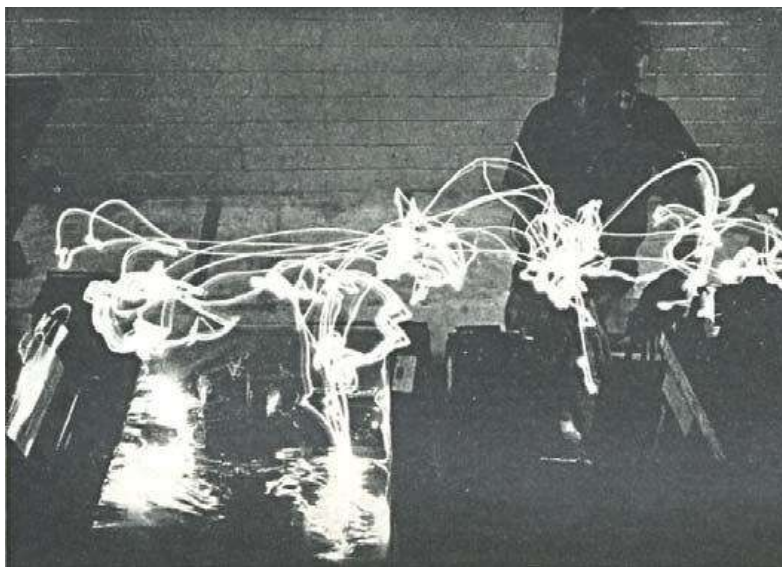


Figura 114: cronociclográfico por Gilbreth de 1917. Fonte: Research Gate.

E também nesse tipo de controle dos corpos da população, não só no uso propagandístico do cinema, o fascismo do início do século XX se pôs na crista da onda, propondo uma organização social ultra-moderna na qual se alastravam práticas utilitárias bio-necropolíticas. Como coloca, por exemplo, Achille Mbembe ao citar Hannah Arendt, os nazistas perfectibilizam, radicalizam e trazem para a metrópole a forma que as potências europeias desenvolveram para lidar com o corpo racializado nascido nas colônias, tido como sub-humano, como um *homo sacer* étnico, como "selvagem" (2018, p.32). O próprio Foucault sugere uma ligação entre a biopolítica e os excessos do poder, apontando que o que mais perturba nos fascismos europeus, bem como no stalinismo, não é um suposto distanciamento em relação às práticas modernas ocidentais sobre o corpo, mas sim uma execução exemplar e expandida de tais práticas (1995, p.232 e 233).

Logo, estando na vanguarda tanto do uso propagandístico do cinema quanto da aplicação da lógica fabril ao corpo humano, o fascismo cruza em si de modo cristalino o diagnóstico agambeniano do cinema como sintoma da perda dos gestos. Agamben vai dizer que “o elemento do cinema é o gesto e não a imagem” (2008, p.11). Nessa esteira, também segundo o autor (*ibid.*, p.12), a mobilidade do cinema despedaça a fixidez tradicional da imagem, de modo que essa imagem passa a ser animada por uma antinomia interna: de um lado, a reificação e anulação do gesto (fazendo dele uma coisa, um símbolo, um produto, um fim), de outro, a preservação de sua *dynamis*, de sua dança – uma antinomia exemplarmente sensível nos corpos discursantes de Hitler e de Salazar, como demonstrei acima. O primeiro movimento, de reificação, se ocupa da precisão icônica e clichê do gesto, de uma tentativa de fixá-lo, o segundo, o da dança, se ocupa de sua fluidez e energia, de sua passagem e conseqüente perda.

Mas em *Natureza Morta* essa antinomia tende claramente para um lado. É possível dizer que desde o prólogo, com a não resolução dos gestos da mão e do macaco, a dissolução de tantos movimentos corporais ao longo do filme vai decididamente contra a reificação do gesto, conservando-lhe a pura motricidade e o puro exibicionismo – que constituem desde o início a sua natureza propriamente gestual. Eis, então, a chance do cinema com o gesto (e com a dança): enquanto máquina fotogênica de visões que *mostra* os *movimentos* do mundo, o cinema partilha da natureza a um só passo móbil e exibicionista do gesto, podendo se tornar também uma máquina de destilação dos gestos do mundo. Ao mediar a dança do mundo, ao olhar para o movimento e lê-lo como gesto, o cinema implica ali um devir-movimento do mundo, uma

exuberância de movimentos vitais, donde o animismo da fotogenia. O preço disso, no entanto, é deparar-se com o próprio além-da-linguagem constituinte do gesto enquanto *meio de uma medialidade*, enquanto possibilidade singular de sujeito e sentido. Eis que o olhar que vem da imagem, fotogenicamente devolvendo o nosso, é precisamente esse ponto para além do dizível e do mostrável, essa densa singularidade que é o gesto do corpo *da* e *na* imagem; olhar-gesto que nos exhibe sua condição de abismo vibrante, de lacuna ativa e agenciadora de sentido e de transformação – condição do "imponderável", como diria Epstein (1974, p.249).

Assim, em *Natureza morta*, o gesto se encontra consigo mesmo pela força de uma montagem que jamais o conclui enquanto símbolo preciso, ou seja, que o retém enquanto *dynamis*, enquanto comunicação não de um conteúdo, não de um signo, mas de uma "comunicabilidade" (Agamben, 2008, p.13). E tal gesto lacunar, marcado pela "estética da sugestão" epsteiniana, se reencontra com sua condição fronteira entre a comunicabilidade e o mais para lá do dizível – o que toma conta do filme de Dias e forma sua atmosfera. Sob esses móveis dançantes se espalha um enxame de corpos que voltam, corpos que vão muito além dos de Salazar e dos populares fascistas, abarcando também, e principalmente, as incontáveis vítimas do regime, os corpos presos, racializados, colonizados e torturados – particularmente aqueles que olham diretamente para a câmera. Aqui entram, agora sim, os momentos mais estáticos com as fotografias de prisioneiros em *Natureza morta*; sequências que passam a ser contextualizadas por suas contrapartes móveis ao longo do filme: uma contextualização não através da informação histórica, mas de sua lacuna, tecida e exibida pela figuração do movimento corporal em plena *dynamis*, pela condição imagética em seu nítido frame-a-frame. Essa mobilidade brumosa, inconclusiva, gestualística sussurra singularidades onde só havia propagandas e atualidades fascistas, sussurra movimentos e sujeitos onde só havia a fixidez cadavérica e fotográfica do catálogo policial.

Ou seja, o que fica posto é que a textura imaterial que ganham os corpos figurados no filme a partir da desaceleração e inconclusão das imagens, na verdade, não extingue as corporalidades. Com efeito, essa aparente desrealização dos corpos e de seus movimentos, transformados em vapor, em bruma, em *virtualidade*, nos coloca em contato direto com os espaços desses corpos, porque o espaço do corpo é, como aponta José Gil, *o campo virtual do corpo*, o "campo dos possíveis" que é precisamente "o espaço da *não-inscrição*" desse corpo (grifo meu; 2001, p.118). Em outras palavras, o espaço do corpo está intimamente relacionado

com a noção de *presença* que descrevi no capítulo anterior, que é um excedente de sentido sem uma forma clara (não-inscrita), uma virtualidade dinâmica, sugestiva e infinitesimal que se insinua diante do espectador engajado e empático.

Sentir uma presença é, portanto, entrar em contato com o espaço de um corpo que se anuncia; é perceber de modo prismático e clarividente os movimentos de formação desse território corporal, pressentir seus movimentos vitais na medida em que se experimenta um devir-bailarino, um descobrir-se dançável – enfim, um descobrir-se corpo. E é por essa relação com a dança que a percepção da presença enquanto tal é menos ótica e mais corporal, ocorre menos no olho e mais no estômago, nos pelos, no fígado, na espinha. A imersão no filme é o momento em que meu corpo, o corpo do espectador, dança com o corpo *da* imagem em busca de uma valsa com o corpo *na* imagem – abrindo-se aos atravessamentos da economia de presenças do filme. Eis o ritual cinema, essa necromancia, esse animismo que se consuma com a volta dos mortos e dos inanimados.

Mas se o espaço do corpo é um campo de virtualidades, o gesto, por sua vez, "torna atual um movimento virtual" (*ibid.*, p.110), isto é, ele *inscreve* o corpo no mundo, relacionando-se à *aparição*, tal como a descrevi no capítulo anterior (atualização e ponto de apoio da presença). Em outras palavras, o gesto sustenta [*gerit*] a própria existência do corpo no mundo, ele é o corpo em situação: é, enfim, *o corpo em forma de acontecimento*. *Gerere* é, nos momentos de vibração máxima da presença, a aparição que explode em *relâmpago* e faz o corpo insinuado ganhar existência fora da imagem, através do meu próprio corpo; meu corpo que, em seu devir-bailarino de espectador, deixa de ser só meu, passando também a *acontecer* (ou seja, a dançar, a gesticular) junto com esse outro que se insinua.

Por isso que, respondendo à segunda pergunta deste capítulo, *é através do gesto que o corpo do outro faz morada no meu, porque é a partir da dynamis do gesto, de seu caráter móbil e dançante, que esse corpo se expande sobre mim e me penetra, sugerindo seus próprios sujeitos, sentidos e fisiologias, assimilados todos uns nos outros para além da linguagem e por meio de mim mesmo, que também mesclo meus próprios sujeitos, sentidos e fisiologias*. Eis que esse corpo finalmente acontece em mim, dançando-me à medida em que eu o danço; eis que me contagio com o animismo da fotogenia. Se os gestos de um corpo que baila vão se emendando uns nos outros num sem-fim, como vimos em Gil, então os acontecimentos do corpo-mais-que-imagem no meu também podem ir se emendando continuamente à medida em que nos dançamos

mutuamente – o que responde à questão da vida desse corpo em mim, mas leva também à pergunta sobre sua duração e seu prolongamento, terceiro e último ponto do capítulo, a ser abordado a seguir.

Portanto, a força de pesadelo que tem *Natureza morta* vem de seu baile assombroso, da tensão continuada que seus procedimentos audiovisuais instauram entre a *reificação* do gesto e sua *dynamis*, entre o *gesto* e o *espaço do corpo*, entre *inscrição* e *não-inscrição*, entre um *fotograma* e o *seguinte*. E, por meio desses pares contraditórios, o que se coloca em jogo é a própria antinomia entre acontecimento e história, a própria (i)materialidade dos movimentos do corpo-história, que precisa ser incessantemente narrado, testemunhado, sentido e buscado em sua dança constantemente lacunar, dança que exhibe um além da linguagem ao relampejar fotogenicamente no aqui e agora da experiência filmica do cinema de arquivo.

4.6 A imagem que falta: esculpindo lacunas de barro

Em *A imagem que falta* (2013), Rithy Panh encara de forma bastante explícita, desde o título, a questão da lacuna, tanto visual como histórica – ambas mutuamente implicadas, como vimos, pelo próprio modo de ser do cinema de arquivo. Ao longo do filme, Panh retoma, sim, imagens de arquivo produzidas pelo Khmer Vermelho, mas, principalmente, as contrapõe com cenas em que ele mesmo filma bonecos de barro confeccionados por sua equipe, inseridos em maquetes variadas para replicarem ou ilustrarem situações memoradas. A tal "imagem que falta", portanto, assume diferentes formas ao longo do filme, todas comentadas pela narração que o guia, mas os seus alicerces fundamentais se apoiam na busca pelas memórias da infância do próprio realizador: lembranças felizes até antes da guerra civil deflagrada pelo golpe de estado de 1970; lembranças tristes perante as violências inomináveis do Khmer Vermelho, que chega ao poder em 17 de abril de 1975 – um dia antes do aniversário de 11 anos de Rithy Panh.¹⁴⁸

O longa não começa já com as figuras de barro. Inicia-se com planos que mostram rolos de películas desgastadas, algumas delas francamente arruinadas, saltadas para fora das latas em uma espécie de depósito revirado e sujo, cor de ferrugem. Os filmes escorrem pela poeira como filetes de tempo-espaço decrépitos, rumo ao sumiço. Eis que um olho (o de Panh) é filmado em

¹⁴⁸ Rithy Panh nasceu em 18 de abril de 1964. No filme, a única referência direta à idade trazida pela narração que enuncia as memórias de Panh em primeira pessoa diz que o realizador teria 13 anos; apesar dessa declaração estar junto à menção da tomada de Phnom Penh que instaurou o Kampuchea Democrático em 17 de abril de 1975, ela pode se referir a uma idade alcançada durante os menos de quatro anos de violência vividos por Panh no Camboja.

close up olhando para uma película enquanto a manipula, passando-a diante de si como que imitando o sentido de um projetor imaginário (fig. 115). Dado que o movimento é feito à mão e sem o equipamento sintetizador da projeção, vemos apenas a tira de material sintético se movendo de cima para baixo, enquanto cada um de seus fotogramas permanece visualmente estático – essa manipulação, portanto, não retira o filme da esfera da *análise* do movimento, na verdade, evidencia-a. Mas um corte na montagem aciona a máquina cinema e seus poderes mágicos; eis que vemos então, agora diretamente, a imagem retomada, animada pela "inteligência da máquina": já não uma sequência de pequenos fotogramas estáticos, mas uma dançarina jovem que realiza gentilmente um número tradicional cambojano (fig. 116). Assim, com um corte, procedimento em si mesmo mágico, torna-se evidente um animismo que no entanto já estava em ação desde as primeiras imagens do filme, em seus movimentos visíveis (a película na mão de Panh) ou sugeridos (a deterioração progressiva do acervo, sua mobilidade rumo ao fim dos tempos).



Figuras 115 e 116: Rithy Panh manuseia película; retomada de imagem de dança tradicional. Fonte: *A imagem que falta* (2013), de Rithy Panh.

A dançarina, então, some em uma tela preta. Desta, vem o título do filme: "A imagem que falta". Até aqui a música era lenta e suave, refrescava até mesmo o monte de latas enferrujadas, sustentava com doçura a dança-ritual daquela jovem. Mas uma única batida percussiva acompanhada de dissonâncias leva essa atmosfera doce à inquietação. Em sincronia com tal percussão inicial, saímos da tela preta para ver uma série de ondas violentas que rumam em direção à câmera; a objetiva está muito próxima da ação, imersa na água, sendo engolida repetidas vezes pelas vagas (figs. 117 a 119). Ouvimos sem parar o barulho dessas ondas, o som dos impactos. A intensidade da cena é potencializada por uma montagem que corta para diminuir

os intervalos entre uma submersão e outra. A câmera treme; sua vista (a nossa) não alcança mais que a próxima onda vindo em sua direção.



Figuras 117 a 119: as ondas do mar batem violentamente contra a câmera. Fonte: *A imagem que falta* (2013), de Rithy Panh.

É o mar da memória, cheio de matéria e movimento, cheio de deriva. O enquadramento submerso é o de uma câmera subjetiva que conjura um eu-lírico sob o fluxo intenso e incessante das lembranças. Certamente não se trata mais daquele oceano brumoso e desenraizante do frame-a-frame de *Natureza morta*; estas águas de agora são bravias, interpelam-nos sem piedade, há aqui um vigor no impacto constante, uma força na submersão repetitiva. Esse mar, sua espuma e seu sal, sua insistência e seu refluxo sugerem uma visão da imbatível saliva acre do tempo, mencionada no capítulo anterior; suco ardido que volta da goela da história em nossa direção, vindo mais e mais a cada lembrança-onda que invade a mente e formiga o corpo; líquido que sempre nos envolve, banhando-nos como nossa boca faz com o alimento mastigado, preparando-nos para sermos puxados ao corpo-digestão que chamamos história. Assim, submergimos junto à câmera. Repetidas vezes.

Eis que, das profundezas, por meio de um *fade* da montagem, aparecem imagens desfocadas de quase-figuras, de espectros (fig. 120). A percussão e a tempestade cessam. A música calma retorna, mas agora com sons levemente inquietantes. As visões desfocadas parecem dançar, insinuam-se como *presenças* ainda não-inscritas. Uma voz masculina logo inicia a narração que percorrerá todo o filme: um texto enunciado por Rithy Panh em primeira pessoa, mas escrito junto com Christophe Bataille e lido por Randal Douc. Nesse discurso de autoria des-centrada, que no entanto falará direta e claramente da vida do realizador do filme, Panh começa dizendo que, com a idade, ele passou a procurar sua infância "como uma imagem perdida".¹⁴⁹ Depois se corrige: mais precisamente, talvez seja essa infância que, vinda do passado, lhe reclame a atenção – como a imagem relâmpago de Benjamin, cujo olhar lancinante

¹⁴⁹ Tradução livre. No original: "*comme une image perdue*".

cobra do presente um contra-olhar, uma *frágil força messiânica* capaz de rever, relembrar e recolocar. A voz completa: "minhas memórias são aqui, agora".¹⁵⁰ E neste momento, os ecos dessa narração, feita em primeira pessoa e citando a memória como elemento do presente, atravessam esta tese de revés, cruzam seus parágrafos, subtítulos e capítulos, chegando ao início do início, no "lembro-me" da ex-prisioneira 1 de 48.



Figura 120: espectros desfocados parecem dançar diante da câmera. Fonte: *A imagem que falta* (2013), de Rithy Panh.

Em seguida, saindo dos planos das visões desfocadas, sugestivas de presenças, de não-inscrições que insistem em voltar por dentro das ondas da saliva do tempo, a montagem corta para o plano detalhe da confecção de uma figura de argila (fig. 121). A primeira do filme. Eis um corpo que volta. "Com terra e água, com os mortos, os arrozais, com mãos vivas, faz-se um homem. Não é preciso muita coisa. Basta querer"¹⁵¹ – continua a narração de Panh, declarando ali um importante investimento afetivo, um *gesto* criador e desejante, inseparável do *fazer* delicado e artesanal que perpassa as imagens seguintes do boneco em formação.

¹⁵⁰ Tradução livre. No original: "*mes souvenirs sont là, maintenant*".

¹⁵¹ Tradução livre. No original: "*avec de la terre et de l'eau, avec les morts, les rizières, avec des mains vivantes, on fait un homme. Il suffit de pas grand chose. Il suffit de vouloir*".



Figura 121: mãos confeccionam boneco de argila. Fonte: *A imagem que falta* (2013), de Rithy Panh.

A música segue calma, agora menos dissonante, talvez mais triste, emotiva. Mediante o poder fotogênico e disruptivo do plano detalhe, capaz de novas escalas e perspectivas, de novas vidas e corporalidades (como naquele *close up* gigante de Vera, vítima-paisagem em *Pastor Cláudio*), assistimos a mãos enormes se movimentando em torno do barro, dando-lhe forma, membros, rosto. O investimento afetivo das mãos e da atenção que a câmera reserva ao boneco mobiliza esse pedaço de terra em plena transformação; testemunhamos uma tocante dança da criação.

É como se o ímpeto de lembrar, ao acionar e exhibir os mecanismos e os sucos digestivos do tempo, nos pusesse diante mesmo do início da história: o surgimento do primeiro humano – etimologicamente inclusive, posto que *humano* vem de *humus*, "terra" em latim, o que traça um paralelo linguístico com o mito judaico-cristão da criação da humanidade a partir do barro. Manipulada gentilmente pelas grandes mãos criadoras, olhada com carinho por um plano-detalhe, por uma música emotiva, por uma narração engajada, a figura de barro aos poucos ganha cor e expressão. E a *ruah*, quem a sopra definitivamente sobre o boneco, inflando-o de vida e singularidade, concedendo-lhe a *anima*, é a máquina-cinema como um todo, em seu conjunto de elementos; mas em particular por meio da voz narradora, dizendo que gostaria de abraçar aquela figura, nomeando-a: "é meu pai".¹⁵²

Este é o primeiro de muitos bonecos de argila que povoam o filme. Ao falar sobre a vida dessas efigies em entrevista, Panh traça uma rota de inspiração budista que também caminha por um certo animismo:

¹⁵² Tradução livre. No original: "*c'est mon père*".

Para mim as figuras de argila têm alma, mesmo que não se movam, seu espírito está aí. Espero que na Europa o possam perceber também, porque, para nós, funcionam desta maneira, de alguma forma se parecem com as máscaras africanas. Quando rezamos diante de Buda, não pensamos que estamos ante uma pedra, para nós se trata de um espírito. Há outra questão importante: essas figuras foram feitas com água e terra, foram modeladas por nossas mãos e secaram com o calor do Sol; todos são elementos naturais. Somente assim podíamos criar vida a partir delas, queria estabelecer esse vínculo (*in*: Estrada, 2014).¹⁵³

Notemos a ênfase que esta fala confere ao processo de feitura das figuras de barro do filme: não só pelo fato de terem sido feitas de modo cuidadoso, atento, mas particularmente pelo fato dos materiais e técnicas serem todos naturais (barro, água, mãos, sol), permitindo uma ligação mais estreita com a vida que vibra nas coisas do mundo – que se multiplica, conseqüentemente, nos bonecos. Se antes, tanto em relação a Malangatana, quanto em relação a Nath, apontei como a aura de suas obras se conectaria às tragédias históricas vividas em primeira pessoa pelos artistas, isto é, ligar-se-ia à anti-aura da prisão e da tortura que uma vez feriram aquelas mesmas mãos que agora criam, no caso de *A imagem que falta*, não é só Panh e membros de sua equipe que viveram pessoalmente as dores rememoradas pelas figuras de barro: a própria terra utilizada na confecção dos bonecos viveu também essa tragédia, no sentido de ser parte concreta do território nacional, do solo que acolheu o sangue das vítimas do Kampuchea Democrático; a água que serviu para moldar o barro também é, por sua vez, prima daquela que encharcou os arrozais compulsórios do Khmer Vermelho, prima inclusive das águas que banham os cultivos atuais, onde a família de Him Houy continua plantando, como visto no início de *S-21...*; e o Sol é também o mesmo que testemunhou todo o genocídio, banhando com sua luz e seu calor cada algoz e cada vítima. Ou seja, há, sim, uma história afetiva singular projetada em cada figura pelas mãos que criam, pelos enquadramentos, pela voz narradora, pelo espectador, mas essa história projetada se conecta efetivamente a uma história material, concreta, nacional, de base, incrustada na microfísica, nos órgãos daqueles bonecos. Seus gestos, portanto, apesar de congelados pelas poses esculpidas, parecem vibrar com uma vitalidade latente, sempre na iminência de se precipitar em *dynamis*.

¹⁵³ Tradução livre. No original: "*Para mí las figuras de arcilla tienen alma, aunque no se muevan su espíritu está ahí. Espero que en Europa puedan percibirlo también porque para nosotros funcionan de esta manera, de alguna forma se parecen a las máscaras africanas. Cuando rezamos frente a Buda, no pensamos que estamos ante una piedra, para nosotros es un espíritu. Hay otra cuestión importante: esas figuras se hicieron con agua y tierra, fueron modeladas por nuestras manos y se secaron con el calor del sol; todos son elementos naturales. Sólo así podíamos crear vida a partir de ellas, quería establecer ese vínculo*".

Depois de mostrar o ritual de criação do próprio pai de Rithy Panh, a montagem insere um *establishing shot* com uma porção de figurinhas desse mesmo tipo reunidas em um contexto festivo de encontro. A câmera traça uma panorâmica bem diferente daquela vista no prólogo de *S-21...*, em que se filmou uma Phnom Penh desencantada e urbana para se anunciar textualmente o golpe de estado de 1970 e o início da guerra civil. Aqui, o movimento lateral da objetiva mostra figuras de barro aparentemente interagindo umas com as outras, apesar de fixas, multiplicando reciprocamente suas corporalidades e vitalidades. Mostra também as plantas, o chão de terra, os cachorros e as galinhas, anunciando uma ruralidade na cena. Exibe adultos que cozinham, conversam, crianças que brincam (figs. 122 a 124).



Figuras 122 a 124: panorâmica da cena em maquete montada pela equipe de Rithy Panh. Fonte: *A imagem que falta* (2013), de Rithy Panh.

A paisagem sonora também se transforma: enche-se de ruídos diegéticos (sussurros, vozes, barulhos de panelas, animais, insetos, pessoas) e deixa audível uma música de rádio ritmada, que parece agitar socialmente o encontro. O som anima definitivamente esses bonecos cheios de memória; estes, por sua vez, ao se relacionarem entre si, emanam vibrações de um encontro familiar feliz, replicam lembranças, passam a recuperar gestos por meio de suas poses. São estes os velhos tempos em Phnom Pehn dos quais se recorda Panh inicialmente – tempos muito diferentes daqueles representados pela panorâmica inicial de *S-21...* A voz narradora diz que se lembra dos risos e dos cantos, dos odores de caramelo, especiarias e mangas, lembra-se das conversas com os familiares, das comidas que cada um trazia às festas frequentes. E os elementos conjurados pelas palavras da narração ressoam no que vemos e ouvimos. Tudo se assemelha e se integra em uma harmonia feliz que se estende à decupagem da cena, enriquecida por diferentes planos-detalle e movimentos de câmera, reenquadrando a cena para mobilizá-la, *dinamizá-la* literalmente, *animando* até mesmo a coleção de gestos congelados pelas poses daqueles bonecos.

Contudo, e agora se aproximando da atmosfera do prólogo de *S-21...*, já no fim da cena começam os sons bem baixos de bombas explodindo. Esses ruídos vão aumentando seu volume enquanto a voz diz que aquele era o tempo dos estudos, que seu pai sempre recitava poemas. De fato, o som das explosões dá a medida da fragilidade daquela paz, sugerindo a iminência do desastre. Eis que, enfim, as bombas (e também as metralhadoras e os helicópteros) se impõem aos ouvidos. Elas parecem obrigar à montagem o corte para o arquivo: a tela pega fogo (fig. 125).



Figura 125: imagem de arquivo de incêndio provocado por bombardeio no Camboja. Fonte: *A imagem que falta* (2013), de Rithy Panh.

Em uma sequência de imagens de arquivo que trazem rastros da violência sofrida durante a guerra civil, escutamos a narração contar sobre o medo dos bombardeios ao longo dos anos 1970, contar sobre o tanto de imagens que circularam mostrando a catástrofe: imagens que "se crê possuir porque foram vistas",¹⁵⁴ e que, vistas, *não faltam*. Começa, então, com essa sequência de arquivos, a relação imagética que marcará este filme de Panh: relação entre os registros dos bonecos e as retomadas de arquivos.

Apesar de a troca entre as imagens de arquivo e os bonecos se iniciar com um corte que os separa e contrasta entre si (cena feliz da infância *versus* fogo do bombardeio), em pouco tempo essas duas formas imagéticas também se integram e se atravessam uma na outra. Como na

¹⁵⁴ Tradução livre. No original: "on croit posséder parce qu'on les a vues".

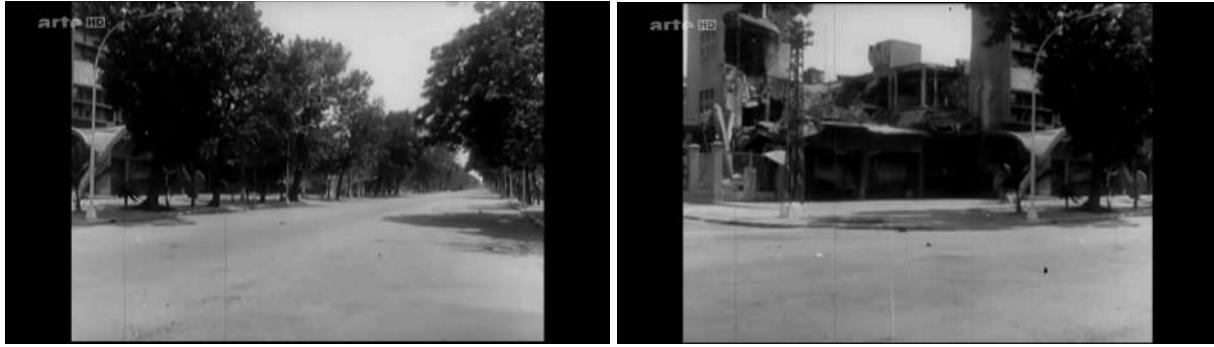
sequência em que Rithy Panh insere alguns bonecos representando a evacuação da cidade por sobre uma imagem de arquivo que traça uma (outra) panorâmica de Phnom Penh vazia (figs. 126 e 127). A inserção é feita de modo que os bonecos acompanhem o movimento da câmera, participando da imagem de modo integrado. Panh também insere sobre este plano, ao fundo, uma fotografia da fachada do Banco Central lá onde ele deveria estar. Se as inserções são coloridas, mesmo no caso do tom sépia da foto do Banco, a imagem de arquivo em movimento, por sua vez, é preto e branco; tais diferenças cromáticas deixam evidente o trabalho de colagem sobre a cena.



Figuras 126 e 127: panorâmica da cidade esvaziada com inserção de bonecos e de fotografia da fachada do Banco Central. Fonte: *A imagem que falta* (2013), de Rithy Panh.

O movimento da panorâmica se inicia indo da esquerda para a direita, mas vai e volta. Nesse retorno, somem as figuras de argila, some a fotografia em sépia e se mostram os escombros, a desolação, o vazio (figs. 128 e 129). Neste momento, a narração nos conta que "o Banco Central [fora] dinamitado com suas notas: não há retorno possível".¹⁵⁵ O sumiço dos elementos ecléticos da colagem esvazia a imagem por inteira, enfatizando a sua condição desértica, multiplicando o efeito visual do abandono compulsório das cidades a mando do Khmer Vermelho no momento da revolução, em 1975.

¹⁵⁵ Tradução livre. No original: "*La Banque Centrale est dynamitée avec ses billets, il n'y a pas de retour possible*".



Figuras 128 e 129: panorâmica da cidade esvaziada sem bonecos e sem fotografia da fachada do Banco Central.
Fonte: *A imagem que falta* (2013), de Rithy Panh.

Enquanto elementos coloridos e, em si mesmos, estáticos, os bonecos se diferenciam claramente da panorâmica preto e branca utilizada como fundo da cena. Há, com isso, uma distância que se mantém entre as imagens do passado e as figuras feitas no presente. Entretanto, essa discrepância é, digamos, contrabalanceada por meio de uma sincronização visual relativamente precisa, que aproxima os bonecos do arquivo ao replicar neles o movimento panorâmico da câmera e as diferenças de tamanho devido à perspectiva. Assim, há um trabalho visual aqui que envolve a dinâmica da semelhança, isto é, um jogo constante entre diferença e repetição que por vezes distancia, por vezes aproxima as figuras de argila das imagens antigas. Aquele nó temporal observado em *S-21...*, no qual imagens atuais e passadas se alternam e se prolongam uma na outra, é revisto aqui, dado que o arquivo foi feito no passado com vistas ao futuro, isto é, para registrar historicamente a revolução, enquanto que os bonecos foram feitos no presente com vistas ao passado, isto é, rememorando o que ocorreu fora dos registros oficiais, lembrando os que foram mortos pelo regime. O mesmo tipo de cruzamento está presente, aliás, quando são os arquivos que são projetados por sobre as maquetes feitas pela equipe de Panh – como na tocante imagem de uma foto de Rithy Panh criança com os sobrinhos, inserida na maquete de sua casa; uma visão possível da irrepresentável experiência da perda (fig. 130).



Figura 130: foto de Rithy Panh e seus sobrinhos crianças que é inserida no plano detalhe da maquete. Fonte: *A imagem que falta* (2013), de Rithy Panh.

Voltando, entretanto, à panorâmica da cidade esvaziada, vemos logo em seguida uma sequência com outras imagens de arquivo que exibem mais visões dessa fuga urbana. Mostram-se planos detalhe de casas inabitadas, deixadas às pressas, mostram-se planos gerais da cidade sem nenhum transeunte. "A revolução é tão pura que ela não quer seres",¹⁵⁶ diz a narração, com um tom ácido, diante das ruas inóspitas. Uma afirmação que caracteriza de modo preciso o Kampuchea Democrático como uma forma de *utopia anti-corporal*, para retomar a discussão foucaultiana sobre o corpo utópico, feita ao final do segundo capítulo. Contra essa utopia, contra suas imagens, vem a recontextualização fotogênica do cinema de arquivo, vêm a imagem e o corpo heterotópicos, vem aquela afirmação de Jean Epstein citada desde o primeiro capítulo: "Eu quero, intransigente, o ser. Sem história, sem higiene, sem pedagogia, conta, cinema-maravilha, o homem detalhe por detalhe. Somente isso e o resto não te importa"¹⁵⁷ (1921, p.111).

E é de fato o que conta o cinema: um ser visto em detalhes vivos, variáveis, materiais. Algo que é possível notar em uma das imagens de arquivo inseridas por Panh mais à frente no filme, quando ele encontra uma rara película que contradiz o discurso oficial das grandes obras feitas em prol de um suposto "grande salto para frente" – nos termos maoístas usados reiteradamente pelo Khmer Vermelho e citados repetidas vezes pela narração. Nesse arquivo específico encontrado por Panh, não vemos aqueles incontáveis corpos caminhando apressadamente pela areia, carregando terra de um lado para outro de modo ininterrupto; pelo contrário, há poucos trabalhadores ali, e todos eles absolutamente exaustos, como demonstram

¹⁵⁶ Tradução livre. No original: "La révolution est si pure, qu'elle ne veut pas d'êtres".

¹⁵⁷ No original: "Je veux, intransigent, l'être. Sans histoire, sans hygiène, sans pédagogie, raconte, cinéma-merveille, l'homme miette par miette. Uniquement ça, et tout le reste tu t'en fiches."

suas posturas, seus ritmos lentos de trabalho. Vemos em especial um deles, que sobe vagarosamente um pequeno monte de sedimentos para descarregar seus cestos de terra (fig. 131).



Figura 131: plano de trabalhador exausto carregando terra. Fonte: *A imagem que falta* (2013), de Rithy Panh.

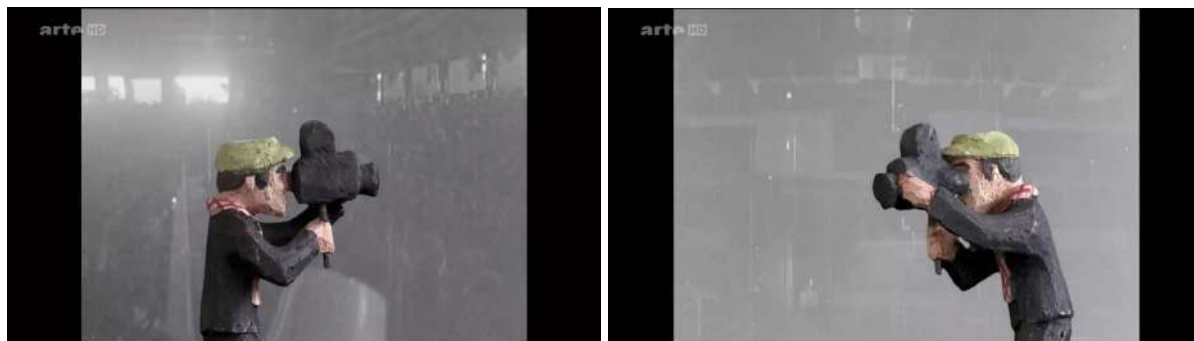
Essa imagem não falta. Mas falta o seu realizador. Panh nos conta que o cinegrafista que fez essas e outras imagens dos campos de trabalho, também havia filmado um discurso de Pol Pot. A técnica de revelação neste último material imprimiu uma série de véus aleatórios sobre a imagem que parecem fazê-la piscar (figs. 132 e 133). A narração se pergunta se o "defeito" técnico teria sido proposital, se teria sido uma forma de comunicar o estado de emergência do país por meio da revelação do filme. Depois, a voz nos conta ainda que o cinegrafista em questão, Ang Sarun, foi torturado e morto. Seu corpo não sobreviveu ao de suas imagens.



Figuras 132 e 133: plano de discurso de Pol Pot com véu branco que vai e volta como "defeito" de revelação. Fonte: *A imagem que falta* (2013), de Rithy Panh.

Desse modo, sendo o corpo já não da imagem, mas o do próprio cineasta o que falta, Rithy Panh o materializa por meio de mais uma figura de barro. Ela é inserida por cima das

imagens feitas por Sarun e está munida de uma câmera, movendo-se circularmente como se filmasse (fig. 134 e 135). Ali está o cinegrafista. Sua postura forma o gesto mais emblemático para uma tese que discute as relações entre cinema e história, o de filmar, que acumula vários gestos em um: olhar, pensar, agir, registrar, recortar, comunicar, criar. É uma espécie de gesto-mãe, que dá a ver todos os outros gestos, porque os grava na imagem, sendo capaz de viabilizar inclusive a própria feitura da história, gesto do historiador.¹⁵⁸



Figuras 134 e 135: boneco de cineasta se movendo sobre planos de discurso de Pol Pot. Fonte: *A imagem que falta* (2013), de Rithy Panh.

Assim, há nessa sequência um potente paralelo entre, Ang Sarun, o cineasta torturado e morto que fez aquelas imagens incriminadoras, e, Rithy Panh, o cineasta sobrevivente que as retoma para acusar o antigo regime. É uma dança entre dois corpos do cinema, feita através da mobilização do boneco em rotação, da narração que se move em torno dele ao descrevê-lo; uma valsa que percorre o palco da imagem, que ocupa o fundo da cena. Em meio ao baile, Ang Sarun é capaz de voltar por sua efigie de barro. Aqui, o boneco que cruza tanto o tempo como a imagem não abandona esta última, nem quando deixa de *aparecer*. Trabalhada pela narração, sua *presença* passa a ser sentida desde o gesto da câmera móvel, tremida, empunhada na mão. O corpo da imagem *inscreve* o corpo do cinegrafista, fá-lo acontecer diante de nós, gestando outras formas possíveis de aparição.

As raras imagens dos campos de trabalho feitas por Sarun confirmam visualmente as maquetes produzidas pela equipe de Panh para retratar a situação dos trabalhadores (fig. 136).

¹⁵⁸ Em *Videogramas de uma revolução* (No original: *Videogrammes einner Revolution*), de 1992, Harum Farocki e Andrei Ujica trazem uma reflexão importante acerca do quão importante o cinema se torna ao fazer histórico: "Câmera e evento. Desde a sua invenção, o filme pareceu estar destinado a tornar a história visível. Ele foi capaz de retratar o passado e encenar o presente. Vimos Napoleão a cavalo e Lenin no trem. O cinema foi possível porque houve história. Quase imperceptivelmente, como que movendo-se em uma fita de Mœbius, o lado foi trocado. Nós vemos e temos que pensar: se o cinema é possível, então a história também é possível".

Eis uma confirmação que traça uma outra relação entre os bonecos registrados e os arquivos retomados. Se vimos primeiro uma *oposição* entre as figuras da infância e as imagens das chamas do bombardeio, se vimos em seguida um *cruzamento* entre as figuras expulsas da cidade e os planos das ruas vazias, aqui estamos diante de um *complemento*, de uma relação em que bonecos e arquivos se alimentam mutuamente mesmo que em planos distintos, formando, cada um, uma espécie de extra-campo do outro, de fundo contextual.



Figura 136: bonecos de argila carregam terra nos campos de trabalho. Fonte: *A imagem que falta* (2013), de Rithy Panh.

Tal complementação recíproca produz também uma dança entre essas duas formas imagéticas. Assim, a materialidade de ambas se reafirma. Se o boneco de argila filmado hoje parece mais "concreto" que os arquivos antigos, ele os contamina com sua concretude, fazendo lembrar que aquelas imagens de outrora foram filmadas também com uma câmera, que também nelas o realismo cinematográfico está ativo. Do mesmo modo, a vibrante mobilidade vista nas imagens de arquivo, em tudo o que se mexe dentro do quadro, contagia os bonecos de argila com uma insidiosa latência de movimento, uma potência que é justamente atualizada pelas constantes trajetórias de câmera e decupagens realizadas por Panh sobre as maquetes.

Desse modo, a economia de presenças em *A imagem que falta* gira em torno dessas três formas de ida e vinda entre os arquivos e as figuras de argila: o contraste, o cruzamento, o complemento. Modos que, evidentemente, em si mesmos se misturam e interagem entre si de variadas maneiras, todas elas móveis. Assim Diferentemente de *Retratos de identificação*, que busca os corpos que faltam por meio de suas imagens e de terceiros ainda presentes, e diferentemente de *Pastor Cláudio*, que busca a imagem que falta do executor no corpo do pastor,

ou fora dele, por meio de sua sombra, este filme de Rithy Panh segue em busca tanto da imagem quanto do corpo que faltam.

Feito sob a perspectiva pessoal da primeira pessoa, o filme caminha seguindo principalmente os indícios da memória. Tanto as figuras de argila como as imagens de arquivo passam a materializar essas memórias, sejam elas coletivas ou pessoais. Prolongam-nas até que cheguem em nós, mesmo que não tenhamos vivido as experiências traumáticas, mesmo que não tenhamos assistido às imagens que faltam, ou conhecido os corpos ausentes. Esse *prolongamento*, cuja descrição já se anuncia desde aqui, é relativo exatamente à pergunta terceira e final do capítulo, a ser diretamente discutida a seguir, partindo de uma reflexão sobre o uso da primeira pessoa pelo filme.

Desde o início deste subcapítulo aponte em *A imagem que falta* a presença reflexiva de seu realizador. Seja via aparição explícita na imagem, com o próprio Rithy Panh olhando para uma película antiga que tem em mãos, seja via narração, com a fala em primeira pessoa de um enunciador tomado pelas lembranças da infância, seja via uma presença implícita, como no plano das ondas violentas que submergem a câmera, uma espécie de subjetiva do próprio Panh acossado, onda após onda, pelas memórias que voltam. A condição pessoal do filme é sem dúvida a sua espinha dorsal. É o que lhe dá a possibilidade, a autoridade até, de conjurar magicamente as imagens e os corpos que faltam – como certa vez o fizeram Malangatana Valente Ngwenya e Vann Nath, munidos de poderes parecidos.

Rithy Panh chega mesmo a se colocar em cena como um terceiro, não simplesmente enquanto cineasta que aparece no enquadramento: faz de si também um boneco de argila, mostra uma mão gigante colocando-o em cena (fig. 135). É uma forma de reflexividade meta-linguística que contamina o filme por inteiro, particularmente por meio da narração feita na primeira pessoa do singular.



Figura 137: boneco do próprio Rithy Panh sendo colocado na maquete. Fonte: *A imagem que falta* (2013), de Rithy Panh.

Ao mesmo tempo, como coloca Anita Leandro, é importante lembrar que a primeira pessoa de Rithy Panh não exclui o outro, a história comum (2016, p.4). Pelo contrário, seu "eu", nos termos de José Gil, é meta-fenômeno, ou seja, é um "eu" dançante, paradoxal, atravessado por uma série de outros sujeitos e corpos que também o constituem. Nesse sentido, aquela repartição da narração em três, entre Rithy Panh, que enuncia, Christophe Bataille, que escreve, e Randal Douc, que fala, já traz em si um des-centramento formal relevante do "eu" – mesmo que a história contada diga respeito a Panh. Trata-se de um des-centramento que continua visualmente a cada instante em que o boneco do realizador entra em cena. Essa efigie é um outro "eu", perdido para o Khmer Vermelho, para o tempo, para o que passou. Um "eu" que assombra as lembranças de Rithy Panh e que efetivamente volta por meio do filme feito no presente. Esse des-centramento complexo, atravessado de camadas de tempo e ausência, fica ainda mais evidente no plano em que já não é mais uma figura de argila que entra em cena, mas uma criança de fato; ela traz os olhos voltados para o solo e mexe na terra enquanto é olhada pelo próprio realizador, que, também visível na cena, é, por sua vez, olhado pela câmera (subjativa?) (fig. 136).



Figura 138: criança mexe com terra enquanto Rithy Panh a observa. Fonte: *A imagem que falta* (2013), de Rithy Panh.

A *mise-en-abyme* do "eu" neste plano demonstra precisamente a formação daquela consciência clarividente comentada no segundo capítulo. A clarividência vem como a capacidade de um olhar mediúnico, criador de semelhanças mágicas, no qual "ver é fazer ver", como comentei no primeiro capítulo, mas também no qual a condição para o "ver" é a descentralização do "eu", é um doar-se à imagem. O olhar de Rithy Panh se pulveriza neste plano; ele se multiplica e se desloca pelo olhar que guia e subjetiviza a câmera, por aquele que é lançado pelo adulto sobre a criança e por aquele que a criança lança sobre o solo. Esse enxame de olhares é uma forma de construir alteridades de si e de proliferá-las. Como aponta José Gil, "Narciso é multidão", de modo que "um corpo isolado que começa a dançar povoa progressivamente o espaço de uma multiplicidade de corpos" (2002, p.64).

Se o tema desse plano é, de fato *centralmente*, a primeira pessoa que busca a infância, por outro lado, a multiplicação de si promovida pela dança do realizador (por meio da criança, de seu próprio corpo, de uma câmera subjetiva, e da narração feita a três) deixa esse "eu" fundamentalmente permeável, capaz de se distinguir de si próprio, capaz de lacunas e singularidades a cada nova forma que toma. Se o Panh adulto mira reflexivamente aquela criança, esse outro que é ele mesmo, também esse menino que está em cena mira a seu modo a terra que cava, como se tentasse desenterrar dali, do meio do mundo, as suas próprias memórias de uma infância feliz, onde não haja fome ou exaustão extrema, onde os irmãos e os parentes ainda estejam todos vivos. Também para aquela criança, estas imagens alegres e estes corpos saudáveis faltam. Mas não da mesma forma como faltam para o adulto que a observa.

Logo, a tal "imagem que falta", para além daquela que não foi feita pelo Khmer Vermelho, ou que foi feita, mas nunca exibida, é acima de tudo a imagem de um filme de família que Panh nunca poderá fazer. A imagem que mais falta é precisamente aquela que serve de motor para o filme: a da infância anterior ao Khmer Vermelho, da simplicidade de uma vida banal, do riso ou do choro descompromissados, a imagem dos eventos íntimos e desimportantes. Porque diante da catástrofe histórica, imperiosa demais, todos os eventos parecem decisivos, tudo parece já ter acontecido, as relações de causa-efeito parecem traçadas.

O que resta a Panh é fazer um contra-filme de família, e fazê-lo sozinho, sem os pais, os sobrinhos ou os irmãos, sem as imagens. Neste filme, permeado de eventos decisivos, catastróficos e públicos, há pouco espaço para a intimidade desinteressada, que ganha uma forma próxima à da sobrevivência: antes, era lembrando dos momentos ingênuos do passado que Rithy Panh suportava aquela realidade torturante; hoje, é esculpindo esses momentos banais em argila que ele é capaz de dar a dimensão da tragédia. É o que ocorre na sequência que ele dedica ao irmão desaparecido, lembrando de seu gosto musical, de antigas festas, imaginando-se voar alegoricamente pelo espaço. Ele escapava momentaneamente do inferno por meio da própria intimidade, e é por meio desta, de sua perda ou da necessidade de recorrer a ela como último suspiro, que ele comunica hoje o grau de apuros em que se encontrava. Se, de acordo com Consuelo Lins e Thais Blank, "uma imagem familiar, ainda que 'ressignificada' e retirada de contexto guarda consigo uma marca da intimidade" (2012, p.55), é essa a marca que Rithy Panh tenta o tempo todo imprimir em suas figuras de barro, particularmente nos momentos em que cita explicitamente a sua família. A intimidade do realizador com aquele barro modelado é o que viabiliza seu contra-filme de família, mas também o que evidencia uma extinção da família rememorada.

Sob essa perspectiva, o jogo que o longa faz com os bonecos é como uma brincadeira de criança, como brincar de casinha: uma historiografia lúdica que não só não nega a catástrofe do genocídio como a aborda enquanto tema central. Uma brincadeira triste, doída, que tenta se aproximar do corpo e da imagem que voltam nas memórias da infância. Os bonecos e as encenações com a criança são todos procedimentos que ensaiam justamente uma materialidade para essa memória que volta, tratando-a menos como pensamento e mais como *cicatriz*, como marca física, corpórea, que carrega sua história. Cicatrizes da infância feliz, mas também da infância triste, lacunas esculpidas em barro. São *presenças* subjetivas, percebidas pessoalmente

por Rithy Panh, que são coletivizadas ao se tornarem *aparições* pelo gesto que permeia a ação de esculpir, de fazer filme.

É por meio dessas cicatrizes que o corpo-mais-que-imagem passa a ser mais que excitação corporal momentânea de um espectador, prolongando-se para o mundo, para que possa ser visibilizado e lembrado por outros corpos lembrantes. Trata-se da intensificação de um processo que já foi observado aqui em relação a *Retratos de identificação*, quando comentei sobre a densificação de uma presença a partir da narração, transformando-a em nova aparição. O filme de arquivo, em si mesmo, funciona como uma dessas cicatrizes de Panh, como um imenso e complexo boneco de barro que se estende pelo tempo e pelo espaço, pondo-se a dançar diante de nós. Produzido a partir de uma subjetividade que, como vimos ao longo do segundo capítulo, é a um só passo historiadora e cineasta, realizadora e espectadora, o filme de arquivo esculpe relações de semelhança entre passado, presente e futuro, torna-as partilháveis, visíveis; se capaz de fotogenia, esse filme marca a pele, o corpo de quem assiste, prolongando em terceiros as visões que assombravam pessoalmente a subjetividade realizadora.

Assim, a questão sobre como prolongar a existência do corpo que volta passa pela questão da partilha, da troca, do tornar comum o mais íntimo e singular. Principalmente, passa pela questão da empatia como condição para a duração dos corpos que voltam: *eles duram enquanto nos afetam, claro, mas também, para além de nós, enquanto forem conjurados por algo que está fora de nós, que está no mundo e pode afetar outros que não nós – seja um filme, um boneco, um texto, isto é, toda espécie de produção concreta que sirva como portal transtemporal, como canal de passagem, como cicatriz, essa marca física que carrega história.* A empatia, no cinema de arquivo aqui analisado, vê em toda memória, íntima ou pública, a possibilidade de uma memória comum, isto é, a viabilidade de se construir uma comunidade lembrante, composta pelos corpos dos realizadores, dos espectadores e das próprias imagens. Assim, o próprio "eu" da narração de Panh (como o da escrita desta tese, espero) pode sempre se tornar um "eu" partilhável, na medida em que, em meio à sua dança multiplicadora de si, torna-se permeável a terceiros.

No caso de *A imagem que falta*, esse "eu" traz algo de partilhável não só porque construído em comum (Panh é o enunciatador, Bataille o segundo escritor e Douc o orador), mas também porque a infância como lacuna é uma experiência partilhada pelos corpos adultos, sendo ela menos ou mais traumática. Essa comunização do "eu", por meio de seu descentramento, um

processo tão distante do massacre ao indivíduo perpetrado pelo Khmer Vermelho, prolifera e multiplica esse "eu" tanto quanto o descentraliza. Assim, em *A imagem que falta*, a empatia é potencializada pelo olhar clarividente que, atravessado dessas tantas alteridades singulares, conecta-se com a lacuna da infância de Rithy Panh para então tentar lidar com o inominável do Genocídio Cambojano.

Portanto, além de *trans-histórico*, o cinema de arquivo aqui analisado também é capaz de ser *trans-subjetivo*, conectando fotogenicamente diferentes subjetividades afastadas pelo espaço, pelo tempo, pelo lugar sócio-cultural e pela própria intimidade que as singulariza. De novo, como anunciado desde o primeiro capítulo, a fotogenia vem como ponte para o singular, como ligação estético-epistemológica entre unicidades. O prolongamento do corpo que volta passa, no contexto cinematográfico, por essa ponte fotogênica. Rithy Panh deixa isso claro, como vimos, por meio de seus bonecos de barro, que concretizam aquele que é talvez o grande gesto anti-catalogal desse filme: se antes era para o genocídio do Kampuchea Democrático que Panh forçadamente mexia com terra, levando cestos de sedimento às barragens, chegando inclusive a ser coveiro de hospital, em *A imagem que falta*, o realizador opta livremente por mexer com terra mais uma vez, mas agora para reconstruir pessoas, para lembrar com as mãos, com o barro, para multiplicar as possibilidades de vida e fazer perdurar os corpos que voltam.

5. Conclusão: entre *Homo Sacer* e *Angelus Novus*

Fica completa a estrutura trina desta tese em sua exploração acerca da retomada de imagens originalmente produzidas por sistemas ditatoriais. Comecei apontando a dissolução do catálogo policial por meio de estratégias anti-catalogais que ressaltam, nos corpos capturados pela imagem biopolítica, aquilo que eles têm de mais singular e pessoal. Segui demonstrando que, trabalhado fotogenicamente pelos filmes e desarticulado de seus dispositivos de controle, esse arquivo retomado se enche de presenças insuspeitas, vibra em corporalidades, deixa passar, de relance, um corpo que volta para nos habitar, tomando conta da nossa carne à medida em que troca olhares conosco e alimenta nossa empatia cinéfila. Finalizei relacionando essa vibração de uma corporalidade em pleno "retorno" com a noção da dança e do gesto para descrever as características do corpo que volta: ele é feito do movimento vital que une matéria e memória na experiência espectral do relâmpago; faz morada em nós por meio de seus gestos, que sugerem outros sentidos e sujeitos possíveis; e se prolonga para além de nós na medida em que é objeto de partilha comum, do atravessamento trans-histórico e trans-subjetivo da fotogenia.

Mas vale, de todo modo, retomar em mais detalhes esse percurso para que nos direcionemos às conclusões.

No primeiro capítulo, vimos como o dispositivo das fotos de prisioneiros traça uma proximidade simbiótica com a prisão; isso faz com que o espaço da imagem se confunda com o da cela, formando um lugar onde não cabem nem o corpo nem sua vida pulsante, ambos sendo ali capturados e depois neutralizados. Assim, em paralelo às práticas carcerárias que subtraem o prisioneiro do mundo, o enquadramento asséptico e higiênico do retrato de identificação fragmenta, delinea e isola o corpo desse prisioneiro. Nessa relação entre foto e cárcere, o preso é despersonificado, passando a ser lido tautologicamente pelo dispositivo do catálogo policial como mais um nome, mais um número, mais uma imagem. E ao relacionar corpo e imagem de modo unário, isto é, como *idem* e não como *alter*, o funcionamento catalogal nega sistematicamente a ambos, corpo e imagem, um direito ao extra-campo e à metonímia, à polissemia e à reticência, elementos que formam o berço tanto da potência estética de um retrato, quanto da força vital de um corpo.

Em dado momento, a observação desse funcionamento *bio-necropolítico* ligado ao catálogo policial habilitou uma breve genealogia a partir de Bertillon, passando por Rubens, Le Brun, Della Porta, Lavater e Camper. Analisei, então, as relações entre a bertillonagem, que é um

marco na constituição da imagem biopolítica, e a tradição da physiognomonía. A partir dessa genealogia cheguei à caracterização da *imagem biopolítica* como representação técnica cuja função dupla é: 1) se passar por aquilo que representa, no caso, pelo próprio prisioneiro (funcionamento "unário"), e 2) servir ao controle e à metrificação do corpo e da vida para fins de poder, esteja essa imagem literalmente em arquivos policiais ou para além deles.

Mas, em *48*, Susana de Sousa Dias recoloca fotografias catalogais em cena e algo nelas muda, mesmo em se tratando das mesmíssimas imagens que constavam nos arquivos da PIDE/DGS, a polícia política de Salazar. Farejando esse leitmotiv, ao longo do primeiro capítulo verifiquei como alguns procedimentos audiovisuais de *48* contribuem para essa transformação imagética, que é, antes de tudo, uma mudança de regime de imagens: uma transformação no modo de olhá-las. Entre tais procedimentos, o primeiro e o principal a ser destacado em *48* foi o da narração. Tecida em primeira pessoa, convivendo com seus próprios silêncios, lacunas e onomatopeias, essa narração é o meio pelo qual os entrevistados afirmam sua própria existência singular no mundo – e na imagem. E ao recontextualizar as fotografias, referindo-se inclusive a elementos que não estão visualmente aparentes nelas, a fala dos ex-prisioneiros contribui para suplantar o fichamento catalogal ao deixar evidente uma série de pontos-cegos, de extra-campos, de mundos-outros que só vão aumentando a complexidade das imagens mostradas.

Enfim, desarticula-se a tautologia que um dia produziu aquelas fotografias. Os retratos passam a operar não mais como meros registros fisionômicos ou máquinas de identificação, mas como esfinges, como portais para uma constelação de vidas imprevistas. Do *corpo catalogal, genérico e inerte*, passamos ao *corpo anti-catalogal, singular e vivo*. E para observar de perto essa transição, propus uma metodologia, também ela, baseada na singularidade, baseada no anacronismo da experiência histórica que emerge de um encontro ocorrido no presente – no caso desta tese: do encontro com o arquivo retomado em filme. Trata-se de uma metodologia que tenta se afastar do risco de compreender o passado somente como um "isso-foi", como mero cadáver passivo sobre o qual se deve fazer a autópsia. A abordagem benjaminiana da história e das semelhanças mágicas ofereceu as bases principais para a formulação dessa metodologia que segue em vias de fundir o histórico e o estético – justamente como pede o objeto desta tese, que é *cinema* e é *arquivo*. Os encontros pessoais e ensaísticos com os "relâmpagos" da história, nos termos de Benjamin, formam a ponta de lança dessa metodologia, que visa a multiplicar seus

objetos, a impregná-los de outras visões possíveis, em vez de reduzi-los analiticamente, constituindo uma estrutura mais associativa e menos linear.

E para dar nome ao regime de imagem que resulta do processo de retomada cinematográfica dos arquivos policiais e que faz emergir uma outra experiência histórica (iminentemente estética), propus ao fim do primeiro capítulo a noção de *fotogenia*, tal como trabalhada por Jean Epstein. "Fotogenia", aqui, descreve a abertura e a mobilização da imagem a partir de sua retomada, o que cria uma ponte estética e epistemológica para as singularidades – das pessoas, dos eventos, dos arquivos: uma experiência histórica-espectatorial capaz de subverter a função do realismo da câmera e da concretude do arquivo para que, em vez de ferramentas de controle, ambos se tornem fontes de espanto.

Aí termina o primeiro capítulo. Mas, aproveitando esse fluxo de argumentação, o segundo capítulo foi iniciado justamente por meio de uma breve história da fotogenia, passando por Henry Fox Talbot, Louis Delluc e Jean Epstein, para que nos deparássemos com uma das questões centrais desse conceito: os problemas da presença e, implicitamente, do corpo mediante uma experiência espectral carregada de cinefilia.

Por meio da ambiguidade dos textos de Talbot, notei que, no campo das imagens técnicas, a fotogenia e a biopolítica têm uma origem comum no próprio dispositivo fotográfico, o que inviabiliza separá-las completamente uma da outra, sendo ambas eternamente reversíveis entre si. Isso torna o esforço estético pela fotogenia iminentemente frágil, porque continuamente necessário; mas também faz com que ele seja eternamente possível, porque sempre implícito. Ao mesmo tempo, a subsistência contínua da biopolítica na imagem é o que faz os filmes analisados nesta tese serem justamente tão potentes, porque a fricção constante entre regimes de imagens se intensifica, constituindo precisamente o propósito do gesto de retomada que embasa as obras.

Vimos ainda que, de acordo com Delluc e Epstein, entender a fotogenia apenas como sinônimo para a "beleza" de alguns corpos não é suficiente para descrever tal experiência estética, porque ela se estende muito além dos closes das *stars*. Ela afeta todo o tipo de objetos inanimados, paisagens e naturezas mortas: tudo isso não só parece viver, como ainda parece adquirir uma personalidade singular. Por isso, Epstein destaca explicitamente o caráter *animista* do cinematógrafo, que presentifica um encontro com a vida no aqui e agora da experiência espectral; o que é confirmado também em escritos de Delluc.

Esse fenômeno foi observado na análise de *Retratos de Identificação*, de Anita Leandro, por meio da qual pude complexificar a noção de presença, descrevendo as *aparições* atuais na imagem e no som enquanto pontos de apoio para a manifestação de *presenças* virtuais maiores, constituídas de singularidades incomensuráveis. Trata-se de uma divisão não categórica, que ocorre por diferença de densidade e tensão, já que a aparição é uma forma mais densa de presença, porque explícita, inegável no aqui e agora do filme; no entanto, quando ela some na tela preta ou no silêncio, a presença que ela suscitou pode continuar sensível, distendendo-se e pairando pela memória de quem ainda lhe dedica sua empatia. A diferenciação entre esses dois modos foi uma tentativa de abordar a sobrevivência de uma visão para lá dos limites da imagem: quando continuamos sentindo a presença de certos corpos, de certos eventos ainda que estes já tenham deixado a tela. Mesmo então, o animismo faz a experiência espectral vibrar com outras possibilidades de vida. É assim que Maria Auxiliadora e Chael Charles Shreier seguem presentes durante toda a duração de *Retratos de identificação*, cuja *economia de presenças* vai em busca dos mais ausentes por meio dos mais presentes.

Em seguida, observei as consequências do animismo fotogênico para o discurso histórico que o cinema de arquivo parece viabilizar. Relacionei a fotogenia epsteiniana com a semelhança mágica e o "relâmpago" da história segundo Benjamin. Sugeri, com isso, uma noção de *animismo histórico*, isto é, de uma produção histórica *inebriada*, pronta à crítica ao documento, mas também esteticamente afetada com as visões dos arquivos em suas múltiplas possibilidades de associação cinematográfica. Afetada pelo animismo do cinematógrafo, essa outra historiografia não vive de contar cadáveres, posto que, tendo plena consciência deles e das tragédias que os produziram, ultrapassa-os sem jamais ignorá-los; enxerga neles uma procissão de vidas-outras insuspeitas, de presenças latentes e móveis, transformando aquele discurso histórico que insiste na construção de um passado inerte e morto,¹⁵⁹ em discurso decrépito ele mesmo.

Para abordar essa experiência animista tanto da imagem quanto da história, propus também a ideia de um *prisma* espectral para descrever a relação fotogênica entre *espectador*, *imagem* e *mundo* – para que fôssemos um pouco além da mera constatação da subjetividade do

¹⁵⁹ Um discurso histórico que se constrói, por exemplo, como os historicismos criticados por Benjamin em suas *Teses*: seja pela via da história burguesa, que insiste nas "grandes figuras" e nas "grandes decisões" para linearizar a história e se identifica com o "vencedor" (tese 7), seja pela via da história social democrata/progressista, que insiste em um progresso "necessário", linear e homogêneo rumo à emancipação dos oprimidos, praticando o que Benjamin e Lukács chamam de "marxismo vulgar" (em Benjamin: na tese 11; na conferência de Lukács: 2003, p. 439).

espectador-historiador nesse processo. Banhado pela luz do ecrã, esse prisma se move constantemente junto à passagem das imagens, às mudanças de visão de mundo e, principalmente, aos movimentos do olhar. O modelo prismático descreve uma experiência de visão que se formula através da mobilidade e da interação contínuas. No instante fortuito de alinhamento especial do prisma, ocorre o *estalo fotogênico*, que expande as tonalidades da luz por refração, multiplicando formas de ver. A simples possibilidade desse estalo também nos conta que a fotogenia está sempre à espreita de modo potencial, *latente*, dado que é parte constitutiva da imagem feita pela câmera, sendo seu quinhão de potência incendiária.

Assim, na divisão esquemática de Bazin entre o cinema dos que acreditam na *imagem* (opacidade) e o dos que acreditam na *realidade* (transparência), Jean Epstein traçaria uma outra possibilidade, na qual o acesso a uma *realidade* mais complexa se daria justamente através da mediação da *imagem* (refração). É por meio dessa abordagem refratária que o espectador-historiador se encontra com sua capacidade clarividente, sua *frágil força messiânica* que se faz sensível sempre que há afetação pela imagem, sempre que há um *pathos* provocando o descentramento do espectador, fazendo-o mergulhar na imagem. Assim, ele se torna capaz de enxergar outras tonalidades, de perceber e criar semelhanças mágicas, aproximando tempos distantes, distanciando-se do que era tido como evidente. Nesse processo, ele nota, enfim, presenças singulares a partir das aparições que formam o que é materialmente visto. Nos momentos de estalo, a presença relampeja em toda a sua singularidade e escapa da tela, constituindo *múltiplos níveis de corporalidade* por meio do próprio corpo daquele que a percebe com empatia.

Foi um fenômeno observado em *Pastor Cláudio*, de Beth Formaggini. Por um breve momento, o gigantesco *close up* de Nestor Vera, uma vítima do ex-executor da ditadura militar, parece trazer consigo uma corporalidade mais palpável que a do próprio pastor, apequenado. Também notei como a sombra desse pastor, tal como trabalhada pelo filme, formula um tratamento prismático de seu corpo, refratando-o em penumbra, sugerindo ali as sombras de uma história da necropolítica brasileira. É diante dessas movimentações entre imagens e corporalidades, entre representações e irrepresentáveis, que um corpo pode enfim voltar: o do espectador, que já não é mais só dele, posto que, por meio dele, voltam outros tantos, alteridades que ultrapassam a imagem e o contagiam. Eis o *corpo-mais-que-imagem*, capaz de transpassar os

limites da representabilidade ao ser catalisado pela fotogenia de um certo cinema de arquivo, ao ser percebido no mais-que-aqui e mais-que-agora do meu corpo de espectador.

Terminado o segundo capítulo, passamos ao terceiro. Neste, ocupei-me em analisar menos o surgimento do corpo-relâmpago que volta, e mais a sua natureza, sua existência e continuação. Isto é, em vez de perguntar o que era a volta do corpo, como ele poderia voltar, questões abordadas no segundo capítulo, perguntei de que seria feito esse corpo, como ele viveria em nós, de que modo ele poderia se demorar. Para tratar desses pontos comecei frisando o caráter espacial da memória, sob a forma de camadas sedimentares que formam topologias na imagem de arquivo retomada. A concretude dos elementos de *S-21: a máquina de morte do Khmer Vermelho*, de Rithy Panh, contribui particularmente para estas considerações sobre memória e espaço. O filme retoma a própria arquitetura como forma arquivística, revisitando o lugar que foi de fato a cadeia genocida de S-21, reinserindo ali corpos de pessoas vivas no presente que passaram por aqueles lugares traumáticos no tempo do Kampuchea Democrático.

Toda essa materialidade faz acumular camadas de sedimentos naquilo que vemos. São camadas de uma arquitetura escolar da antiga prisão, camadas de vísceras sugeridas pelo contraste entre as telas de Vann Nath, povoadas de prisioneiros, e as celas hoje vazias. Contudo, a mais marcante dessas camadas sedimentares vem à tona na medida em que ex-guardas reencenam procedimentos da prisão, coreografando para a câmera de Panh o manuseio e o tratamento dos presos. Essa encenação propiciou um relâmpago com a leitura que Jean-Louis Comolli faz de *Memory of the camps*, de Sidney Bernstein; o autor sugere ali uma dança absurda entre os nazistas e suas vítimas quando, obrigados pelas tropas aliadas, eles as carregam nos braços para que elas sejam enterradas. Vemos ali uma dança entre algoz e vítima, vida e morte; valsa feita corpo-a-corpo com a própria história. Também os ex-guardas de S-21 bailam, e sua dança produz uma mobilização completa não só de seus corpos como do espaço à volta, escavando camadas de tempo que fazem voltar os corpos das vítimas, mesmo que continuem invisíveis. Assim, a dança vem não só como *dança de salão*, feita em pares, mas também como *dança ritual*, feita para rememorar e dignificar as vítimas, expurgando os males.

A partir de José Gil, verifiquei que, ao mover-se, o dançarino secreta o *espaço do corpo*, que vem de seu interior e se funde com seu exterior, expandindo-se para fora, rumo aos seus arredores. O espaço do corpo é o corpo tornado espaço, é o corpo se fazendo meio para si mesmo; conquistando com isso uma fluidez e uma leveza de outro modo impossíveis. O corpo

que dança, portanto, ao se tornar a um só passo matéria e memória expande a sua pele para todo o lugar onde ele leva seu afeto, seu *pathos*. Argumentei que o próprio cinema, nesse sentido, pode ser visto como dança. O corpo *da* imagem dança diante de mim e se espacializa, estendendo sua pele-luz em minha direção; eu, espectador afetado com o que assisto, danço prismaticamente com essa imagem, adentro-a reciprocamente com minha própria epiderme; bailo motivado pela empatia, isto é, dançando em busca de uma valsa com o corpo *na* imagem, que também se move, como ela, como eu.

Portanto, quando passamos para o carrossel fantasmagórico que é *Natureza morta*, também assistimos a uma dança. Mas ali os corpos vindos dos arquivos retomados se movem constantemente sem jamais terminarem seus movimentos, interrompidos pelo corte ou dissolvidos pela desaceleração extrema do frame-a-frame. Com isso, o filme produz lacunas e desliga o simbolismo dos gestos fascistas que tentam se fixar como se fossem texto, palavras de ordem. *Natureza Morta* tende à *dynamis* do gesto, reencontrando-o em sua condição de movimento corporal não fixável, portador de sentidos corpóreos que vão além da linguagem. Cria-se um espaço difuso, vaporoso, lacunar, uma valsa assustadora, marcada pela não-resolução, pela não-inscrição e pela virtualidade que caracteriza o próprio espaço do corpo. Diante desse oceano de virtualidades, testemunhamos o gesto, que, como meio de uma medialidade, exibição móvel do corpo em si, sustenta esse corpo em sua potência dinâmica e não-significativa, em seu para-lá da linguagem. A noção de fotogenia, no campo do cinema, vem justamente nomear esse lugar do além da linguagem, do além até mesmo da representação em si, que é aparentemente impossível, mas paradoxalmente acessível através dos filmes – o que os torna capazes de mostrar o imostrável dos horrores, dos genocídios. Não por acaso Kracauer defende que, através do cinema, é possível olhar os olhos da Medusa.

Em seguida, por meio de *A imagem que falta*, de Rithy Panh, analisei como a dança animista do cinema é capaz de precipitar vida em bonecos de barro usados para conjurar corpos e imagens inacessíveis, engolidos pelo tempo e pelas tragédias cambojanas. A mobilidade da câmera, via decupagem ou trajetória, a narração, a trilha sonora, a interação com arquivos retomados, tudo contribui para que as poses fixas das figuras de argila se dinamizem, implicando gestos que deixam entrever sujeitos, memórias, mundos e intimidades em cada boneco. Observei ainda como o uso da primeira pessoa na narração pode, mesmo em suas particularidades, em suas intimidades, tornar-se de algum modo partilhável por meio de uma abordagem de

descentramento permeabilização do "eu", que multiplica olhares e fomenta uma clarividência capaz de se abandonar à imagem para enxergá-la em suas singularidades. Assombrado pelas memórias da infância, cujas imagens são as que mais faltam, Panh as materializa por meio dos bonecos de argila em uma espécie de contra-filme de família, formando em cada boneco novos canais para a volta de múltiplos corpos passados. Ao longo do filme, essas figuras vivas são postas em relação com os arquivos do Khmer Vermelho pela via do *contraste* (a boa infância *versus* o Kampuchea Democrático), do *cruzamento* (quando se atravessam visualmente em um mesmo plano) ou do *complemento* (quando ressoam mutuamente características comuns em planos distintos). Toda essa movimentação revela que os bonecos são mesmo lacunas esculpidas em barro; são *cicatrices* que dançam e permanecem, e não simplesmente lembranças abstratas e efêmeras.

Finalmente, foi no terceiro capítulo que defini mais precisamente o corpo do qual se fala ao longo de toda a tese. Corpo que, nas palavras de José Gil, é *paradoxal*. Corpo metafenômeno; que já morreu há muito, mas que está aqui e agora, diante de mim, em mim; que atravessa o tempo e cruza história; que se desdobra não só *no* espaço, mas também *como* espaço (espaço do corpo, palco para a própria dança que realiza); corpo que ensina a fazer de mim mesmo espaço para acolhê-lo; que se move tanto como volume, visto por mim, quanto como vazio, que me olha de volta. Corpo, finalmente, que de fato volta, movendo minha carne e consciência unidas pela cinefilia da experiência filmica, pelo olhar clarividente que vê de corpo inteiro e descentra o sujeito do olhar rumo à empatia com a alteridade. Não sou mais eu o centro da imagem para a qual olho, não é mais só meu o meu corpo; o arquivo retomado fotogenicamente funda uma comunidade trans-histórica e trans-subjetiva entre os que se foram e os que ficaram, entre os que voltam e os que acolhem.

Proponho, assim, respostas possíveis às três perguntas do último capítulo. De que é feito o corpo que volta? Do movimento vital que toma conta do espectador, fazendo vibrar como relâmpago sua carne que lembra, sua memória que encarna; donde o arrepio dos pelos, o frio na barriga. Como ele faz morada em nós? Por meio de seus gestos dançados, que precipitam sujeitos e sentidos, presenças e singularidades; gestos que são acolhidos pelos do próprio espectador, em seu devir-bailarino. Como ele poderá se prolongar em nós e além? Por meio da confecção de novas aparições socialmente partilháveis, cicatrizes que nos marcam profundamente e que carregam história para fora de nós; aparições, enfim, construídas como

portais para singularidades que interpelam quem as olha, motivando a visão e a criação de constelações de semelhanças mágicas.

Assim, formulei uma estrutura trina que se desenvolve, *grosso modo*, em um desencadeamento entre *problema*, *solução* e *resultado*, ou seja, começa pelo catálogo e pela biopolítica, passa pelo anti-catálogo e pela fotogenia, e chega finalmente ao corpo que volta e à descrição de seus efeitos. Esse vetor linear é ainda complementado por um movimento ascendente, que aumenta a quantidade de objetos analisados a cada capítulo, e um movimento circular constante do pensamento, que sempre vai e volta ao que foi dito, afetando retroativamente discussões anteriores com novas ideias. Toda essa tentativa de dinamização da tese resulta de sua integração metodológica com os objetos analisados, que funcionam fundamentalmente mobilizando arquivos, memórias e visões para construir uma outra possibilidade historiográfica. Resulta também de uma afinidade da presente abordagem ensaística com a mobilidade implícita nos próprios conceitos da fotogenia epsteiniana e do relâmpago benjaminiano, os quais não congelam nem reduzem analiticamente seus objetos, mas os dinamizam, expandem e multiplicam, como tentei fazer.

Neste sentido, seria possível também expandir a leitura dos próprios conceitos de fotogenia e relâmpago para além de uma oposição com a biopolítica, que guiou esta tese. Se tal oposição me permitiu abordar polaridades mais fundamentais como o binômio controle-liberação do corpo, uma perspectiva vinda de fora desse binômio pode dar a ver outras características mais detalhadas e microscópicas, tão relevantes quanto, da abordagem fotogênica e do relâmpago ocasionado pelas semelhanças mágicas. Ao mesmo tempo, se o presente estudo tendeu a não sair de uma polarização central entre o policiamento e a liberação do corpo por força de seus próprios objetos e questões, ao menos se esforçou para indicar saídas possíveis.

Entre elas, é possível citar a sugestão do modelo do *prisma espectral*, que propõe a *refração* como um caminho diferente daquele que opõe *opacidade* e *transparência*, polos tradicionalmente usados para pensar as relações estéticas do cinema com o mundo, com o realismo e o formalismo. Também seria possível mencionar aqui as discussões que discernem entre *aparições atuais* e *presenças virtuais* como um campo de debates caro em especial ao

cinema de arquivo, mas que pode ir além, inclusive, do próprio campo do documentário ou do filme-ensaio. Por fim, seria possível também citar a associação entre *dança* e *animismo cinematográfico* como um outro exemplo de questão particularmente expansível em debates posteriores, desde a descrição do espaço do corpo *da* e *na* imagem, passando pela sugestão de uma porosidade corporal e trans-subjetiva, até a noção da interação espectral como dança com a imagem, como devir-bailarino.

Esses apontamentos de outros caminhos possíveis, para além deste estudo, vêm de um interesse em não simplesmente situar esses conceitos epsteinianos e benjaminianos em um passado morto, como velhas ideias do início do século XX. Houve aqui um cuidado para tentar reativar essas ideias e contribuir para novas expansões delas por meio do cinema de arquivo. Um zelo que se faz especialmente sensível no segundo capítulo da tese, onde cruzei mais explícita e sistematicamente os dois autores. Enquanto ideias frutíferas que são, pensá-las fora do binômio controle-liberação do corpo seria a possibilidade de dar continuidade a essa exploração teórica.

Dito isso, é preciso observar, por outro lado, que em nenhum momento a oposição em princípio binária entre fotogenia e biopolítica funcionou como ferramenta limitadora do debate. Serviu, sim, como disparador de múltiplas questões complexificadoras dessa oposição em diversos níveis, incluindo, justamente, a discussão da ambiguidade entre esses polos, os quais, apesar de formularem campos de forças contrárias entre si, se atravessam e se mantêm em contato a todo momento. A partir deste debate, a abordagem dessa polarização demonstra não um distanciamento entre extremos, mas um campo de relações entre contrários, uma constelação de pontos de contato paradoxais.

O confronto entre biopolítica e fotogenia também se mostrou particularmente pertinente em relação ao contexto nacional, global e pessoal específico em meio ao qual esta tese foi redigida. O desenvolvimento do estudo foi atravessado por políticas públicas desastrosas nos campos da saúde e da pesquisa acadêmica precisamente no momento de uma dupla pandemia, a do novo Coronavírus e a das *fake news* relacionadas a movimentos de extrema direita, carregadas de revisionismos históricos. O estudo foi também açoitado constantemente por discursos, decisões e ações antidemocráticas quase diárias provenientes de um Presidente da República que mais de uma vez homenageou publicamente um célebre torturador da ditadura civil militar brasileira e foi recentemente condenado por crimes contra a humanidade pelo Tribunal Permanente dos Povos, em sentença relativa à sua atuação necropolítica durante a pandemia. No

nível pessoal, é impossível não citar o suicídio de meu irmão Brenno, que se matou semanas antes deste projeto de pesquisa ser aprovado pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, e cujos restos mortais voltaram concretamente à vista quando abrimos a sepultura para exumá-los, ao fim da pesquisa.

Face a tal contexto, foi particularmente importante pensar sobre a possibilidade de volta do corpo mediante às centenas de milhares de mortes pela Covid-19, mediante a morte singular do meu irmão; foi desafiador discutir esse retorno corporal através da imagem em um contexto marcado pelas reuniões online, pelo afastamento físico do isolamento social, pelo sumiço de Brenno; e houve algo de uma tarefa histórica importante no tratamento de filmes que retomam arquivos de ditaduras mediante um líder político que, alimentado pelo apoio de muitos, não esconde suas simpatias antidemocráticas, tanto como não esconde seu ódio (e medo) contra os corpos LGBTQIA+, como o de Brenno. A possibilidade libertária da fotogenia vem também contra essas catástrofes imediatas, globais, nacionais e pessoais, que afetaram o cotidiano de tantos corpos, principalmente daqueles situados nas periferias das cidades, dos discursos e das imagens, que costumam ser os centros das tragédias. Ao longo da escrita, meu uso da primeira pessoa tentou trazer à tona meu próprio corpo lembrante, pretendeu fazer dele um portal de passagem dessas outras corporalidades – todas presentes do início ao fim.

Nesse sentido, é também importante expandir o debate sobre a própria oposição entre fotogenia e biopolítica para além da retomada de acervos visuais e sonoros provenientes das ditaduras portuguesa, brasileira e cambojana aqui abordadas. Desde o primeiro capítulo sinalizei que, se a foto de prisioneiro é a concretização mais paradigmática da imagem biopolítica, esta não se resume a ela, ou ao catálogo policial em si, permeando diversas esferas da sociedade para além das forças da ordem. Nesse mesmo passo, seria possível observar as tensões e os pontos de contato entre controle e liberação dos corpos pela imagem em arquivos advindos também de contextos não ditatoriais, ou que não tenham sido produzidos diretamente nem pelo estado nem por polícias repressoras. Três filmes que o demonstram são, por exemplo, *A morte branca do feiticeiro negro* (2020), de Rodrigo Ribeiro, *Je vous salue Sarajevo*¹⁶⁰ (1993), de Jean-Luc Godard, e *Ressureição*¹⁶¹ (1987), de Arthur Omar.

¹⁶⁰ Disponível aqui: <<https://www.youtube.com/watch?v=LU7-o7OKuDg>>

¹⁶¹ Disponível aqui: <<https://www.youtube.com/watch?v=M5mgJ7g463c>>

Em Ribeiro, retoma-se a carta de despedida de Timóteo, um jovem escravizado que se suicidou em 1861 com uma arma de fogo. Ao longo da obra ouvimos a trilha sonora inquietante *Eká*, de Juçara Marçal, e acompanhamos imagens antigas e recentes se alternando à medida em que a carta do jovem Timóteo é transcrita em legendas, sem voz-off. Tomado pela atmosfera triste do banzo¹⁶², o filme cadencia as imagens, os sons e as palavras de Timóteo; traz de volta, em alguma medida, o seu corpo, munido das próprias singularidades, corpo vivo, a escrever sua última carta; demonstra uma continuação insidiosa, tanto no passado recente quanto na atualidade, do estado de exceção colonial. Não foi nenhuma ditadura oficial que matou Timóteo, não são imagens ou documentos feitos pelo estado que são retomados, mas uma carta pessoal, fotografias variadas, trechos de filmes recentes e antigos. O jovem Timóteo abateu-se pela lida diária com um sistema racista que o privava de tudo, das próprias memórias, da ancestralidade, da condição humana. Rodrigo Ribeiro debate-se contra um racismo ainda reinante, com a impossibilidade de localizar, ele mesmo, seus próprios ancestrais, com a onipresença de arquivos registrados por mãos brancas, olhares brancos, cujo racismo estrutural formula uma bio-necropolítica do corpo negro por meio da imagem e do discurso.

Em Godard, uma foto de imprensa que se tornou célebre, tirada em Sarajevo durante a guerra da Bósnia, é recortada em fragmentos e remontada ao som de uma trilha sonora acompanhada pela voz do próprio realizador. O brevíssimo filme começa com os reenquadramentos da imagem, todos bem distintos uns dos outros, e só depois revela a foto por inteiro: três pessoas rendidas, jogadas de bruços sobre o chão da calçada, e três soldados de pé; um destes se prepara para chutar os civis desarmados enquanto os outros dois parecem não se importar, olhando para outro lugar. A fragmentação dessa imagem, temporalizada com a voz de Godard, revela ali uma série de gestos e de vidas imprevistas que vão muito além do espetáculo da violência no qual se insere esta imagem, que teve ampla circulação na mídia. O realizador traça uma reflexão sobre a banalização da violência e de uma cultura padronizada, que vira a "regra", opondo-a à arte, que seria a "exceção", aquilo que não é possível nomear. Aqui também, mesmo ao não se tratar de um arquivo produzido por um estado ditatorial, é possível observar não só uma bio-necropolítica da guerra, que ao ser retrabalhada cinematograficamente dá a ver sobrevivências e resistências, como também uma bio-necropolítica própria ao fenômeno mesmo da midiaticização da violência, cujas imagens "unárias" isto é, que visam a substituir os próprios

¹⁶² Uma nostalgia própria dos corpos racializados sequestrados de África para serem escravizados no Brasil.

fatos representados, podem ser desarticuladas pelo tratamento fotogênico godardiano – fragmentação, narração, música.

Em Omar, finalmente, fotografias de vários cadáveres, vítimas de tortura e assassinato, em suas respectivas cenas do crime são montadas em sucessão com trechos de músicas cristãs ao fundo, cantadas por Carmen Costa e Agnaldo Timóteo. As imagens são provenientes tanto do Instituto Médico Legal, quanto de alguns jornais populares de tônica violenta, e dizem respeito ao contexto de ampla violência urbana de zonas periféricas durante a década de 1980. À época do filme a ditadura militar já havia se encerrado no Brasil, contudo, como nos contou o Pastor Cláudio no filme de Beth Formaggini, os esquemas de violência se perpetuaram. O tratamento estético dado aos corpos mortos, reenquadrados, associados entre si por ecos visuais, lida com o tabu da morte e da tortura – e o da representação de ambos. Em não se tratando mais de ditadura, talvez o problema fique ainda mais urgente: aqueles indivíduos sofreram aquelas tragédias em plena situação de "estado de direito". Desde o título, o filme pede *ressurreição*, a volta messiânica dos corpos.

Com esses três breves exemplos, é possível perceber permeabilidades das discussões traçadas nesta tese, aplicável para além de contextos explicitamente ditatoriais. Se quisermos, aplicável inclusive para além da violência explícita contra o corpo humano: basta que haja dispositivos de controle a serem desarticulados pela retomada – e é preciso lembrar que controle há desde a linguagem, como frisam Michel Foucault (*A ordem do discurso*, 1971) e Roland Barthes (*Aula*, 1977). Se ao longo deste estudo vimos como corpos, subjetividades e eventos podem atravessar o tempo para nos assombrar no presente, então a própria metodologia aqui utilizada para analisar de perto esses atravessamentos é ela mesma transpassável, dinamizável.

Mas voltemos, para concluir, ao que foi diretamente abordado aqui.

Vimos como o tratamento fotogênico dos arquivos ditatoriais, sejam eles policiais ou propagandísticos, provoca a mobilização e abertura deles, refratando outras possibilidades históricas, estéticas e éticas. Contudo, vimos também que a biopolítica na imagem, apesar de desarmada e desarticulada, estará sempre lá. Pois bem, é preciso voltar a este ponto.

Essa relação entre polos contrários significa que a volta do corpo, embora potente e transformadora, não é sua emancipação decisiva, sua libertação de uma vez por todas. Esses corpos provêm, no final das contas, de imagens lançadas ao tempo. A consciência histórica que eles parecem exibir contra nós, contra o olhar que lhes é direcionado, está retida em suas imagens para o bem e para o mal. Sempre que encontrados e observados com empatia esses arquivos explodirão com sua multiplicidade de presenças, com seus cruzamentos trans-históricos e trans-subjetivos, suas danças atordoantes. No entanto, uma vez abandonadas por nós, uma vez "desolhadas", seguirão seu percurso histórico silencioso no tempo – até o próximo contato.

É função do cinema de arquivo seguir olhando-as, espacializando-se com seus próprios gestos dançados, seus procedimentos audiovisuais, para se tornar o palco da dança do arquivo retomado, que diz respeito tanto ao passado quanto ao presente. Como coloca Jean Epstein, o "rosto dos mortos tem um olhar, e não mais olhos (...). Eles têm um gesto, e não as mãos. Seu corpo passa a ser a própria vontade que eles tiveram. É esse corpo mais profundamente verdadeiro que os vivos reconhecem" (2014, p.138). Para o autor "a morte explica enfim tudo de uma vida (...). Só a morte dá às imagens a vida mais verdadeira" (*ibid.*, p.139); e o cinema, esse meio a um só passo "verdadeiro" e "obscuro", meio mágico e animista, materialista e místico, carrega em si o poder de "ver o *anjo* no homem, como a borboleta no casulo" (grifo meu, *idem*).

Ou seja, seria possível dizer que, no fundo, diante de cada *Homo Sacer* registrado no catálogo policial de uma ditadura, a potência do cinema de arquivo é nos fazer vislumbrar um *Angelus Novus*. Eis que chegamos à nona tese de Walter Benjamin sobre a história, em que ele descreve o protagonista de sua narrativa:

Há um quadro de Klee que se chama *Angelus Novus*. Nele está desenhado um anjo que parece estar na iminência de se afastar de algo que ele encara fixamente. Seus olhos estão escancarados, seu queixo caído e suas asas abertas. O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu semblante está voltado para o passado. Onde *nós* vemos uma cadeia de acontecimentos, *ele* vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as arremessa a seus pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que o anjo não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irreversivelmente para o futuro, ao qual ele volta as costas, enquanto o amontoado de ruínas diante dele cresce até o céu. É a *essa tempestade* que chamamos de progresso (tese 9).

"Os quadros olham-nos", proferiu Klee certa vez, numa conferência em 1924 (*apud*: San Lazzaro, 1972, p.145). Em outra ocasião ainda, disse que "todos os caminhos se situam no olhar e, transpostos para a forma a partir do seu ponto de encontro, conduzem à síntese da *visão exterior* e da *contemplação interior*" (grifos meus, *ibid.*, p.140). O artista, que era também

professor e teórico da arte, parece pensar seus quadros sob o tropo da visão moderna, hipertrofiada e reflexiva, o que traça sua filiação ao contexto das vanguardas do início do século XX. Essa percepção moderna do olhar confere uma potente atualidade a *Angelus Novus*, que é percebida pela força descritiva de Benjamin: o olhar escancarado, a urgência das ruínas, os ventos do progresso. Ao mesmo tempo, como o crítico de arte Gualtieri di San Lazzaro comenta, no caso de Klee "o teórico encontrou sempre em si um poderoso antagonista: o místico" (1972, p.145). Ou seja, o quadro que *reflexivamente* nos olha de volta, neste caso, é o de um *anjo*. Aqui, encontramos ecos da junção entre tropos modernos e arcaicos, como no materialismo místico de Benjamin.

De fato, há muitas pinturas religiosas que nos olham em face; mas, da forma como Benjamin o retoma, esse olhar do *Angelus Novus* não carregaria algo de específico? Anjo perfeitamente anacrônico, trata-se do protagonista do materialismo histórico benjaminiano não só pelo olhar moderno no corpo místico, mas principalmente porque ele vê tão claramente as semelhanças mágicas que compõem a história. Em vez de ler esta última como sucessão de acontecimentos, percebe-a como "catástrofe única", uma imensa *ruína* feita de todas as outras ruínas. Deparamo-nos, assim, com uma figura que tem acesso a uma visão supra-histórica inacessível. Mas também ela (mesmo ela!) está presa aos ventos do progresso do tempo, é arrastada adiante. Os arquivos retomados fotogenicamente pelos filmes aqui analisados não trariam essa contradição inerente? A de uma potente expansão trans-histórica e, ao mesmo tempo, uma frágil materialidade que pode simplesmente ser carregada pelos tempos até sumir? Também não exibiriam, a partir da retomada, uma espécie de *anjo*, como sugere Epstein? Um corpo mais profundo e verdadeiro?

Quando olho, circularmente, lá no início da Introdução, observo a fotografia de Lewis Payne e sinto um frio na espinha. É porque vejo em seu rosto, mesmo sem saber, um pouco da expressão de um *Angelus Novus*. É porque sei que aquela foto tem acesso duplo, anacrônico, ao tempo e ao espaço: acesso ao momento em que foi feita, lá em 1865, e acesso a todos os momentos em que insistiu em existir, em que sobreviveu à ação seletiva das nossas memórias e dos nossos arquivos, em que foi observada com atenção. Não é o mesmo para os outros retratos de prisioneiros abordados ao longo da tese? Pensemos na foto de Chael Charles Shreier no momento de seu *cross dissolve* com a leitura de seu atestado de óbito; pensemos no olhar do close imenso de Nestor Vera projetado diante do Pastor Cláudio; pensemos também, porque não,

nos corpos que se movem incessantemente para refazer os gestos de ontem, tanto no filme de Rithy Panh, quanto no de Susana de Sousa Dias. Ali florescem *angeli novi*. E só um *angelus novus* pode ver a comunhão dos tempos, só ele pode ver o deus que sopra os ventos da história – ainda que continue preso a esses ventos. Mesmo cativo, ele tenta nos comunicar essa totalidade com o próprio olhar, mas o máximo que conseguimos é o fragmento do ensaio: é identificar esse olhar com a parte da história que supomos conhecer, é assombrar-se com o tamanho e força das lacunas.

Em *Devant le temps*, Georges Didi-Huberman nota que toda essa complexidade temporal, frente à nossa limitação perceptiva, é particularmente sensível nas *imagens*, saindo em defesa de uma história da arte radicalmente anacrônica – parecida com a que tentei fazer aqui, por meio do método inspirado nas semelhanças mágicas. Didi-Huberman escreve que, diante de uma imagem, devemos humildemente reconhecer "que ela provavelmente sobreviverá a nós, que somos diante dela o elemento frágil, o elemento de passagem, e que ela é diante de nós o elemento do futuro, o elemento da duração" (2000, p.10). Ele conclui: "a imagem tem com frequência mais memória e mais devir que o ente que a olha" (*idem*).¹⁶³ Esse excedente de sentido é o que constitui sua força, sua presença dançante, desafiadora de olhares.

Então, de um lado temos o *Homo Sacer*. Lembremo-nos que, como abordado no primeiro capítulo, Agamben aponta que é na mistura, no indiscernimento entre o *estado de natureza* (*zoe*) e o *estado da lei* (*bios*) que nasce, com força, o *estado de exceção*, o mesmo que se caracteriza pelo constante fabrico dos *homini saceri* (1998, p.28). Assim, lembremos, o foco fisionômico que funda o retrato de identificação e os outros registros catalogais, com sua metodologia que é explicitamente *zoomórfica*, na verdade nos sussurra algo que opera no âmago das relações políticas: a *exceptio*. A foto de prisioneiro não é algo apenas marginalmente associável à produção de *vidas nuas* de que fala Agamben, é, sim, a destilação plena desse funcionamento na forma de imagem, porque ela é habitada por *homini saceri*: ela é uma outra forma de os produzir. Também por isso insisti que a imagem biopolítica tem uma integração simbiótica com o espaço da cela.

Do outro lado, há *Angelus Novus*. Quando fala dele, como mencionado acima, Benjamin descreve uma figura de olhar fixo no passado, mas que no entanto é arrastada pelas asas para o

¹⁶³ Tradução livre. No original: "qu'elle nous survivra probablement, que nous sommes devant elle l'élément fragile, l'élément de passage, et qu'elle est devant nous l'élément du futur, l'élément de la durée. L'image a souvent plus de mémoire et plus d'avenir que l'étant qui la regarde".

futuro por conta da tempestade do progresso, num movimento que lhe dá uma visão supra-histórica da catástrofe humana. Algo parecido ocorre com o arquivo que é retomado pela lente *animista* do cinema, pela "inteligência da máquina", como coloca Jean Epstein. Não mais somente representativa de um *homo sacer*, a imagem retomada, recoreografada pela dança do cinema, adquire a face de um *angelus novus*, replicando em seu olhar uma testemunha potente dos movimentos do tempo histórico, mas uma que avança inflexivelmente para seu futuro enquanto agarra os olhos no passado. A tragédia catastrófica do arquivo retomado se potencializa a partir da percepção de uma consciência vinda da própria imagem, que chega até nós por procedimentos audiovisuais que catalisam fotogenia. Assim, como vimos no terceiro capítulo, esses procedimentos *gestualizam os gestos* da imagem, potencializam-nos em um dinamismo animista.

Ao mesmo tempo, é esse processo reflexivo que, ao acrescentar àquele corpo retomado uma face consciente de *angelus novus*, polariza essa face contra o estado de *homo sacer*. É o olhar de Lewis Payne, que contrasta com as algemas e com a situação cativa do todo; o olhar da ex-prisioneira 7 de 48, cujo sorriso contrasta com o suéter e o aparato salazarista; o olhar de Chael, cujo corpo sadio na foto contrasta com as feridas descritas no atestado de óbito. Contrastam, mas não rompem. E aí está a noção de perda incutida na montagem de arquivo: a face *angelical* não nega a *vida nua*, porque *angelus novus*, da forma como o descreve Benjamin, é ele mesmo uma *vida nua*. Com efeito, ele é em si o *homo sacer* da própria história soberana, cujos ventos de um tempo maior o arrastam pelas asas, tornando-o vidente de uma única catástrofe: a história enquanto tal, como pura *eccepcio*.

No limite, há no cinema de arquivo uma consciência sub-reptícia que a cada novo frame se repete: “não há o que fazer, o que está feito está feito”. “Isso-foi”, diria Barthes (2012, p.72). É a história como imperioso corpo-digestão, que envolve tudo com sua saliva de tempo. Eis o caráter trágico do sorriso da ex-prisioneira 7, dos gestos dos ex-agentes de S-21. Contudo, em um sentido inverso, como descreve Jean Epstein sobre o registro do corpo dos mortos, há uma vida que volta fotogenicamente, imputada na imagem através da regestualização de seus gestos, produzindo um corpo mais profundo e verdadeiro. Passa por aí, por exemplo, a dinamização lacunar dos corpos de *Natureza morta*, de Susana de Sousa Dias.

Se vimos que o gesto é meio de uma medialidade, exibição corporal que ultrapassa a utilidade do fazer e a comunicabilidade linguagem, então os gestos retomados pelo

cinematógrafo passam a exibir perfeitamente sua inoperosidade e se desligam de funções utilitárias habituais: os braços, as mãos, os pés que se movem não têm mais a função simplesmente de sustentar o corpo, mas de mostrá-lo, de expressar, para além da linguagem, que ali há corpo; o próprio olhar deixa de ser a forma com que alguém capta informações visuais do mundo e passa nos *apontar* algo – um sujeito que nos olha de volta e a tragédia que o assolou. Como coloca Jean Epstein, os mortos não tem olhos: têm um olhar. É aí que se forma um novo corpo, *corpo paradoxal*, diria José Gil, ou *corpo glorioso*, diria Agamben: corpo como que *ressuscitado*, que não nega o corpo morto mas, pelo contrário, convive com ele e nele, pois “um novo uso do corpo só é [possível] (...) se se conseguir fazer coincidir num único lugar e num único gesto o exercício e a inoperosidade, o corpo econômico e o corpo glorioso, a função e a sua suspensão” (Agamben, 2014, p.146). O corpo ressuscitado é o encontro de contrários, se faz de uma valsa-ritual entre morte e vida, ausência e presença. Assim, ele não nega a morte; precisamente: ultrapassa-a sem esquecê-la. Vem daí o caráter precioso, complexo e paradoxal de sua vida.

É assim que o filme de arquivo é capaz de tratar de seu sujeito histórico: olhando seu olhar, gestualizando seu gesto, projetando um reflexo de *angelus novus* onde antes só havia *homo sacer* – e fazendo ambos se confundirem e se coabitarem. A indiscernibilidade libertária entre a *face angelical* e a *vida nua* pelo cinema replica, numa simetria invertida, a confusão controladora entre *bios* e *zoe* pelo soberano. É a partir daí, desse modo de retomar o arquivo, que a impotência do preso se torna potente, e sua ausência passa a dançar em plena presença, sem que se neguem nem a morte nem a perda. Eis o poder fotogênico da maravilha chamada cinema.

6. Bibliografia

ADORNO, Theodor. O ensaio como forma. In: _____. *Notas de literatura I*. São Paulo: Editora 34, 2003. p. 15-45.

AGAMBEN, Giorgio. *Homo sacer: sovereign power and bare life*. Stanford, Califórnia: Stanford University Press, 1998.

_____. "Notas sobre o gesto". *Artefilosofia*, Ouro Preto, UFMG, n.4, jan., 2008, ISSN: 1809-8274, p. 9-14.

_____. O corpo glorioso. In: _____. *Nudez*. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2014.

_____. *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007.

ANDUEZA, Nicholas e MELLO, Carlos Affonso. "Memória no cotidiano da hiperinformação: sobre toda a memória do mundo". *Midia e cotidiano*, Niterói, v.13, n.1, p.295-314, abril de 2019.

AUMONT, Jacques. *O olho interminável*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

_____. "Cinégenie, ou la machine à re-monter le temps". In: *Jean Epstein: cinéaste, poète, philosophe*. Paris: Éditions de la Cinémathèque Française, 1998.

_____. *A imagem*

BARTHES, Roland. *A câmera clara: nota sobre a fotografia [1980]*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

BAZIN, André. *O cinema: ensaios*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991.

_____. *Charles Chaplin [2000]*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.

BELLOUR, Raymond. *Entre-imagens*. Campinas: Papyrus, 1997.

BENJAMIN, Walter. *Magia, técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 2012-a.

_____. *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*. Porto Alegre: Zouk. 2012-b.

_____. *O capitalismo como religião*. São Paulo: Boitempo, 2013.

BERGSON, Henri. *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.

BERTILLON, Alphonse. *Instruction for taking descriptions for the indication of criminals and others by the means of anthropometric indications*. Chicago: American Bertillon Prison Bureau, 1889. Disponível em: < [https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=uc1.\\$b76133&view=1up &seq=1](https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=uc1.$b76133&view=1up &seq=1) > . Acessado em 04/06/2020.

BLÜMLINGER, Christa. *Cinéma de seconde main* [2009]. Paris: Klincksiek, 2013.

BRUNO, Giuliana. *Atlas of emotion: journeys in art, architecture, and film*. Nova York: Verso, 2002.

BULTMANN, Daniel. "Irrigating a Socialist Utopia. Disciplinary Space and Population Control under the Khmer Rouge, 1975-1979", *Transcience*, volume 3, nº 1, p. 40-52.

CHALLINE, Éléonore; GAUTHIER, Christophe. "La photogénie, pensée magique?". In: GISPERT, Marie; MÉNEUX, Catherine (orgs.). *Critique(s) d'art : nouveaux corpus, nouvelles méthodes*. Paris: site de l'HiCSA, mis en ligne en mars 2019, p. 418-437.

CHARNEY, Leo. *Num instante: o cinema e a filosofia da modernidade*. In: CHARNEY, Leo e SCHWARTZ, Vanessa R. (orgs.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

COLI, Jorge. *O corpo da liberdade: reflexões sobre a pintura do século XIX*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

COMOLLI, J. L. "A última dança: como ser espectador de Memory of the Camps". *Devires*, Belo Horizonte, v.3, n.1, jan.-dez., 2006, p.8-45

CORTADE, Ludovic. "The "microscope of time": slow motion on Jean Epstein's writings". In: KELLER, Sara e PAUL, Jason N. (orgs.). *Jean Epstein: critical essays and new translations*. Amsterdã: Amsterdam University Press, 2012.

CRARY, Jonathan. *24/7: late capitalism and the ends of sleep*. Londres; Nova York: Verso, 2013.

_____. A visão que se desprende: Manet e o observador atento no fim do século XIX. In: CHARNEY, Leo e SCHWARTZ, Vanessa R. (orgs.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

DARWIN, Charles. *The expression of the emotions in man and animals*. Nova York: D. Appleton Company, 1897.

DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo: Cinema 2* [1985]. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006.

_____. *Bergsonismo* [1988]. São Paulo: Ed. 34, 1999.

_____. "Post-scriptum sobre as sociedades de controle". In: _____. *Conversações: 1972-1990*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992, p.219-226.

DELLUC, Louis. *Photogénie*. Paris: Maurice de Brunoff Editeur, 1920.

_____. "Photogénie". *Comœdia Illustré*, nº 9, 1 de julho de 1920, p.557. Disponível em: <<https://www.retronews.fr/journal/comoedia-illustre/1-juillet-1920/811/2693357/61>>.

_____. "Chagrine, demoiselle photogénique". *Cinéa*, ns. 82 ao 84, 1922-1923.

_____. "Lettre française a Thomas H. Ince Compositeur de Films". *Le film*, n.119, 24 de junho de 1918, p.11-15.

DIAS, Susana de Sousa. "(In)visible evidence: the representability of torture". In: JUHASZ, Alexandra; LEBOW, Alisa (orgs). *A companion to documentary film*. Malden, MA: John Wiley & Sons Inc.. 2015, p. 482-504.

_____. "Corpos estranhos ou (des)igualdade inscritas na Película". In: CRUZEIRO, Cristina Pratas; LOPES, Rui Oliveira (orgs.). *Arte e gênero: Mulheres e criação artística*. Lisboa: Faculdade de Belas Artes - CIEBA, 2012.

DIDI-HUBRMAN, Georges. *Images malgré tout*. Paris: Les Édition de Minuit, 2003.

_____. *Devolver uma imagem*. In: ALLOA, Emmanuel (org.). *Pensar a imagem*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

_____. "Quando as imagens tocam o real". *Pós*, Belo Horizonte, v. 2, n. 4, p.204-219, nov. 2012.

_____. *O que vemos, o que nos olha* [1992]. São Paulo: Editora 34, 2010.

_____. *Devant les Temps*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2000.

DOANE, Marie Ann. The Close-Up: Scale and Detail in the Cinema. *Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies*. Brown University, 2003.

_____. *The Emergence of Cinematic Time: modernity, contingency, the archive*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 2002.

ELSAESSER, Thomas. *O cinema como arqueologia das mídias*. São Paulo: SESC São Paulo, 2018.

EPSTEIN, Jean. *Écrits sur le cinéma: tome 1*. Paris: Édition Seghers, 1974.

_____. *Écrits complets: vol. III*. Paris: Independência Éditions, 2014.

_____. *Le cinéma du diable*. Chicoutimi, Quebec: Université du Québec à Chicoutimi, 2002.

_____. *Bonjour cinéma*. Paris: Éditions de la sirène, 1921.

ESTRADA, Javier H. "Rithy Panh: un artesanato de la memória". *Caimán CdC*, nº 26, abril 2014. Disponível em: <<https://www.caimanediciones.es/etiquetas/rithy-pahn/>>

FEDERICI, Silvia. *Calibã e a bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva*. São Paulo: Elefante, 2017.

FERREIRA, Carolin Overhoff. *O cinema português: aproximações à sua história e interdisciplinaridade*. São Paulo: Alameda, 2013.

FERREIRA, Karolina Mathias. *Turismo macabro: uma possibilidade na Fortaleza de Santa Cruz – Niterói*, RJ. 70 folhas. Trabalho de conclusão de curso, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2010.

FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma filosofia da fotografia*. São Paulo: É Realizações, 2018.

FOUCAULT, Michel. "Sujeito e poder" [1982]. In: RABINOW, Paul e DREYFUS, Hubert. *Michel Foucault: uma trajetória filosófica (para além do estruturalismo e da hermenêutica)*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995, 231-249 p.

_____. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

_____. *História da sexualidade I: a vontade de saber*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2013-a.

_____. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013-b.

_____. *O corpo utópico; as heterotopias*. São Paulo: n-1 Edições, 2013-c.

_____. *A arqueologia do saber* [1969]. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

FRANÇA, Andréa e ANDUEZA, Nicholas. Presente que irrompe: Fotogenia e Montagem. *Revista ECO-PÓS* do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Universidade Federal do Rio de Janeiro, v. 20, n.2, 2017, p.145-160.

_____. "Camadas de ausência e a produção de sentido através do cinema de arquivo". *Revista do Arquivo*, São Paulo, n.6, abr. 2018, p.113-128.

_____. O cinema de arquivo e a (des)pedagogia das sensibilidades: uma imersão em outros espaços e tempos. In: *Revista do Acervo*, Rio de Janeiro, v.32, n.3, set.-dez., 2019, p.64-77.

FRANÇA, Andréa; SICILIANO, Tatiana; MACHADO, Patrícia. *Imagens em disputa: cinema, vídeo, fotografia e monumento em tempo de ditaduras*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2018.

GIL, José. *Movimento total: o corpo e a dança*. Lisboa: Relógio D'água, 2001.

_____. *Portugal hoje: o medo de existir*. Lisboa: Relógio D'água, 2004.

GOMBRICH, E. H. "The mask and the face". In: _____. *The image and the eye: further studies in the psychology of pictorial representation*. Londres: Phaidon Press Limited, 1981.

GUERRA, Cláudio. *Memórias de uma guerra suja*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2012.

GUNNING, Tom. O retrato do corpo humano: a fotografia, os detetives e os primórdios do cinema. In: CHARNEY, Leo e SCHWARTZ, Vanessa R. (orgs.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

HARAWAY, Donna J. *Simians, cyborg, and women: the reinvention of nature*. Nova York: Routledge, 1991.

HUYSEN, Andreas. *Culturas do passado presente: modernismos, artes visuais, políticas da memória*. Rio de Janeiro: Contraponto; Museu de Arte do Rio, 2014.

JENKINSON, Jodie. "Face facts: a history of physiognomy from ancient Mesopotamia to the end of the 19th century". *Journal of Biocommunication*, California, v.24, n. 3, fev. 1997.

JUAN, Myriam. "Le berceau de dieu (1926): trinite sept vedette pour un cinéma en mal de stars". *Sociétés & Représentation*, Éditions de la Sorbonne, n.42, segundo semestre de 2016, p. 159-179.

KELLER, Sara e PAUL, Jason N. (orgs.). *Jean Epstein: critical essays and new translations*. Amsterdã: Amsterdam University Press, 2012.

KIERNAN, Ben. "The Demography of Genocide in Southeast Asia: The Death Tolls in Cambodia, 1975-79, and East Timor, 1975-80". *Critical Asian Studies*, dezembro, 2003, p.585-597.

KODERA, Sergius. "Giambattista della Porta". *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, edição do verão de 2015. Disponível em: <<https://plato.stanford.edu/archives/sum2015/entries/della-porta/>>. Acessado em 05/06/2020.

KRACAUER, Sigfried. *Theory of film: the redemption of physical reality*. Londres; Nova York: Oxford University Press, 1997.

LAVATER, John Caspar. *Essays on physiognomy: designed to promote the knowledge and the love for mankind*. Londres: William Tag and Co., 1853. Disponível em: <<https://archive.org/details/04851455.5902.emory.edu>>. Acessado em 06/06/2020.

LE GOFF, Jacques. "Documento/Monumento" [1978]. In:_____. *História e memória*. Campinas: SP Editora da Unicamp, 1990. p.535-549.

LEANDRO, Anita. "Os acervos da ditadura na mesa de montagem". *Logos 45*, Rio de Janeiro, v.23, n.2, 2o semestre de 2016-a.

_____. "A história na primeira pessoa: em torno do método de Rithy Panh". *E-compós*, Brasília, v.19, n.3, set./dez. 2016-b.

LEANDRO, Anita e ARAÚJO, Mateus. "Torturadores e torturados: a violência de Estado em dois filmes brasileiros recentes", *Doc On-line*, n. 28, setembro 2020, p.40-63,

LIMA, Fátima. "Bio-necropolítica: diálogos entre Michel Foucault e Achille Mbembe". *Arquivos Brasileiros de Psicologia*, Rio de Janeiro, n. 70, 2018, p. 20-33.

LINS, Consuelo; REZENDE, Luiz Augusto; FRANÇA, Andréa. A noção de documento e a apropriação de imagens de arquivo no documentário ensaístico contemporâneo. *Revista Galáxia*, São Paulo, n. 21, jun. 2011, p. 54-67.

LINS, Consuelo e BLANK, Thais. "Filmes de família, cinema amador e a memória do mundo". *Significação*, São Paulo, ano 39, n. 37, 2012, p. 52-74.

LISSOVSKY, Maurício. "O dedo e a orelha: ascensão e queda da imagem nos tempos digitais". *Acervo*, Rio de Janeiro, v. 6, n. 1-2, jan. - dez., 1993, p. 55-74.

LITTRÉ, Émile. Dictionnaire de la langue française. Tome 3. Paris, 1873-1874. Disponível em: < <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5460034d/f1109.item#> >.

LOCARD, Henry, « State violence in Democratic Kampuchea (1975-1979) and Retribution (1969-2004) », *European Review of History—Revue Européenne d'Histoire*, volume 12, nº 1, 2005, p. 121-143.

LUKÁCS, Georg. *História e consciência de classe*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

_____. *A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2009.

MBEMBE, Achille. *Políticas da inimizade*. Lisboa: Antígona, 2017.

_____. *A crítica da razão negra*. São Paulo: n-1 Edições, 2018.

MELLO, Lídia. *Autoritarismos no Brasil: o olhar de dez realizadoras brasileiras contemporâneas*. Lisboa: Outro Modo Cooperativa Cultural, 2022.

MENESES, Filipe Ribeiro de. *Salazar: biografia definitiva*. São Paulo: Leya, 2011.

MILLETT, Kate. *Sexual politics* [1970]. Urbana e Chicago: University of Illinois Press, 2000.

MITCHELL, W. J. T.. *Cloning Terror: The War of Images, 9/11 to the Present*. Chicago: University of Chicago Press, 2011.

MONTEIRO, Lúcia Ramos. "A estética da 'fotografia animada' na criação contemporânea: desarquivamento, colocação em movimento, escrutínio analítico, montagem, escuta e projeção de imagens de arquivo". *Significação*, São Paulo, v. 44, n. 47, jan-jun, 2017, p. 239-257.

OWEN, Taylor; KIERNAN, Ben. "Bombs over Cambodia". *The Walrus*, outubro, 2006, p. 62-69.

PANH, Rithy e BATAILLE, Christophe. *L'Élimination*. Paris: Livre de Poche, 2013.

PHIBION, Otukile Sindiso. *Bakalanga and dance in Botswana and Zimbabwe*. Tese (Doutorado em Música) – Departamento de Música, Escola de Artes, Faculdade de Humanidades da Universidade de Pretoria, Pretoria, 2003.

_____. "The rain praying music of the Bakalanga of Botswana and Zimbabwe". *Case studies journal*, v. 2, n. 5, jun. 2013.

POIVERT, Michel. *L'Événement comme expérience: les images comme acteurs de l'histoire*. Paris: Hazan, Jeu de Paume, 2007.

RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado* [2008]. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

_____. *A fábula cinematográfica*. Campinas, SP: Papyrus, 2013.

RIBEIRO, Miguel Ângelo. "Categorias analíticas do espaço e turismo: o exemplo da Fortaleza de Santa Cruz, Niterói / RJ". *GEOgrafia*, ano VIII, n. 16, 2006, p. 83-98.

RIMBAUD, Jean Nicholas Arthur. *Le bateau ivre* [1871]. Paris: Éditions J'ai Lu, 2020.

RIPA, Cesare. *Iconologia*. Veneza: Prensa de Cristoforo Tomasini, 1645. Disponível em: <<https://archive.org/details/iconologia00ripa/mode/2up>>. Acessado em 28/05/2020.

ROBERT, Valentine. "Le tableau vivant ou l'origine de l'art cinématographique". In: RAMOS, Julie (ed.) e Léonard Pouy (col.). *Le tableau vivant ou l'image performée*. Paris: Mare & Martin / INHA, 2014, p.263 - 282.

ROWLEY, Kelvin. "Second life, second death: the khmer rouge after 1978". In: COOK, Susan E.. *Genocide in Cambodia and Rwanda: New perspectives*. Nova York: Routledge, 2006.

RUBENS, Peter Paul. *Theorie de la figure humaine, considérée dans ses principes, soit en repos ou en mouvement*. Paris: Charles – Antoine Jombert, 1773. Disponível em: <<https://archive.org/details/theoriedelafiguro0rube>>. Acessado em 04/06/2020.

RUSSELL, Catherine. *Archiveology: Walter Benjamin and archival film practices*. Durham: Duke University Press, 2018.

SAN LAZZARO, Gualtieri di. *Paul Klee*. Lisboa: Verbo, 1972.

SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SOUZA, Ricardo Silva Ramos de. "A pintura de Malangatana Valente". *Revista África e africanidades*, ano 1, n. 2, ago. 2008, ISSN: 19832354.

STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema* [2000]. Campinas, SP: Papyrus, 2013.

TALBOT, William Henry Fox. *Some account of the Art of Photogenic Drawing, or the Process by which Natural Objects may be made to delineate themselves without the aid of the Artist's Pencil*. Londres: Royal Society, 1839. Disponível em: <<http://www.lens-and-sensibility.eu/PDF/Photogenic-Drawing-1839.pdf>>.

_____. *The pencil of nature*. Londres: Longman, Brown, Green and Longmans. 1844. Digitalizado em 16 de agosto de 2010 pelo Projeto Gutenberg. Digitalização disponível em: <<https://www.gutenberg.org/files/33447/33447-pdf.pdf>>

TOGNOLOTTI, Chiara; VICHI Laura. *De la photogénie du réel à la théorie d'un cinéma au-delà du réel : archipel Jean Epstein*. Torino: Edizioni Kaplan, 2020.

TSIKOUNAS, Myriram. *La caméra explore le crime: les causes célèbres du XIX^e siècle*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2017.

TUCHERMAN, Ieda. *Breve história do corpo e de seus monstros*. Lisboa: Ed. Vega, 1999.

WILDE, Oscar. *O retrato de Dorian Gray*. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1993.

WHAL, Chris. "O fascismo nunca existiu: entrevista com Susana de Sousa Dias (e Ansgar Schäfer)". *Doc's Kingdom*, 2010. Disponível em: < <https://www.docskingdom.org/pt/arquivo/textos%20de%20apoio/2010cwahl.html> >.

WOODROW, Ross. *Drawing physiognomy: the Complete Zoomorphic Archive catalogue essay supporting the exhibition in gallery 25 Edith Cowan University, Perth 4 April – 15 May 2019*. Disponível em: < https://www.researchgate.net/publication/331973419_Drawing_Physiognomy_the_Complete_Zoomorphic_Archive_catalogue_essay_supporting_exhibition_in_Gallery_25_Edith_Cowan_University_Perth_4_April_-_15_May_2019>. Acessado em: 04/06/2020.

XAVIER, Ismail (org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Edições Graal, Embrafilme, 1983.

ZIZEK, Slavoj e MILBANK, John. *A monstruosidade de Cristo: paradoxo ou dialética?*. São Paulo: Três Estrelas, 2014.

7. Filmografia

48. Direção de Susana de Sousa Dias. Portugal: Ansgar Schäfer, 2010. 93 min.

A GREVE. Direção de Sergei Eisenstein. Rússia: Strike, 1925. 82 min.

A MORTE branca do feiticeiro negro. Direção de Rodrigo Ribeiro. Santa Catarina: Gata Maior Filmes, 2020. 10 min.

BRAZIL: a report on torture. Direção de Saul Landau e Haskell Wexler. Chile: Dove Film, 1971. 59 min.

INFORMAÇÃO diária de maio - cadeia da Direção Geral de Segurança na Machava. Série Informação Diária de 1973. Moçambique: Canal RTP 1, 1973. 19 min.

COEUR fidèle. Direção de Jean Epstein. França: Pathé Consortium Cinéma, 1923. 87 min.

HISTOIRE(S) du cinéma. Direção de Jean-Luc Godard. França: Canal +, 1989-1999. 266 min.

JE vous salue Sarajevo. Direção de Jean-Luc Godard. França, 1993. 2 min.

LE TEMPESTAIRE. Direção de Jean Epstein. França: France Illustration, Film Magazine, 1947. 22 min.

M, O vampiro de Dusseldorf. Direção de Fritz Lang. Alemanha: Nero-Film, 1931. 117 min.

MEMORY of the camps. Direção de Sidney Bernstein. Reino Unido: Ministry of Information, U.S. Office of War Information, 2014. 70 min.

NÃO é hora de chorar. Direção de Pedro Chaskel e Luiz Alberto Sanz. Chile: Luis Mora, 1971. 36 min.

NATUREZA morta. Direção de Susana de Sousa Dias. Portugal: Elisabeth Gerard, Elsa Sertório, 2005. 72 min.

PASSEIO público. Direção de Andréa França e Nicholas Andueza. Rio de Janeiro: Andréa França, Nicholas Andueza, 2016. 14 min.

PASTOR Cláudio. Direção de Beth Formaggini. Rio de Janeiro: Valéria Burke, Linara Siqueira, 2017. 76 min.

RESSURREIÇÃO. Direção de Arthur Omar. Rio de Janeiro: Melopeia, 1987. 6 min.

RETRATOS de identificação. Direção de Anita Leandro. Rio de Janeiro: Anita Leandro, Amanda Moleta, Pojó Filmes, 2014. 73 min.

S21 - A máquina de morte do Khmer vermelho. Direção de Rithy Panh. França: Cati Couteau, 2003. 101 min.

SHOAH. Direção de Claude Lanzmann. França: Adam Benzine, 1985. 566 min.

THE HONOR of his house. Direção de William C. deMille. Estados Unidos: Paramount Pictures, 1918. 50 min.

VIDEOGRAMAS de uma Revolução. Direção de Harum Farocki e Andrei Ujica. Alemanha: Bremer Institut Film & Fernsehen e Harum Farocki Filmproduktion, 1992. 106 min.

8. Synthèse en français de la thèse : *Le corps qui revient : photogénie et biopolitique dans des films d'archive*

8.1 Introduction : regards, menottes et taches au soleil

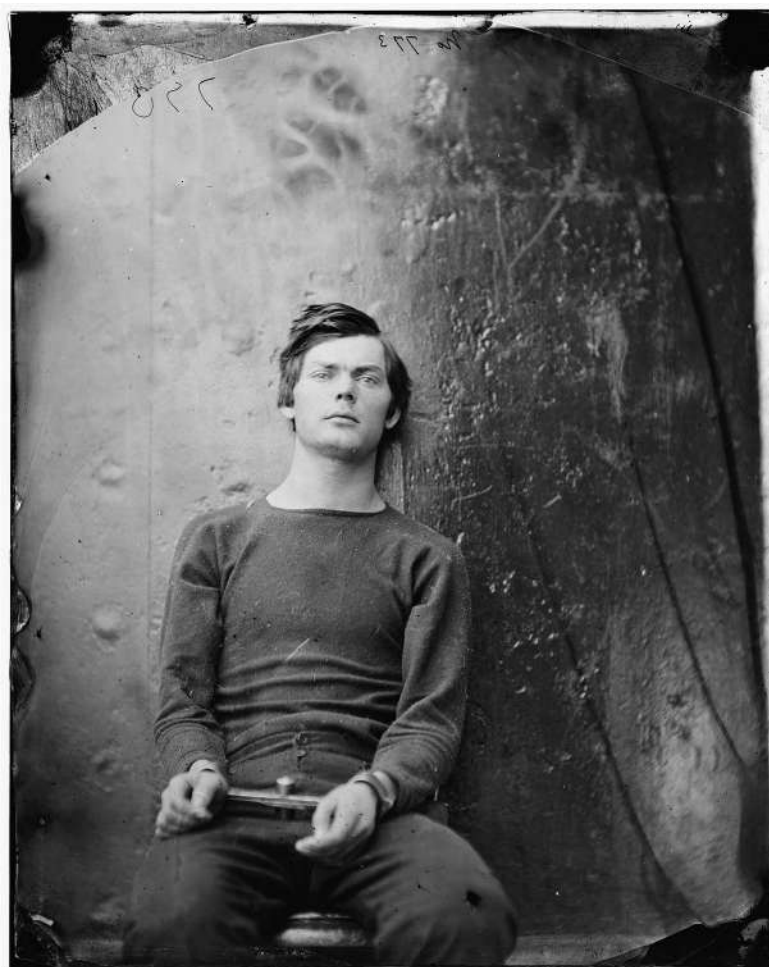


Figure 139 : Lewis Payne, photographié par Alexander Gardner en 1865. Source : Bibliothèque du Congrès Américain.

Dans l'image ci-dessus, nous voyons une photographie, prise par Alexander Gardner en 1865, de Lewis Payne,¹⁶⁴ un célèbre prisonnier bientôt exécuté, à l'âge de 21 ans. J'ai vu la photo pour la première fois dans le classique *La Chambre claire*, 1979, de Roland Barthes, dans lequel

¹⁶⁴ Son vrai nom était Lewis Thornton Powell, mais je garde ici Lewis Payne, un nom sous lequel il est également connu.

l'auteur, âgé, est enchanté par la vue de Payne, tout jeune homme¹⁶⁵. Je m'identifie à son enchantement.

Je parcours la photo. La première chose que je vois, ce sont les yeux, comme deux aiguilles de temps perçant la fine pellicule de l'image. Puis, mon regard flâne dans les marges. Je vois un fond flou, des bords détériorés par l'action silencieuse du temps ; je vois les menottes devenir floutées. Puis je me tourne à nouveau vers les yeux. Je suis comme attiré par eux.

J'essaie d'analyser la provenance de la lumière dans la scène. Il s'agit certainement d'une source naturelle venant d'en haut ; mais ensuite j'aperçois, dans le coin inférieur droit, une lueur sur le fond métallique. C'est une autre source de lumière, peut-être naturelle, peut-être pas, qui peut fournir l'éclairage secondaire de la scène. J'essaie d'imaginer l'odeur de cet endroit, le métal, la saleté, la sueur, le tabac. Encore une fois je reviens aux yeux du prisonnier, je n'arrive pas à leur échapper, c'est comme s'ils formaient le point gravitationnel de l'image, et pas seulement parce qu'ils sont au centre du cadre.

Je regarde le visage illuminé par une lumière douce et répartie, puis le corps, assis exactement dans la division entre la lumière et l'ombre qui envahit le fond de la scène. L'aspect lisse de la peau du jeune homme contraste avec la rugosité métallique du fond qui soutient le corps. Les traits de Payne rappellent les standards de beauté caucasiens : la couleur blanche, le visage quadrangulaire, les traits fins du nez et de la bouche, les yeux clairs. Et soudain, après avoir revu les mains liées de Payne, je remarque encore un autre contraste au-delà de celui qui existe entre la peau et le métal ; un nouveau contraste entre les yeux, nets, définis, centraux, hiéroglyphes de présence et de vie, et les menottes, estompées sur la périphérie de la photo, signe de capture et de coercition, mention d'une mort imminente pour le cas de Payne.

Si les menottes disent la matérialité coercitive, le regard du prisonnier la défie. La photo murmure alors à Barthes sa célèbre formule, « cela est mort et cela va mourir », soit la friction entre le regard encore vivant de la photo, présente aujourd'hui, et la mort par exécution, déjà survenue, en 1865, préfigurée par les menottes. Telle friction signale le court-circuit temporel comme un *punctum*, comme ce qui perfore notre perception¹⁶⁶.

Fidèle au Sud vaincu lors de la guerre civile américaine, initiée en 1861 et terminée en 1865, Lewis Payne a participé au complot qui a conduit à l'assassinat du président Abraham

¹⁶⁵ Roland Barthes, *A câmera clara: nota sobre a fotografia* [1979], Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2012, p. 87.

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 87-88.

Lincoln, lui-même ayant été chargé de tuer une autre personnalité politique liée au président, le secrétaire d'État William Seward. La tentative de meurtre à l'arme blanche échoue et trois jours plus tard, le 17 avril 1865, Lewis Payne est arrêté, soupçonné d'être impliqué dans le complot.

Fin avril, Alexander Gardner commence à prendre des photos du détenu, et des autres personnes impliquées. Au cours du procès, la participation de Payne au crime devient évidente pour les autorités, qui décident de la peine capitale pour lui ainsi que pour trois autres comploteurs. Les gibets sont préparés pour le 7 juillet 1865. Alexander Gardner, qui s'était fait connaître grâce aux photos de la guerre civile, est le seul photographe autorisé, et même convoqué, à enregistrer l'exécution. C'est la première fois qu'un photographe enregistre cette scène¹⁶⁷.

Gardner semble n'avoir épargné aucun négatif. Non seulement il a pris plusieurs poses de Payne et des trois autres condamnés, Mary E. Surat, George A. Atzerodt et David E. Herold, mais il a également pris plusieurs photos de l'exécution. Un plan général de la cour ; un autre, plus rapproché, de la structure avec les gibets, un troisième des autorités attendant les prisonniers ; un quatrième de la mise de la corde au cou des condamnés ; un cinquième encore des corps tombant et bougeant ; un sixième des corps déjà morts et statiques et, enfin, après un déplacement latéral de l'objectif, une photo des cercueils qui attendent ces corps.

Ainsi, la photo de Payne n'est-elle pas seule ; au contraire, elle fait partie d'une constellation morbide de photographies qui produisent un véritable imaginaire social du complot contre Lincoln. Voici quelques-unes d'entre elles, toutes extraites de documents mis à disposition en ligne par la Bibliothèque du Congrès des États-Unis :

¹⁶⁷ Jacques Aumont, *O espectador emancipado* [2008], São Paulo, Editora WMF Martins Fontes, 2012, p. 108.

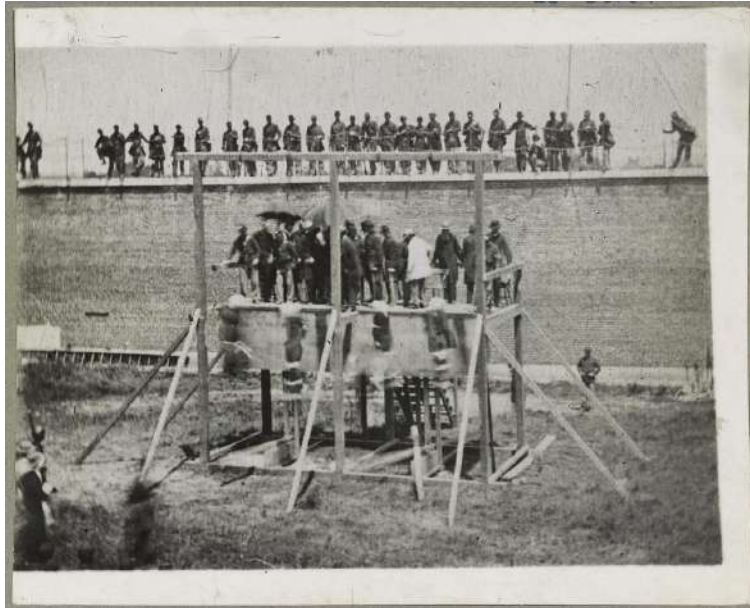


Figure 140 : photo plus rapprochée des corps qui tombent ; Payne se trouve à l'extrême droite. Photo d'Alexander Gardner, 1865. Source : Bibliothèque du Congrès Américain.

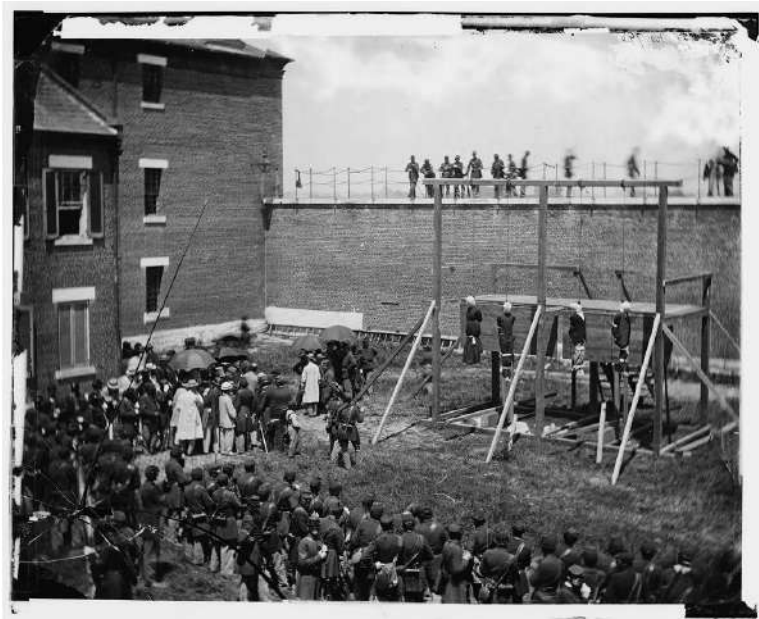


Figure 141 : les corps immobiles des condamnés décédés. Photo d'Alexander Gardner, 1865. Source : Bibliothèque du Congrès Américain.

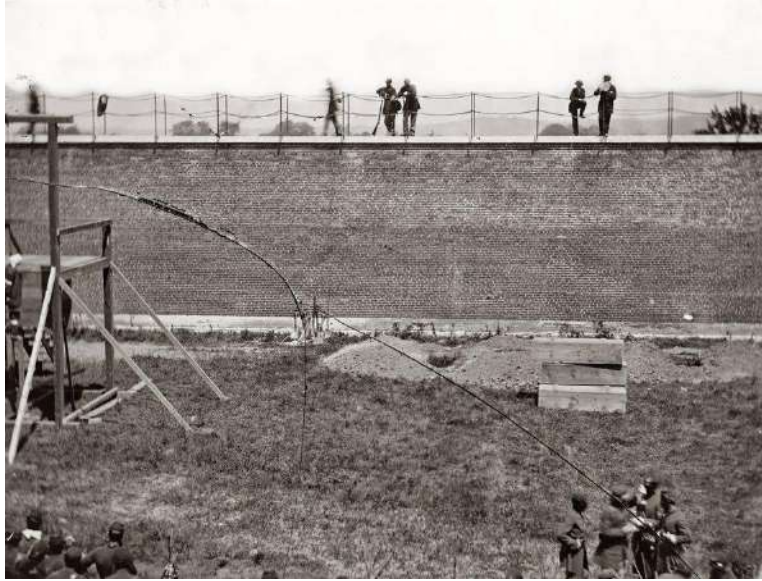


Figure 142 : tombes et cercueils préparés, à côté de la potence, pour les cadavres. Photo d'Alexander Gardner, 1865.
Source : Bibliothèque du Congrès Américain.

Nous sommes au milieu du XIX^e siècle : la photographie a été inventée moins de trois décennies auparavant et elle est encore en train de s'intégrer dans les médias. Des indices de l'amorce technique de la photographie sont perceptibles, par exemple, dans les corps floutés par le mouvement de l'exécution dans la figure 140. Les flous indiquent une très faible sensibilité des plaques utilisées par Gardner, compte tenu de l'abondance de lumière solaire à ce moment-là. En témoignent les ombres nettes des éléments statiques, ou encore les parapluies utilisés par certains des présents. Bien plus que cela, ces taches floues et fantomatiques indiquent l'imminence la plus absurde de la mort. Il n'est pas possible de savoir si les corps bougent du fait de la chute, après la mort, ou par leur propre force, en se battant pour la vie. Quoi qu'il en soit, c'est la catastrophe.

Nous assistons à un spectacle rare. C'est le geste pur d'une souveraineté qui s'impose par la potence. Et nous témoignons de la tragédie absolue que cela implique. Si Giorgio Agamben définit la souveraineté par sa capacité à réduire la vie humaine à l'*homo sacer*, soit celui qui est « tuable », faisant de sa mort un acte qui n'est ni un meurtre ni un sacrifice¹⁶⁸, ce que nous montrent les corps flous est une vision du souverain lui-même, un fantôme du Léviathan hobbesien.

¹⁶⁸ Giorgio Agamben, *Homo sacer : sovereign power and bare life*, Stanford, California, Stanford University Press, 1998, p. 53-55.

Pendant longtemps, je me suis demandé s'il fallait ou non montrer ces images ici. Mais comme l'explique Jacques Rancière :

« Le problème n'est pas de montrer ou non les horreurs subies par les victimes de telle ou telle violence. Il est dans la construction de la victime comme élément d'une certaine distribution du visible.¹⁶⁹ »

C'est pourquoi je commence par le portrait de Payne : « une image n'est jamais seule. [...] La question est de savoir le type d'attention que tel ou tel dispositif provoque¹⁷⁰ ». Je sais très bien que le jeune homme sur la photo est un activiste raciste réactionnaire qui a lui-même fait des victimes au nom de la haine. Malgré cela, pour une raison quelconque, je continue à ressentir un profond étonnement lorsque je vois des images de son emprisonnement, de son exécution.

Devant le nombre de photographies consacrées à l'événement, nous avons des pistes pour mesurer son importance. La guerre civile met symboliquement fin aux incompatibilités entre, *grosso modo*, un Nord progressiste et un Sud esclavagiste. Le châtiment des conspirateurs apparaît donc comme le signe ultime d'une telle résolution ; leurs photographies, nombreuses, viennent comme les preuves solides, modernes et irréfutables de cette fin de conflit.

Mais, devant ces photos, je n'arrête pas de m'interroger. Combien de temps a duré le silence entre l'ordre d'exécution et l'ouverture des trappes ? Quelle est l'odeur du buisson sous la chaleur ? Quel genre de bruits les insectes faisaient-ils dans l'air ? Était-ce des sons qui couvraient les bruits des corps mourants ? Qu'est-ce que les gens ont dit ? Que pensait chacun de ces soldats ? J'observe le bas d'une des photographies (figure 141) et remarque trois soldats qui regardent directement l'appareil photo, comme nous pouvons voir dans la figure 143, ci-dessous. Seraient-ils euphoriques en essayant de communiquer, de leurs propres yeux, ce qu'ils viennent de voir ? Ou seraient-ils ennuyés, cherchant une autre scène intéressante à voir, une fois que la peine capitale était déjà terminée ?

¹⁶⁹ Jacques Aumont, *O espectador emancipado*, op. cit., p. 99.

¹⁷⁰ *Idem*.



Figure 143: détail de la photo des damnés déjà morts, figure 141. Photo d'Alexander Gardner, 1865. Source : Bibliothèque du Congrès Américain.

Et même après tout cela, malgré tout cela, quand nous revenons à la première image (figure 139), nous voyons que Payne continue à nous regarder. J'encourage le lecteur à revenir le regarder une fois de plus. Après les images de l'exécution, la photographie du prisonnier solitaire se sera métamorphosée. Nous pourrions maintenant voir plus clairement, dans ses yeux, des visions de sa mort.

C'est comme si, en le regardant, il nous racontait à la fois ce qui l'avait mené là et, prémonitoirement, ce qui lui arriverait dans le futur. Comme s'il savait qu'il était visé par nous, les vivants. Comme pour nous suggérer que, malgré tout, après tout, lui qui est là, menotté, levant ses yeux contre celui qui le regarde, il nous survivra. Et, encore une fois, même si je sais que c'est un sudiste réactionnaire, opposé à la libération des esclaves, qui blesse le corps des autres, même comme cela, d'une certaine manière, je suis attiré par cette photo. Pourquoi ?

La présente thèse porte sur des films d'archives qui reprennent des images produites à l'origine par des systèmes dictatoriaux, en particulier la dictature militaire brésilienne (1964-

1985), la dictature salazariste au Portugal (1926-1974)¹⁷¹ et la dictature cambodgienne des Khmers Rouges (1975-1979). L'objectif principal ici est d'analyser, dans les films, les procédés audiovisuels qui opèrent une transformation de ces archives et leur permettent de sortir des catalogues policiers pour entrer dans l'univers cinématographique. Je suggère que cette mobilisation de l'imagerie est capable de révéler, dans l'expérience du spectateur, la possibilité fortuite d'un retour de ceux qui ont été jadis consumés par les tragédies de l'histoire.

Dans le processus de reprise et de réinsertion d'archives dans un film, ce qui semble se produire est une transformation du statut des images. Si, dans un premier temps, elles s'inscrivent dans une logique biopolitique de contrôle des corps, une fois recontextualisées, elles semblent dégager de nouveaux sens, de nouveaux flux de temps et, à la limite, libérer le corps, le ressuscitant en quelque sorte. J'appelle cet autre régime d'images, qui résulte du traitement cinématographique de l'archive, « photogénique », pour reprendre les termes de Jean Epstein, auteur et cinéaste francophone du début du XX^e siècle. Je reviendrai sur ce concept plus tard.

Ainsi, placée entre les pôles du contrôle et de la libération, de l'absence et de la présence, cette thèse est faite d'un carrefour vivant et dynamique : là où la *biopolitique* se transmue en *photogénie*, où le *passé* rencontre le *présent*, et le *cinéma*, *l'histoire*. Comment ces passages, ces mouvements incessants, et même fortuits, se produisent-ils ? Quelles nouvelles relations créent-ils ? Que serait le « retour » d'un corps à travers un travail cinématographique avec des archives produites par des régimes dictatoriaux ?

Centrée surtout, mais non exclusivement, sur la représentation de la figure humaine, cette recherche décrit et analyse certaines conséquences esthétiques et épistémologiques découlant d'une approche essayiste que les films ici étudiés font de l'histoire. Dans l'intersection dynamique des temps et des espaces qui fondent de telles productions et qui peuvent conduire à différentes voies d'analyse, l'intérêt central de cette thèse réside dans notre rencontre, en tant que spectateurs, avec le passé dans l'ici et maintenant du film.

C'est là, dans ce *hic et nunc* filmique, que la possibilité du retour des corps se manifeste de la manière la plus imminente ; c'est pendant l'expérience spectatorielle des œuvres, au

¹⁷¹ Il est important de noter que dans la période qui court de 1926 à 1933, le Portugal se trouve sous la Dictature Nationale, dans laquelle Salazar a déjà agi, depuis 1928, comme une sorte de super-ministre des Finances ; à partir de la Constitution de 1933, l'Estado Novo portugais est fondé, plaçant définitivement Salazar au centre du régime. En 1968, Salazar est remplacé par Marcello Caetano, également salazariste. Le régime se termine avec la Révolution des Œillets, menée par des secteurs des Forces armées en 1974. Comme, avant même de prendre le pouvoir et même après son départ, Salazar a influencé le régime dictatorial, je m'autorise à traiter toute la période comme salazariste.

moment de la construction d'un rapport d'empathie avec ce qui est vu. Cette relation empathique se formule essentiellement comme une voie à double sens, comme un échange de regards, entre notre regard, qui s'acharne à chercher de la nouveauté dans la re-visitation, et celui de l'image elle-même, qui nous est renvoyé comme une réponse, comme une écharde. Cet autre regard, partant de ce que nous voyons, nous indique qu'il y a aussi, enraciné dans le visible, un invisible¹⁷² capable de repousser nos interrogations, une altérité qui échappe fondamentalement à notre contrôle et qui, pour cette raison même, est capable de revenir. Ne serait-ce pas quelque chose de semblable qui se passe avec le portrait de Payne ?

Au cours de notre bref voyage initial, nous avons regardé le portrait de Payne avant et après avoir pris connaissance des autres images et du contexte politique et nous avons constaté que s'est produit une densification du portrait. Les yeux du jeune homme sont devenus de plus en plus aiguisés dans sa traversée temporelle. C'est cela que nous entendons vérifier et décrire à propos des films, la mobilisation qu'ils catalysent dans les images reprises. Mais ce qui est unique chez Payne, d'une manière qui l'éloigne des œuvres analysées ici, concentrées sur des archives policières déjà constituées, c'est que le portrait de Payne ne tient pas exactement comme une « photo de prisonnier » au sens d'un catalogue systématique, d'une photo d'identification.

En effet, les archives photographiques de la police étaient encore en train de se constituer à l'époque, malgré l'utilisation sporadique de l'appareil photo par la police depuis les années 1840¹⁷³. En 1865, il n'y a pas encore d'application massive du « portrait d'identification », qui ne sera systématisé qu'à la fin du XIX^e siècle par des spécialistes comme Alphonse Bertillon, célèbre statisticien de la police française, sur lequel je reviendrai. Ainsi, jusque-là, comme le démontre l'historienne Myriam Tsikounas dans son analyse de l'affaire Tropman en France, jugée en 1869, la représentation visuelle du criminel se faisait principalement au travers d'illustrations parues dans la presse, qui variaient selon la main de l'artiste et l'information publique sur le crime et le sujet qui l'avait commis¹⁷⁴.

Cela signifie que la photographie de Lewis Payne, sur laquelle cette introduction a commencé allégoriquement, porte à la fois le germe du catalogage policier et celui de

¹⁷² Au sens d'un « vide » que nous regarde en réponse, comme le propose Georges Didi-Huberman, *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo, Editora 34, 2010.

¹⁷³ Maurício Lissovsky, « O dedo e a orelha: ascensão e queda da imagem nos tempos digitais », *Acervo*, Rio de Janeiro, vol. 6, n^o. 1-2, jan. à déc., 1993, p. 58.

¹⁷⁴ Myriam Tsikounas, *La Caméra explore le crime : les causes célèbres du XIX^e siècle*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2017, p. 195-205.

l'exposition publique. C'est une photo qui est, depuis son origine, déclarée document et monument, selon la distinction opérée par Jacques Le Goff¹⁷⁵. Document qui renseigne sur l'*hexis* du conspirateur Payne, monument qui exprime l'efficacité des forces de l'ordre et intègre un imaginaire social sur le complot.

En ce sens, il s'agit d'une photo qui ne porte presque aucune distinction devant une autre, également de Gardner, du jury militaire qui a jugé Payne et les conspirateurs (figure 144). Dans la première, le « bandit », dans la seconde, les « héros », mais, dans les deux, un monument-document.



Figure 144 : jury militaire dans l'affaire du complot contre Lincoln. Photo d'Alexander Gardner, 1865. Source : Bibliothèque du Congrès Américain.

Nous y voyons tout autre chose si nous regardons, par exemple, le long métrage d'Anita Leandro, *Photos d'identification*¹⁷⁶ (2014), qui fait partie du *corpus* de films sélectionnés pour cette thèse. Le film reprend des archives de la dictature militaire brésilienne qui n'étaient pas destinées à être des monuments, mais des documents silencieux, réservés aux forces de

¹⁷⁵ Jacques Le Goff soutient que c'est le rôle de l'historien de regarder n'importe quel document comme s'il s'agissait d'un monument – parce qu'il l'est. Il précise que tous les documents existants ont été produits et organisés selon un projet de chaque société pour leur future représentation, fonctionnant en pratique comme des monuments. En ce sens, le document fonctionne déjà dès le départ comme une représentation engagée, et doit être vu comme telle, afin que les forces en jeu puissent être observées au moment où ce document a été produit et conservé. La spécificité des photographies de Gardner est que, chez elles, cette dimension ambiguë entre document et monument que l'historien doit s'efforcer de voir serait déjà évidente dès le départ. Ces photos ont toujours été un document-monument. Jacques Le Goff, « Documento/Monumento » in Jacques Le Goff. *História e memória*. Campinas, SP Editora da Unicamp, 1990, 535-549 p.

¹⁷⁶ Titre originel : "*Retratos de identificação*".

répression. Dans l'une des séquences du long métrage, nous assistons au croisement entre des portraits de Maria Auxiliadora emprisonnée et certains de ses discours décrivant la torture, qui ont été enregistrés après sa libération. La violence des propos convoque un hors-champ intolérable, qui n'est pas dans les photographies, mais qui se fait sentir. Parmi les images figurent, par exemple, la main droite, les pieds, le visage :



Figures 145 à 147 : séquence d'images de Maria Auxiliadora. Source : *Photos d'identification*, 2014, d'Anita Leandro. Dans le film, la dernière image ne suit pas immédiatement les deux premières.

Maria Auxiliadora nous raconte des scènes de pure brutalité : coups de poing, humiliations, cris... Et, à l'opposé des gestes violents, frénétiques, affolés, les photos apparaissent lentement une à une, interrompues par l'écran noir, immobiles. Entre le dit et le montré existe une forte dissonance.

L'effort de Leandro consiste donc à transformer le statut de ces images, à les faire sortir d'un catalogue silencieux pour les montrer cinématographiquement. C'est en quelque sorte la tentative d'accéder au terrain commun singulièrement sensible sur la photo de Lewis Payne, à la fois monument pour l'exhibition et document pour les registres, pour exposer les forces qui composent ce terrain commun d'une autre manière : celle qui « libère » les images, qui déplace des discours historiques précédemment institués. Une histoire naît à partir de l'expérience filmique dans l'ici et maintenant, faite de rencontres catalysées par le montage : entre discours, images, temps et regards.

Dans *Photos...*, la fragmentation du corps de la prisonnière vient exactement comme un moyen de le récupérer, de désactiver le dispositif du portrait nu qui l'humiliait précédemment¹⁷⁷. Dans les fragments, avec l'augmentation du détail, nous voyons la matérialité de l'image s'effondrer en une constellation de grains d'argent, nous remarquons la poussière qui reste entre nous et la photo, nous nous rendons compte d'une corporéité de l'image elle-même. Ne serait-elle pas aussi un corps qui revient ? Mais, surtout, nous sommes confrontés à la personnalité latente qui émane de chaque partie du corps de Maria Auxiliadora. Devant le regard baissé, devant la main, devant les pieds, nous devinons des milliers de vies surprises par l'appareil photo, toutes venues de la même personne, qui s'est suicidée peu de temps après avoir été libérée. C'est alors qu'un portrait d'identification devient le gros plan d'une victime. C'est alors que le passé se précipite dans le présent, le contamine, et révèle des continuités insolites qui montrent la profonde complexité temporelle de l'archive reprise dans le film.

Cette complexité est semblable à celle à laquelle Barthes est confronté lorsqu'il identifie dans le portrait de Payne le temps lui-même comme un *punctum*, le projetant dans la photographie de sa mère enfant : « Je me dis : elle va mourir : je frissonne [...] pour une catastrophe qui s'est déjà produite¹⁷⁸ ». C'est aussi ce à quoi nous sommes confrontés, devant la photo de Maria Auxiliadora, quand nous voyons un corps qui porte des indices de tortures et

¹⁷⁷ Anita Leandro, « Os acervos da ditadura na mesa de montagem », *Logos* 45, Rio de Janeiro, vol. 23, n° 2, 2016, p. 109.

¹⁷⁸ Roland Barthes, *A câmera clara : nota sobre a fotografia*, op. cit., p. 87.

d'humiliations passées ayant cependant laissé des traces, continuant de manière anachronique à être présents dans ce corps, et dans son image. Se suicidant peu après sa libération, Maria Auxiliadora est là, dans le portrait, mais n'est plus là : nous sommes secoués par une tragédie qui se situe entre l'avenir de l'image et notre passé. Mais, pour approfondir l'angoisse, cette image s'évertue à exister au présent, à être ici et maintenant, devant nous, nous poussant à penser et à nous souvenir.

Gardons à l'esprit le portrait de Payne. Quand nous regardons le corps vivant sur la photo et que nous le réfutons avec la tragique matérialité de la mort, nous n'avons pas le sentiment que la photo soit « niée », comme s'il était dit « cela a l'air vivant là-bas, mais en fait c'est mort ». Au contraire, l'expérience spectatrice s'entremêle : nous ressentons à la fois la vie et la mort, la présence concomitante de ce qui est encore là et de ce qui a disparu. C'est pourquoi nous partageons l'angoisse insoluble de Roland Barthes : « ceci sera et cela fut¹⁷⁹ ». Nous regardons Maria Auxiliadora vivante là-bas, dans ce portrait, et nous pensons à son suicide ; ce sera et ce fut. L'archive est née, vue comme un croisement anachronique d'époques et de catastrophes qui se sont toujours-déjà passées et toujours se passeront. L'archive est désormais libre de tout traitement monolithique et autoritaire que l'on voudrait lui faire subir.

Aux côtés de *Photos d'identification*, les autres films choisis pour être analysés tout au long de la thèse forment un *corpus* très hétérogène : *48* (2010) et *Still Life* (2005), de Susana de Sousa Dias ; *Pasteur Claudio* (2017), de Beth Formaggini ; *S-21 : La machine de morts Khmer rouge* (2003) et *L'image manquante* (2013), de Rithy Panh. Le choix de ces titres n'entend représenter ni la cinématographie de chaque pays inclus, ni le contexte historique complet des dictatures respectives auxquelles ils se réfèrent. Il entend plutôt présenter une diversité de stratégies cinématographiques de reprises, étant donné que les œuvres seront toutes abordées sous l'angle des procédés audiovisuels qu'elles utilisent pour héberger les archives et aborder l'histoire. En ce sens, la diversité des méthodes et des contextes est précisément la stratégie. Et cela vaut aussi pour les différences entre des films issus d'un même contexte et d'un même réalisateur, comme c'est le cas de Dias et de Panh.

¹⁷⁹ *Idem.*

Dans *48*, une structure filmique minimale, qui compte uniquement sur des photographies anciennes dans la partie visuelle et sur des voix d'ex-prisonniers politiques dans la partie sonore, permet de vérifier les relations entre l'image fixe et la narration qui la mobilise. Dans *Still Life*, j'aborderai les images d'archives en mouvement et le ralentissement de leurs gestes, travaillés au plan de la bande son avec différents bruits, mais sans narration. Dans *Photos d'identification*, j'observerai l'alternance entre l'enregistrement et la reprise, c'est-à-dire les vieilles photos des morts *versus* les images en mouvement actuelles des survivants, interviewés par la réalisatrice. Dans *Pastor Cláudio*, j'analyserai la manière de filmer le bourreau, encore vivant, devant les dossiers de ses victimes, déjà mortes, visuellement projetées sur un mur devant le bourreau. Dans *S-21 : la machine de mort Khmer rouge*, j'observerai le mélange entre enregistrement et reprise avec une mise en scène qui récupère, de nos jours, les espaces et les gestes du passé à partir de rescapés qui réactivent une prison en ruine à travers des lectures d'archives et des reconstitutions du traitement des prisonniers. Enfin, dans *L'Image manquante*, la fabrication des poupées d'argile et leurs relations avec les archives reprises contribuent à combler les lacunes de l'histoire et de la représentation et leur relation avec le retour du corps.

Ainsi, seront observés dans ce travail l'image fixe, la répétition, les formes de narration ou de sous-titres, les modes photographiques d'éclairage, le ralentissement, la succession de plans, le recadrage, la mise en scène, le montage en général. Ce sont des éléments concrets des films, des ressources auxquelles a accès quiconque regarde les œuvres. Ils se présentent donc comme un bon point de départ pour observer l'historiographie suggérée par un certain cinéma d'archives.

Et si au centre des débats se trouve la modulation de l'image entre fonctionnement de contrôle biopolitique et de libération photogénique, il faut désormais préciser qu'il ne s'agit pas d'une transformation définitive. Même si une fois libérée, dans un sens esthétique, historique et éthique, une image continue de se référer à sa forme originelle, sinon, les films d'archives perdraient leur impact historiographique, ils cesseraient même d'avoir un sens. Si nous restons conscients de cela, nous éviterons l'idéalisation du mécanisme de reprise d'archives au cinéma : nous saurons qu'il ne suffit pas de reprendre une image pour la libérer. Ce qui compte est la façon dont nous la reprenons, d'où l'importance d'observer attentivement les procédures esthétiques.

C'est cette attention au « comment ? » qui permet de traiter un *corpus* aussi hétérogène de films et de contextes, car elle oblige à porter un regard individualisé, conduisant à un traitement au cas par cas qui tente d'éviter les généralisations. Ainsi, au lieu de penser, par exemple, à la façon dont la « Décélération », avec une majuscule, produirait son effet, nous suggérons que la « décéleration », avec une minuscule, telle qu'elle est pratiquée dans tel ou tel film, y produit des effets divers. L'observation reste plus proche de la réalité palpable, qui est l'ensemble de films.

Le traitement individualisé s'étend également à l'intérieur de chaque œuvre, puisque certaines scènes très spécifiques sont choisies pour l'analyse. Bien sûr, toutes les œuvres seront recontextualisées, mais chacune d'entre elles propose quelques scènes seulement à travailler, et c'est sur ces dernières que je m'arrêterai. Cette méthode évite la prétention d'arriver à la totalité des films dans l'analyse et de couvrir complètement les contextes historiques de ces ouvrages. Cette thèse n'a pas l'intention de clarifier ou d'enquêter sur ces contextes eux-mêmes, mais plutôt de les utiliser comme un outil d'analyse des films et de leurs historiographies, qui proposent une expérience spécifique de l'histoire dans l'ici et maintenant du spectateur filmique.

Au cours de notre enquête, chacune des œuvres a suscité de nouvelles interrogations sur la reprise de l'archive au cinéma. Ainsi, la méthode décrite ci-dessus, qui évite les généralisations et se concentre sur chaque procédure, chaque scène choisie, vise-t-elle également à préserver cette expérience de recherche dans le texte même de la thèse, en convoquant les films non pas à titre de simples exemples, mais comme des déclencheurs, des images qui se multiplient et en évoquent d'autres. Je les ai traitées comme des objets qui, au lieu de « subir » des discussions, les activent. Ainsi, la théorie ne se focalise pas sur le début de l'étude et l'analyse sur la fin : le projet théorique est toujours revisité et réactivé par l'analyse filmique et inversement ; l'étude fait continuellement des allers-retours. C'est donc un texte de pensée circulaire, qui, comme les films observés, revient parfois sur ce qui a été dit avant, repositionne, recontextualise. Et en ce sens, il convient de mentionner le travail qui a effectivement déclenché cette recherche dans son ensemble : pas un film regardé, mais celui que j'ai réalisé en 2016 en partenariat avec Andréa França, *Passeio Público*¹⁸⁰.

Ce court métrage reprend des images réalisées en 1924 par Alberto Botelho sur la ville de Rio de Janeiro, en les retravaillant avec un montage qui réorganise et ralentit les plans, met en œuvre des couches sonores, inclut une narration hors écran et ajoute également d'autres

¹⁸⁰ Titre en français: *Trottoir Public*. Disponible sur : <<https://vimeo.com/176409696>>.

matériaux visuels contemporains de Botelho, ceux du photographe Augusto Malta et du cinéaste Silvino Santos. Ne faisant pas partie du *corpus*, ce court-métrage ne sera pas analysé ici, par contre, Andréa França et moi l'avons présenté à d'autres occasions¹⁸¹. Mais c'est dans *Passeio Público* que, pour la première fois, nous avons croisé les discussions sur les archives récupérées et sur les théories de Jean Epstein sur la photogénie.

Nous nous sommes rendu compte lors de cette réalisation que nous pouvions traiter comme « photogénique » l'altérité produite au sein d'une archive par son remontage. Cette altérité, cette déviation est justement le catalyseur des multiples temporalités qui caractérisent le geste de reprise. Ainsi, cette thèse se présente-t-elle comme une plongée dans cette perception acquise à l'origine avec deux paires d'yeux, et poursuivie dans tant de partenariats enrichissants.

Pour ma part, sous l'œil attentif et les apports de Consuelo Lins et Myriam Tsikounas, j'ajoute à la notion de photogénie la question de l'image que j'appellerai « biopolitique », croisant les deux questionnements en un : comment est-il possible de reprendre des images biopolitiques, c'est-à-dire des images pensées et produites pour contrôler des corps, et parvenir à les priver de leur pouvoir par eux-mêmes, leur faisant atteindre une puissance photogénique qui déplace les sensibilités et rend possible un retour du corps ?

Je comprends les régimes biopolitiques et photogéniques comme des imageries qui se consolident dans des moments relativement proches. Si l'image biopolitique atteint son point d'acmé avec la production et la diffusion du système signalétique et anthropométrique d'Alphonse Bertillon, entre les années 1880 et 1890, l'image photogénique, quant à elle, prend une forme définie avec les premiers films et les premiers écrits de Jean Epstein, tout au long des années 1920. L'image biopolitique est fondamentalement liée à l'univers policier de la surveillance répressive, et l'image photogénique se développe dans le monde des arts et dans leurs tendances à l'expansion du sensible. En commun entre les deux régimes, et en les maintenant paradoxalement liés, se trouve un dispositif spécifique : l'appareil photographique ou la caméra.

¹⁸¹ Dans au moins trois articles : a) Andréa França et Nicholas Andueza, « Presente que irrompe : Fotogenia e Montagem », *Revista ECO-PÓS* do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Universidade Federal do Rio de Janeiro, vol. 20, n° 2, 2017, 145-160 p. ; b) Andréa França et Nicholas Andueza, « Camadas de ausência e a produção de sentido através do cinema de arquivo », *Revista do Arquivo*, São Paulo, n° 6, avr. 2018, 113-128 p. ; c) Andréa França et Nicholas Andueza, « O cinema de arquivo e a (des)pedagogia das sensibilidades: uma imersão em outros espaços e tempos », *Revista do Acervo*, Rio de Janeiro, vol. 32, n°. 3, sept-déc., 2019, 64-77 p.

L'image biopolitique, que je nomme ainsi en reprenant la notion foucauldienne présentée à la fin d'*Histoire de la sexualité I*¹⁸², est gestionnaire de la vie qui s'enferme dans son cadre par une asepsie isolant le corps à des fins d'analyse, ayant la fonction explicite de contrôler ce corps. Le fonctionnement caractéristique de cette forme visuelle rappelle ce que Roland Barthes appelle la photographie « unaire » : quand la « réalité » est transmise avec force sans la faire vaciller, mais pour coïncider avec elle par une force de cohésion¹⁸³. Ici, le réalisme de la caméra encapsule le corps, le vampirise entièrement pour générer un double qui semble le remplacer. La standardisation policière de la photo proposée de façon très influente par Alphonse Bertillon à la fin du XIX^e siècle suit cette voie, alimentant encore aujourd'hui la méthode des catalogues policiers, comme le commente Susana de Sousa Dias à propos de son film, *48*¹⁸⁴. C'est donc le l'utilisation « *catalogique* » d'une image qui la rend *biopolitique*.

Dans le schéma du catalogue, la personne est réduite au portrait, car celui-ci, en principe, coïnciderait avec la personne. En fin de compte, cela signifie que l'on réduit progressivement la vie humaine jusqu'à la ramener à une série de chiffres et de lettres dans les fichiers de police. Ces fichiers constituent l'une des façons modernes de produire ce qu'Agamben appelle *l'homo sacer*. Dans la sphère biopolitique, le dispositif de la photographie fait écho à tout le dispositif d'ordre : du cadre à la prison, de la pose aux menottes, du déclic à l'exécution. L'hygiène du portrait policier, qui isole la physionomie du sujet et préserve l'image du bruit (fond neutre, poses multiples, cadrage et lumière standardisés, etc.), dénote une diminution de la vitalité et de la corporéité elle-même, toutes deux marquées par l'impureté de l'imprévisible, de l'hétérogène, du multiple.

L'image biopolitique n'a pas besoin d'être une photographie policière, bien qu'elle se trouve en son centre. Elle est liée à toute représentation produite par la captation automatique, mécanique, des phénomènes de la vie, soit par une caméra, un appareil photo argentique, un thermomètre, un enregistreur audio, un détecteur de mouvement, ou d'autres. Il suffit que cette représentation soit vue/utilisée non pas comme une image de son référent, mais comme le référent lui-même, et il suffit qu'il permette et vise, à un certain niveau, à contrôler ce référent.

Mais de l'autre côté, un cri se fait entendre :

¹⁸² Michel Foucault, *História da sexualidade I: a vontade de saber*, Rio de Janeiro, Edições Graal, 2013. Publication initiale, en français, en 1976.

¹⁸³ Roland Barthes, *Camara clara: nota sobre a fotografia*, op. cit., p. 43.

¹⁸⁴ Susana de Sousa Dias, « (In)visible evidence: the representability of torture », in: Alexandra Juhasz et Alisa Lebow (eds.), *A companion to documentary film*, Malden, MA, John Wiley & Sons Inc., 2015, p.492.

« Je veux, intransigeant, l'être. Sans histoire, sans hygiène, sans pédagogie, raconte, cinéma-merveille, l'homme miette par miette. Uniquement ça, et tout le reste tu t'en fiches.¹⁸⁵ »

C'est Jean Epstein qui écrit *Bonjour cinéma*, en 1921. Le spécialiste d'Epstein, Christophe Wall-Romana, rappelle la position contestataire de l'auteur-cinéaste, notamment dans son essai en faveur d'une éthique homosexuelle, *Ganymède, essai sur l'éthique homosexuelle masculine*, écrit en pleine escalade nazie-fasciste, en 1935, mais publié seulement très récemment¹⁸⁶.

Wall-Romana propose alors que la photogénie puisse être lue comme une expression « de l'anti-santé créatrice, corporelle, subconsciente et humaine dans et par le dispositif du cinéma¹⁸⁷ ». Le concept photogénique d'Epstein s'insinue donc frontalement contre les mouvements eugénistes et hygiénistes de son temps.¹⁸⁸ Avec ce concept, central, de sa théorie et de sa cinématographie, l'auteur met l'accent sur la multiplicité et l'imprévisibilité de la vie, pleine de singularités irremplaçables. Il souligne, principalement que le cinéma, avec ses pouvoirs photogéniques, est capable de montrer cette vie dans sa richesse dynamique et hétérogène. Mais qu'est-ce que la photogénie ?

Il est courant, dans un sens plus informel, de comprendre le « photogénique » comme ce qui « fait bien sur la photo ». Cette signification est cependant liée à « une notion épidermique normative de la beauté, associée à la jeunesse, au luxe, aux stars de cinéma et, au moins implicitement, à la blancheur », comme le suggère Robert Stam¹⁸⁹. Ici, il ne s'agit pas de cela. Avec le concept de photogénie, Epstein entend explorer les spécificités du médium cinématographique et sa capacité à révéler les aspects mouvants du monde par un nouveau regard, à transformer le geste même de voir.

Dans un passage bien connu, il écrit que « la photogénie est au cinéma ce que la couleur est à la peinture, le volume à la sculpture ; l'élément spécifique de cet art¹⁹⁰ ». En même temps, Epstein nous demande de prêter attention à la préciosité de la photogénie : elle appartient à

¹⁸⁵ Jean Epstein, *Écrits sur le cinéma*, tome 1, Paris, Édition Seghers, 1974, p. 99.

¹⁸⁶ Jean Epstein, *Écrits complets*, vol. III, Paris, Indépendencia Éditions, 2014.

¹⁸⁷ Christophe Wall-Romana, in Jean Epstein, *Écrits complets, op. cit.*, p. 17-18.

¹⁸⁸ Comme je le montrerai dans la première partie, Bertillon n'est pas directement lié aux croyances eugénistes et hygiénistes, mais il entretient tout de même une relation forte avec elles.

¹⁸⁹ Robert Stam, *Introdução à teoria do cinema*, Campinas, SP, Papirus, 2003, p. 42.

¹⁹⁰ Jean Epstein, *Écrits sur le cinéma, op. cit.*, p. 145.

l'ordre de « l'étincelle » et de « l'exception »¹⁹¹. Plus que cela, c'est une mobilité pure, se déplaçant à travers les trois dimensions de l'espace et la quatrième dimension du temps¹⁹². Et, enfin, la photogénie se produit réellement lorsque le spectateur se rend compte que le monde des apparences qui lui est familier est bouleversé par de nouvelles visions, offertes par la ciné-machine.

En raison des caractéristiques qui viennent d'être énumérées, à savoir spécificité, exception, mobilité et subjectivité, on peut affirmer avec certitude que la photogénie est un événement imprévisible et innommable. Il s'agit, en effet, d'un concept théoriquement fragile, puisqu'il est difficile de déterminer ce qui est photogénique et ce qui ne l'est pas. Mais cette caractéristique, selon Leo Charney, est le bond conceptuel d'Epstein : pour définir précisément ce qui est fondamentalement indicible au cinéma, Epstein propose une définition qui est, à la limite, indéfinissable¹⁹³. Du coup, ce qui était fragilité théorique devient puissance : en imitant l'innommé de l'image fugace du cinéma, l'idée de photogénie renoue avec ce qu'il y a de plus sauvage dans le discours, le noyau vivant de l'expérience.

Pour Jean Epstein, c'est précisément l'automatisme de la caméra qui donne au cinéma ses possibilités émancipatrices. C'est pourquoi l'historien du cinéma Tom Gunning suggère que, face à la célèbre division opérée par André Bazin entre ceux qui croient en l'image et ceux qui croient en la réalité, Epstein trace une autre voie, selon laquelle la réalité ne serait accessible qu'à partir de sa médiation ostensible par l'image de la caméra¹⁹⁴, qui produit de nouveaux rythmes, de nouveaux cadrages, de nouvelles représentations déplaçant et élargissant notre expérience du sensible.

Epstein, à plusieurs reprises, estime que le cinématographe est avant tout animiste¹⁹⁵. Alors, par la photogénie, le réalisme photographique de la caméra ne sert pas à mettre fin à la vie dans le cadre, comme dans l'image biopolitique, mais plutôt de la multiplier. Donc, si le *catalogue* est pour la *biopolitique*, comme on l'a vu, alors ce que la *photogénie* suggère, c'est la

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 94.

¹⁹² *Ibid.*, p. 139.

¹⁹³ Leo Charney, « Num instante : o cinema e a filosofia da modernidade », in: CHARNEY, Leo Charney e SCHWARTZ, Vanessa R. Schwartz (eds.). *O cinema e a invenção da vida moderna*, São Paulo, Cosac Naify, 2004, p. 324.

¹⁹⁴ Tom Gunning, in Sara Keller et Jason N. Paul (eds.), *Jean Epstein: critical essays and new translations*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2012, p. 18-19.

¹⁹⁵ Jean Epstein, *Écrits sur le cinéma*, op. cit., p. 244.

possibilité d'un *anti-catalogue*, d'une force qui désorganise les organisations limitantes de la vie et du corps.

Cependant, comme indiqué précédemment, ce sont des régimes d'images liés à jamais par la révolution esthétique de la photographie, aussi lointains que puissent paraître leurs résultats. C'est pour cette raison que j'ai souligné qu'ils sont des pôles volatils et non étanches, même face à la reprise du cinéma d'archives. Cela signifie que le traitement « artistique » d'un objet n'est pas nécessairement exempt de biopolitique, tout comme le traitement policier ne sera jamais entièrement à l'abri de la possibilité photogénique.

Et une image provenant d'un catalogue ne peut jamais nier complètement ses possibilités photogéniques notamment parce que, comme nous l'avons vu, la photogénie est véritablement imprévisible et non domestiquée. En d'autres termes, ce que nous appelons ici un « procédé photogénique » est, en réalité, un effort sans garantie pour l'apparition de la photogénie, qui a nécessairement besoin du spectateur pour exister. Il s'agit de procédés catalytiques, qui visent à augmenter les chances que le photogénique se précipite comme une détonation – le photogénique étant une latence silencieuse, constituant l'image produite par la caméra, qui parfois éclate, parfois non. Ainsi, si dans le champ biopolitique le réalisme de la caméra est pris comme moyen de contrôle, dans le champ photogénique il est utilisé comme source d'étonnement.

En travaillant sur ces interstices entre les pôles de contrôle et de libération de l'image, le cinéma d'archives analysé ici propose un corps à corps capable d'exhiber et d'explorer l'anachronisme de l'archive ainsi que sa lacunarité. Il est capable d'appréhender l'archive comme un morceau du monde, un vestige concret de l'histoire, mais aussi comme une simple image. Il a l'aptitude, enfin, d'utiliser le pouvoir de l'anachronique et du lacunaire pour nous faire envisager, dans cette simple image, un monde de possibles, un immense réseau de récits historiques, et la possibilité du retour du corps.

Cette puissance lacunaire anachronique et transformatrice gagne, dans ce travail, des assises théoriques et méthodologiques auprès de Walter Benjamin, dans ses thèses *Sur le concept d'histoire*¹⁹⁶. Benjamin décrit une histoire à partir d'images-éclaircies, une histoire dont l'articulation du passé « revient à s'approprier une mémoire, telle qu'elle éclate au moment du danger¹⁹⁷ ».

¹⁹⁶ Originellement publié en 1940.

¹⁹⁷ Walter Benjamin, *Magia, técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*, São Paulo, Brasiliense, 2012, p. 243.

C'est une construction historique qui traite le passé comme imminence dans le présent lui-même à travers « l'image qui clignote¹⁹⁸ ».

Et cet éclair est catalysé par les « ressemblances magiques », comme le décrit l'auteur dans sa « Doctrine des similarités »¹⁹⁹. Autant la modernité tend à séculariser et à désenchanter le monde, autant, j'essaierai de le montrer à partir de Benjamin, certains mécanismes magiques de nos facultés perceptives s'obstinent à nous faire percevoir des échos imprévus entre des éléments hétérogènes, visualisant des proximités insolites entre des événements distants dans le temps et dans l'espace.

Dès la première partie je m'ouvrirai à la méthode des similitudes magiques, dans un cheminement qui ne cesse de réfléchir sur les formes d'application de cette même méthode, sur ses pouvoirs et ses limites. J'examinerai attentivement *48*, de Susana de Sousa Dias. Dans le choc avec les images de ce film et bien d'autres qu'elles suscitent, je traiterai de la notion historique de Walter Benjamin, du mécanisme des similitudes magiques et aussi de ce qui serait, en détail, l'image biopolitique qui habite le catalogue policier. En réponse à cette image, je soutiens que le cinéma d'archives suggère un anti-catalogue, qui expose non pas un corps impersonnel et généralisé, mais un corps riche en ouvertures et singularités.

Dans la deuxième partie de cette recherche, je traiterai de la question de la présence, à partir des longs métrages *Photos d'identification*, d'Anita Leandro, et *Pasteur Cláudio*, de Beth Formaggini. La « présence » est peut-être le problème central qui hante cette thèse. C'est la sensation de celle-ci qui permet de voir une corporéité qui reviendrait effectivement à travers l'archive récupérée. Ces deux films, en alternant entre enregistrement et reprise, c'est-à-dire entre des corps filmés dans l'ici et maintenant de la réalisation, en entretiens, et des corps retrouvés dans les archives, contribuent à la discussion de la présence, dans sa dualité avec l'absence comme dans ses rapports avec la représentation et le visible. Qu'est-ce qu'être présent ? Serait-il possible d'envisager un corps qui, dans son retour, nous toucherait tellement qu'il serait capable de dépasser l'image ? Je soutiens que oui, à travers une réflexion plus approfondie sur l'image photogénique et sur ce qui serait, à travers cette image, le retour du corps. Le corps revient quand, en le regardant, je suis pris par lui ; il devient plus qu'une image lorsqu'il se loge dans ma

¹⁹⁸ *Idem.*

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 117-122.

chair, faisant de mon corps, mobilisé par l'éclair benjaminien, par les ressemblances magiques, plus que le mien seulement.

Dans la troisième et dernière partie de ce travail, j'analyserai ce retour du corps dans ses conséquences, dans ce qu'il a de puissant, mais aussi de tragique. Je me concentrerai successivement sur *S-21 : la machine de mort Khmers rouges*, de Rithy Panh, sur *Still Life*, de Susana de Sousa Dias et sur *L'Image manquante*, de Rithy Panh. Je m'interrogerai sur les procédures qui travaillent directement avec la lacune et avec la mobilité du corps. J'indiquerai la possibilité d'une danse qui construit le corps-qui-revient par ses propres gestes, lesquels tisseraient son territoire et sa présence, suggérant l'existence d'un sujet, d'une intention, d'une vie. L'animisme que décrit Jean Epstein au cinéma est dans le talent de cette machine à voir, dans chaque mouvement, la possibilité du geste et de la danse.

Ainsi, ce plan, a-t-il une structure ternaire. Je commence par décrire le problème à surmonter et introduis une solution possible ; je décris la capture du corps par l'image biopolitique et, d'autre part, j'introduis le traitement anti-catalogue d'images et la notion de photogénie, proposant également une méthode associative inspirée de Benjamin. Dans la seconde partie, je reprends la solution possible introduite par la première pour la déplier et arriver au résultat de l'approche photogénique de l'archive ; je déploie la photogénie dans ses relations avec les similitudes magiques, suggérant, comme un résultat de cette démarche, la perception des présences et de la corporéité, soit la possibilité de renvoyer le corps au-delà de l'image. Dans un troisième et dernier temps, je reprends le résultat introduit précédemment et je me concentre sur ses effets, ses conséquences ; j'examine de quoi est fait le corps qui revient et comment il vit et demeure en nous, en observant la relation entre le retour, la danse et le cinéma, en montrant que ce corps nous apprend à danser à travers notre propre empathie cinéphilique.

Malgré cet enchaînement entre problème, solution et résultat, il est important de suggérer une mobilité plus que linéaire dans cette thèse. D'abord, par la croissance du nombre de films par partie, il y a, en plus de la ligne droite problème-solution-résultat, un mouvement topographique ascendant du relief du texte. C'est une escalade de films à mesure que la méthode devient familière.

Puis, existe aussi un mouvement circulaire de questions et idées, parce que choisir un film spécifique pour traiter de tel ou tel thème et faire progresser la thèse ne signifie pas que les autres œuvres n'ont rien à dire sur le même sujet, qui peut alors revenir. Par exemple : c'est avec

48 que je questionne plus directement la structure tautologique du catalogue, mais cette question est aussi nécessairement présente dans tous les autres films, comme elle l'est tout au long de la thèse. Dans ce cas, il se trouve que l'approche minimale de 48, œuvre constituée seulement de photos et de voix, sans images en mouvement ni musique, rend plus évidente la question structurelle du catalogue *versus* l'anti-catalogue. Il en va de même pour des thèmes comme « le corps », « la lacune », « le temps », « l'histoire », entre autres. Ce sont des thèmes qui, dans le texte, apparaissent avec tel ou tel film pour une question d'affinité, mais se répercutent dans tous les autres, même rétroactivement. Cela veut dire qu'en plus de la ligne droite problème-solution-résultat, en plus de l'ascension topologique dans le relief des objets, existe aussi le mouvement circulaire de la pensée, qui va et vient, repense et remplace.

L'idée est que la thèse elle-même formule une sorte de danse, une mobilité générale qui la rend plus apte à traiter des mobilités de la photogénie epsteinienne et de l'éclair benjaminien, qui façonnent l'histoire tissée par les films d'archives visités par cette étude. Ce sont ces fissures et ces rayons qui déplacent la thèse, par des gestes et des impacts. Cette dernière construit une pensée qui reconnaît aussi la forme, et pas seulement le contenu. L'historiographie du cinéma d'archives n'est-elle pas elle-même éminemment esthétique ? Une écriture qui l'accompagne dans ce chemin a peut-être plus de chances de réussir. C'est le pari.

En conclusion, je reviendrai sur les notions d'*Homo Sacer*, de Giorgio Agamben, et d'*Angelus Novus*, de Walter Benjamin, pour les travailler à parité, comme des figures historiques structurantes, aidant à mieux comprendre le regard renvoyé par l'archive reprise au cinéma. La première d'entre eux, une figure de celui qui est déclaré « tuable » par le souverain ; la seconde, la figure d'une conscience supra-historique hantée, et entraînée par les vents de l'histoire elle-même²⁰⁰.

Je me demanderai si le travail avec l'archive ne pourrait pas être lié à un effort pour rendre visible le visage d'un *Angelus Novus* dans chaque regard renvoyé par l'image d'archive, le visage d'un sujet qui voit, d'un coup, la totalité de la catastrophe humaine, lorsqu'il est face aux victimes du passé reprises par le cinéma. Désormais ce ne sont plus des simples victimes, des

²⁰⁰ Walter Benjamin, *Sur le concept de l'histoire* [1940], thèse 9.

corps que l'on disait autrefois tuables, des *homini saceri*, ils deviennent aussi des témoins, des *angeli novi* dotés d'yeux qui communiquent sur le temps et les tragédies qui composent l'histoire, les traversant pour nous affronter. Ainsi, l'impuissance même du prisonnier, figée dans la photographie ou encapsulée dans certaines séquences d'actualités, devient soudain puissante : une victime de l'image devient capable de riposter, à travers cette image même.

Comme dans un cercle, revenons au début, à ce regard perçant de Payne. N'apporterait-il pas quelque chose du regard peint par Paul Klee en 1920, figure 10, le même qui a traversé la conscience de Benjamin au moment où il nous parlait de son protagoniste historique ?



Figure 148 : *Angelus Novus*, de Paul Klee, 1920. Source : Wikipedia.

8.2 Première Partie : Le corps singulier et l'anti-catalogue

*48*²⁰¹, de Susana de Sousa Dias, est un long métrage qui rassemble une série de portraits de prisonniers politiques de la période dictatoriale du Portugal et de ses territoires colonisés à l'époque. Cette période qui s'étale de 1926 à 1974²⁰² dure 48 ans. Sans une musique qui unifie les images, ce que nous entendons, ce sont seulement les voix et les silences des personnes photographiées, interviewées par la réalisatrice pour rapporter des témoignages de prison et de torture pendant le régime de Salazar.

Par sa structure austère mêlant photographies et voix, le film semble proposer une inversion de la notion de catalogue policier. Ainsi, en croisant les photos aux narrations des photographiés et en les insérant dans un montage audiovisuel, le geste de reprise permet de retrouver une personnalité là où il n'y avait que de l'impersonnel et rend parlant ceux qui étaient silencieux, torturés ou morts. *48* est un anti-catalogue. Et les éléments constitutifs de cet anti-dossier renversent les accusations fallacieuses du passé. Le terrorisme, le complot à une prétendue sécurité nationale sont transmutés en une accusation encore plus grave : celle du crime contre la vie de chacun, mais aussi contre la vie elle-même.

Pour explorer la manière dont ce film procède, cette première partie sera elle aussi structurée comme un anti-catalogue. Après un bref questionnement méthodologique, je suivrai des ex-prisonniers spécifiques, identifiés par le numéro correspondant à leur ordre d'apparition dans le film. Il ne s'agira pas d'un rapport technique, mais d'un récit réflexif émergeant de la rencontre avec les images du film. Tout au long de cette première partie, l'idée d'un « anti-catalogue » sera développée et les relations entre image d'archive policière, corps et mémoire seront explorées. Je m'interrogerai, fondamentalement, sur la distinction entre un corps « catalogue » et un corps « anti-catalogue », en supposant qu'une telle distinction soit liée à des dynamiques de généralité et de singularité, plaçant d'un côté le prisonnier en général, dépersonnalisé, et de l'autre, le prisonnier singularisé, vu à travers son unicité à partir de la

²⁰¹ Sorti en 2010.

²⁰² António de Oliveira Salazar n'a pris le pouvoir au Portugal, en tant que président du Conseil des ministres, que lorsque la Constitution de 1933 a été sanctionnée, qui a officiellement fondé l'Estado Novo portugais. Il est resté au pouvoir jusqu'en 1968, lorsque Marcello Caetano, le successeur de Salazar, a pris la présidence du Conseil des ministres jusqu'en 1974, date à laquelle la Révolution des Œillets a pris fin, terminant le régime. Cependant, même avant Salazar, depuis 1926, le Portugal connaissait la soi-disant Dictature Nationale, à laquelle Salazar lui-même a participé, en tant que ministre des Finances à partir de 1928. Pour un traitement approfondi d'António de Oliveira Salazar, voir : Filipe Ribeiro de Menezes, *Salazar : biografia definitiva*, São Paulo, Leya, 2011.

reprise de ses images.

8.2.1 L'absence de nom : l'anti-catalogue et le problème méthodologique des singularités

Tout au long de son film *48*, Susana de Sousa Dias cache les noms des personnes interrogées. Elle ne le fait pas dans le but de les protéger des persécutions. En effet, les noms figurent dans le générique de fin du film, et la réalisatrice affirme toujours l'importance historique de nommer ces victimes de Salazar²⁰³. Elle fait tout simplement le choix de ne pas les nommer pendant le déroulement du film, c'est-à-dire, de ne pas utiliser de fiches nominatives pour présenter les personnages lors de leur première apparition. Et cette simple ressource désorganise notre perception habituelle, nous qui sommes habitués aux nomenclatures et aux catégorisations. Dias nous projette directement dans l'image elle-même, dans l'archive elle-même, dans un enchevêtrement de complexités. L'absence de présentation des personnes interrogées, en désorganisant le catalogue, est un procédé qui fait prendre conscience de l'écart entre *48* et un catalogue policier commun, servant de tremplin à l'analyse.

Dans le catalogue commun de la police, l'effort organisationnel est orienté vers l'identification et la circonscription d'un sujet spécifique, retiré des flux circulatoires du monde et de la foule. Il s'agit d'un dispositif initié à la fin du XIX^e siècle²⁰⁴, en France, par Alphonse Bertillon. Depuis cette époque, le catalogue présente une méthode *a priori* de modélisation du corps ; les éléments premiers de cette pratique sont le nom, le portrait et le numéro d'enregistrement, éléments paradigmatiques²⁰⁵ qui permettent une triangulation, à la fois, du sujet, de son corps et de son inscription entre les enregistrements.²⁰⁶ Cataloguer ces trois éléments les place en circuit fermé, dans une tautologie où le nom indique à qui appartient la photo, la photo montre de qui il s'agit et le numéro localise chaque relation nom-photo par rapport à une organisation plus large dans le catalogue.

²⁰³Susana de Sousa Dias, « (In)visible evidence: the representability of torture », in JUHASZ, Alexandra Juhasz, Alisa Lebow (ed.), *A companion to documentary film*. Malden, MA, John Wiley & Sons Inc., 2015, p. 490.

²⁰⁴Tom Gunning, « O retrato do corpo humano: a fotografia, os detetives e os primórdios do cinema », in Leo Charney e Vanessa R. Schwartz (ed.), *O cinema e a invenção da vida moderna*, São Paulo, Cosac Naify, 2004, p. 39.

²⁰⁵« Paradigmatiques » car ce sont des éléments qui représentent une triade de base, mais qui ne sont pas nécessairement parfaitement présents dans chaque dossier spécifique, comme, par exemple, dans les dossiers qui n'utilisent pas d'images. De plus, ce sont des éléments à prendre au sens large : par portrait, par exemple, on peut comprendre n'importe quelle image d'index, de la photographie aux empreintes digitales.

²⁰⁶Ce modèle de catalogue est si efficace qu'une fois établi au XIX^e siècle, il n'a guère changé, comme l'atteste Susana de Sousa Dias en parlant du style de photographie créé par Alphonse Bertillon à cette époque : Susana de Sousa Dias, « (In)visible evidence: the representability of torture », art. cit., p. 492.

Cette tautologie, définie par la rétroaction de ses éléments internes, est la force de cohésion du catalogue. Et il est possible de remarquer que le fondement de cette force est une logique d'asepsie, selon laquelle l'enregistrement, la photo et le nom renvoient, chacun à sa manière, à une personne précise et à rien d'autre, éliminant tout bruit. Ainsi, piégés dans un circuit fermé, ces trois éléments fonctionnent selon une logique soustractive, ayant une précision accusatrice maximale. À partir de là, les dossiers des suspects ou des prisonniers sont constitués.

Le paradoxe du catalogue apparaît alors. Il s'agit de parvenir à l'unicité d'une personne, c'est-à-dire, identifier et détenir tel ou tel suspect, par le traitement général des corps, par l'application de la même trinité tautologique nom-photo-numéro sur tous les individus capturés. Et, dans cette généralisation tautologique, le sujet devient partie du catalogue, capté par sa force de cohésion. Capturé, le sujet lui-même devient le nombre et rien d'autre. Car l'effigie du catalogue ne se lit pas comme un *alter*, mais comme un *idem*. L'Identification donne un pouvoir concret au dossier, imposé sur le sujet, et prend la vitalité et la personnalité du prisonnier, soumis au dossier.

Si la vie est cet élément corporel inaccessible qui pourtant « oblige à penser », comme le propose Gilles Deleuze²⁰⁷, le catalogue nous présente des corps déjà pensés, ou plutôt, déjà esquissés, décrits, nommés, c'est-à-dire des morts-vivants. Il s'agit évidemment d'un vaste processus de réduction du vivant à des systèmes métriques, typique de la biopolitique décrite par Michel Foucault²⁰⁸.

En ce sens, Dias, en refusant d'utiliser les noms des personnes, démantèle la tautologie du catalogue. Qui sont ces gens ? Sans leurs noms, nous sommes contraints de nous enfoncer dans l'image et le son, dans une recherche tortueuse. Ainsi, une fois reprises et retravaillées, les photographies utilisées par *48* font désormais apparaître devant nos yeux une multitude de traces suggestives, de questions et de problèmes. Cette multitude reprend le caractère magique et océanique du réalisme de la caméra, caractérisé par la quantité de détails,²⁰⁹ donc, pour être toujours riches d'éléments imprévisibles capables de fournir de petites et grandes découvertes

²⁰⁷ Gilles Deleuze, *A imagem-tempo: Cinema 2* [1985], Lisbonne, Assírio & Alvim, 2006, p. 243.

²⁰⁸ Michel Foucault, *História da sexualidade I: a vontade de saber* [1976], Rio de Janeiro, Edições Graal, 2013, p. 155.

²⁰⁹ Jacques Aumont soutiendra que le réalisme de l'appareil photo n'est pas seulement une question de qualité, de nature de représentation, mais aussi de quantité de détails représentés : la grande compétence mécanique de l'appareil photo réside précisément dans la capture, en un éclair, d'un nombre immense de traits de la scène enregistrée. Aumont le soutient dans : Jacques Aumont, *O olho interminável*, São Paulo, Cosac Naify, 2004, 33 p.

révélatrices, des tensions et des conflits imprévus.

En raison de cette même rupture avec la tautologie de la présentation du nom le discours des personnes qui témoignent n'est plus simplement illustratif. Il commence à révéler des subtilités telles que l'intonation, le silence et le rythme en plus des éléments qui constituent le film. Les discours commencent à démultiplier les pouvoirs des photographies en introduisant une dimension temporelle, selon les affirmations de Susana de Sousa Dias elle-même²¹⁰.

Bref, en suivant l'indice laissé par 48, il est possible de supposer que la première démarche vers une logique anti-catalogue est celle qui va non pas vers le déterminé, mais vers l'indéterminé ; non pas vers l'asepsie, mais vers l'impureté. Si le catalogue est hygiéniste et soustrait massivement des déterminations spécifiques à la multitude, l'anti-catalogue fait, à l'inverse, un travail métonymique de restitution de la multitude restante à ce qui était autrefois soustrait du tout, un effort pour voir et multiplier l'indétermination présente dans les détails.

Je risque l'hypothèse que le catalogue opère à partir d'un paradoxe selon lequel une *unicité*, soit identification de l'individu suspect, est cherchée par l'application *massive* d'un système d'identification structuré à travers la triade nom-photo-numéro. En d'autres termes, le catalogue n'est pas seulement une méthode de généralisation, mais, plus précisément et plus efficacement, une stratégie de capillarisation des généralités. Il dépersonnalise non seulement le corps en général, mais chaque corps qui s'y inscrit, pour ensuite les dominer tous, par capillarité. Or, à l'opposé de cela vient l'anti-catalogue, dont le paradoxe est dans la recherche d'une communication, la volonté d'exprimer, de rendre commun, partageable, une particule unique et irremplaçable, c'est-à-dire un événement, une expérience, une personne. Cela signifie que, contrairement à la logique de capillarisation des généralités dans le catalogue, l'anti-catalogue formule une méthode d'expansion des singularités, selon laquelle il y a un effort d'empathie face à l'image, et non un effort de contrôle tautologique.

Ainsi, dans l'anti-catalogue, l'image n'est limitée *a priori* par aucune tautologie, mais travaillée *a posteriori*, à partir de ses propres multiplicités. Même dans le cas d'une contextualisation ou d'une préparation introductive à recevoir l'image, cette médiation a pour fonction d'ouvrir des chemins, et non de les fermer de manière explicative. L'anti-catalogue part donc de la croyance en une complexité qui habite et anime les images ; il vérifie cette complexité en re-cataloguant et réassemblant des images anciennes et en les regardant avec empathie ; il

²¹⁰Susana de Sousa Dias, « (In)visible evidence: the representability of torture », art. cit., p. 482.

remarque, à travers la reprise, des éléments imprévus, déviants, des singularités possibles. C'est ce que j'entends faire dans le présent travail, en posant des problèmes méthodologiques sans toutefois générer une équation totale et exhaustive à appliquer également dans tous les films.

Et le problème méthodologique de l'anti-catalogue, appliqué au niveau de la thèse, se divise en deux questions. La première est que, s'il s'agit de valoriser le singulier, la méthode elle-même, pour être efficace et cohérente, doit varier en fonction de la singularité visée, c'est-à-dire qu'elle doit aussi se construire *a posteriori*, au contact de l'image, se métamorphosant en une nouvelle approche pour chaque nouvel objet²¹¹. La deuxième question concerne le caractère subjectif de la pratique d'une « empathie » avec l'image, de l'analyse comme remontage. Une telle perspective signifie une tentative personnelle, un point de vue limité et subjectif, d'observer les douleurs et les désirs provenant de l'image elle-même, de la comprendre non seulement comme une représentation d'un phénomène, mais comme une chose en soi et de plein droit, comme un être qui nous regarde, une altérité inquiète.

Pour adresser ce double problème de méthode, soit le traitement *a posteriori* et la subjectivité de l'empathie, je suivrai d'abord le geste de Susana de Sousa Dias. Ainsi, dans les sous-chapitres suivants, les personnages du film seront traités comme des « ex-prisonniers », au lieu d'être nommés. Ce préfixe « ex » signifie que ces personnes sont désormais libérées.²¹² Et, de surcroît, le parcours ne commence pas par une contextualisation historique exhaustive, car le faire serait courir le risque de catégoriser tautologiquement les archives et procédures audiovisuelles à analyser. Ce serait neutraliser la rencontre personnelle avec les images et les sons, en risquant d'annuler l'expérience filmique de l'archive, expérience qui constitue le cœur véritable de la thèse.

Je suis donc reparti les mains presque vides, après une brève contextualisation qui ouvre des chemins au lieu de les fermer, signalant les préoccupations qui vont nous guider. Nous

²¹¹Par exemple, les résultats de l'utilisation du ralenti des images de 48 sont radicalement différents de ceux obtenus dans le film *Still Life*, de 2005, même en traitant de la même période historique, du même réalisateur et même, dans certains cas, des mêmes archives. Cela signifie qu'il ne suffit pas d'expliquer la lenteur en général, il faut regarder attentivement ses différentes manifestations entre les films, et aussi au sein de chaque film. J'aborderai *Still Life* dans la troisième partie de la thèse.

²¹²Peut-être ont-elles même terminé leurs processus de libération individuels après leurs contributions au film. Car, même après la dictature, comme nous le savons, nous les Brésiliens, à travers notre propre contexte post-dictatorial, certains silences et occultations persistent. En ce sens, *48* a un caractère « rédempteur », au sens que Siegfried Kracauer donne au terme lorsqu'il écrit sur le cinéma comme possibilité de « rédemption de la réalité physique », sous-titre de son ouvrage : Siegfried Kracauer, *Theory of film: the redemption of physical reality*, Londres, New York, Oxford University Press, 1997.

sommes partis d'un désir de rapport aux images, espérant une correspondance des regards. Nous partons à la recherche de la valorisation des singularités de l'archive récupérée dans le film, c'est-à-dire de l'apparition de différences, de nouveautés, d'imprévus provoqués par la récupération. Nous cherchons en même temps la construction, déjà amorcée, d'une méthode qui permette d'identifier ces mêmes singularités et de les explorer théoriquement dans leurs richesses infinitésimales.

8.2.2 Ex-prisonnière 1 : « Je me souviens »



Figure 149 : ex-prisonnière 1, photo de profil. Source : le film *48*, 2010, de Susana de Sousa Dias.

C'est le premier mot prononcé en *48*. « Je me souviens ».

La femme qui le dit est en gros plan, de profil, sur la photo ci-dessus (figure 149), qui est aussi la première image du film. Elle émerge lentement, en noir et blanc, de l'obscurité. Il s'agit d'une photographie policière, l'un des portraits d'identification de la jeune fille, pris pour la PIDE/DGS,²¹³ la police politique qui a formé le bras répressif le plus puissant de la dictature de Salazar au Portugal et dans ses colonies africaines. Des indices de coercition sont déjà visibles sur cette première photo, à travers l'appareil qui maintient la tête de la jeune-fille en position. Bien qu'il n'apparaisse pas en entier, l'appareil est visible.

²¹³La Police Internationale de Défense de l'État, la PIDE, a été officialisée à la fin de la Seconde Guerre mondiale par un décret de 1945, remplaçant, soit continuant, la Police de Surveillance et de Défense de l'État, la PVDE, qui avait été créée avec le conseil des fascistes italiens et de la Gestapo allemande. Plus tard, à partir de 1969, la PIDE continuera sous un nouveau nom, comme Direction Générale de la Sécurité, la DGS, jusqu'à la fin de l'Estado Novo portugais par la Révolution des Œillets, le 25 avril 1974, une révolution dirigée par des secteurs de l'armée portugaise elle-même. Fondamentalement, PVDE, PIDE et DGS sont la même grande machine de répression.

Précisément à cause de cette semi-présence, de cette existence limitrophe, le mécanisme apparaît comme le sommet d'un iceberg. Ce point relie ce que nous voyons à l'invisible, il nous force à reconnaître un hors-champ dangereux, peuplé d'hommes de la PIDE et d'événements traumatisants.

La photo ancienne anticipe une stratégie de *48* selon laquelle nous ne verrons jamais le visage actuel de cette femme. Notre seul contact avec elle, au présent, est sa voix *off*, récemment enregistrée pour la réalisation du long métrage. Pendant qu'on l'écoute, on ne regarde que ses photos de prisonnière sous le régime de Salazar. Nous sommes face à un corps ancien et muet parcouru par une voix actuelle et désincarnée, voici la structure générale de *48*, répétée pour chaque ex-prisonnier.

Je regarde le portrait. J'entends la narration personnelle : « Je me souviens ».

Ce verbe, qui forme le premier mot d'un film basé sur l'oralité, restera présent jusqu'à la fin parce que, fondamentalement, *48*, c'est : « je me souviens ! ». « Je me souviens » dans le sens non seulement d'un souvenir, mais d'un recueil de souvenirs à la première personne. Le verbe se conjugue au présent, à la première personne du singulier, sous sa forme réflexive. C'est précisément la double expérience du souvenir, car ici « je me souviens » signifie forcément « je me souviens de moi », puisqu'il est uniquement possible de se souvenir de ce qui a été vécu à la première personne, avec son propre corps, ce qui oblige le locuteur à se situer dans un temps et un espace précis.

Le verbe-mère « je me souviens » est justement ce redoublement, ce pouvoir centripète qui condense et confond « ma » place et « mon » action en un seul terme car « je me souviens » est toujours, même si implicitement, « je me souviens de moi ». C'est le cœur et la frange de chaque histoire. Le dire c'est donc affirmer son existence dans le monde. Plus que cela, c'est dire que le passé n'est possible que parce que nous existons maintenant et c'est maintenant que nous pouvons nous le remémorer.

La mémoire est une instance du présent.

N'est-ce pas ce que suggèrent conjointement Walter Benjamin et Henri Bergson ?
L'histoire, la mémoire et l'expérience comme un « je me souviens » vaste et répété ?

Dans ses *Thèses sur le concept d'histoire*, Benjamin parle d'une histoire matérialiste dans laquelle la sensibilité de l'historien s'active lorsqu'elle est envahie par une image-éclair. Pour lui, l'image vraie du passé « n'apparaît que le temps d'un éclair²¹⁴ ». L'histoire capable d'émancipation résulte donc d'une épiphanie. D'où la proposition insolite de Benjamin de combiner le matérialisme historique marxiste avec la tradition mystique juive.²¹⁵ Selon lui, « à nous, comme à chaque génération précédente, fut accordée une faible force messianique sur laquelle le passé fait valoir une prétention²¹⁶ ». Ainsi, l'histoire matérialiste naît-elle de l'entrelacs entre la subjectivité visionnaire de l'historien et son devoir envers le collectif tragique et matériel des mémoires des opprimés au fil des millénaires.

Bergson, à son tour, dans *Matière et Mémoire*, parle de la matière elle-même comme d'un ensemble d'images en mouvement, qui dans leur parcours forment des imaginaires, la mémoire elle-même²¹⁷. Le philosophe parle des flux ambigus du temps dans cette dynamique imagée de la mémoire, qui tantôt nous envahit, tantôt nous cache lorsque nous essayons de nous souvenir. D'une manière ou d'une autre, la mémoire est toujours une expérience de virtualité précipitée par l'actuel, comme l'illustre l'auteur dans le célèbre modèle du cône temporel²¹⁸.

Ainsi, « je me souviens » nous parle d'un souvenir vivant, personnel et présent. Qui marche sur des pistes disséminées à travers le monde, et qui peut être partagé par tous, car il transcende aussi les subjectivités. « Je me souviens » convoque la première personne du singulier et la relie à un tout historique. Ainsi, un ton essayiste s'instaure, dans le film comme dans la thèse, au sens où, comme l'affirme Theodor Adorno, l'essai ne voit aucun problème à utiliser le «

²¹⁴Walter Benjamin, *Thèses sur le concept d'histoire*, thèse 5. Trouvé dans Walter Benjamin, *Magia, técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*, São Paulo, Brasiliense, 2012, p. 243.

²¹⁵Il est évident qu'en rapprochant matérialisme historique et théologie juive, Benjamin fait une appropriation ; mais il ne perd pas sa référence à Karl Marx. Selon Michael Löwy, Benjamin adhère au marxisme sous l'influence de *l'Histoire et de la conscience de classe*, de Georg Lukács, livre publié en 1923. Mais cette adhésion, comme le précisent ses thèses, « ne signifie pas l'abandon des idées romantiques » : Michael Löwy, in: Walter Benjamin, *O capitalismo como religião* [1921], São Paulo, Boitempo, 2013, 9-10 p. Dans *Histoire et conscience de classe*, Lukács apporte une réflexion intitulée « La fonction changeante du matérialisme historique », une conférence donnée en juin 1919, lors de l'inauguration de l'Institut de Recherche du Matérialisme Historique pendant la brève Commune hongroise. Il en présente une version plus institutionnelle que Benjamin, mais toujours nuancée. Lukács montre certaines limites de l'application du matérialisme et emploie un terme aussi utilisé par Benjamin pour renvoyer à l'application simpliste de Marx par les historicistes du progrès linéaire, « marxisme vulgaire » : chez Walter Benjamin, dans la thèse 11 ; chez Lukács, dans Georg Lukács, *História e consciência de classe* [1923], São Paulo, Martins Fontes, 2003, p. 439.

²¹⁶Walter Benjamin, *Thèses sur le concept d'histoire*, thèse 2. Trouvé dans Walter Benjamin, *Magia, técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*, op. cit., p. 241-242.

²¹⁷Henri Bergson, *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito* [1896], São Paulo, Editora WMF Martins Fontes, 2010, p. 163-164.

²¹⁸*Ibid*, p. 190-191.

je », puisqu'il ne fétichise pas le « je » comme champ de l'immédiat²¹⁹. L'essai comprend ce moi-sujet comme une particule médiatisée historiquement par sa localité imminente, de sorte qu'elle se constitue et existe fatalement en référence à un collectif²²⁰. Finalement, pour moi, le « je » peut aussi indiquer une imminence du corps de l'énonciateur, habituellement caché sous le « on » ou le « nous » ; en même temps, il s'agit d'un corps-je qui, n'est jamais seul, étant constitué et traversé par tant d'autres.

De fait, dès le début, c'est la double flânerie de la mémoire qui se joue à chaque instant dans *48*. Devant le film, je me découvre entre subjectif et collectif, passé et présent, virtuel et actuel, mystique et matériel, des polarités qui ne tranchent jamais. Cette duplicité paradoxale doit aussi être prise en compte dans la construction de la présente méthode. L'historien mystico-matérialiste benjaminien, qui se laisse envahir par les visions de la mémoire pour écrire l'histoire, forme un modèle précis pour traiter l'archive reprise dans le film.

8.2.3 Ex-prisonnier 14 : l'écran et le chant



Figure 150 : l'absence de l'ex-prisonnier 14. Source : le film *48*, 2010, de Susana de Sousa Dias.

L'ex-prisonnier 14 est l'un des ex-prisonniers du film qui ne possède pas de photographies. L'écran reste noir. C'est le degré zéro de l'image et donc de la mémoire. Oubli ?

Comme le suggère Andreas Huyssen, il est plus approprié de comprendre l'oubli non pas

²¹⁹Theodor Adorno, « O ensaio como forma » [1958], in Theodor Adorno, *Notas de literatura I*, São Paulo, Editora 34, 2003, p. 26.

²²⁰*Idem.*

comme négativité, mais comme positivité, comme une action qui s'articule avec l'autre positivité mnémonique, celle du souvenir²²¹. Comme le montre l'auteur, l'oubli a historiquement occupé la place de la perte, comme si l'oubli était une inertie, une passivité. Mais, à travers Funès,²²² un personnage de Jorge Luis Borges qui se souvenait absolument de tout et, par conséquent, ne créait rien, ne vivait rien, Huysen observe que « l'oubli non seulement rend la vie vivable, mais constitue également la base des miracles et des épiphanies de la mémoire²²³ ». Bergson nous apprend lui aussi que l'on ne se souvient que par un effort d'oubli, qui rend la virtualité de la mémoire de plus en plus palpable, précise et liée à l'actuel, accessible à la conscience²²⁴.

L'oubli est la mère du souvenir, pas son contraire.

C'est ce que je vois avec l'ex-détenu 14, qui se souvient que « en prison, la première chose qu'ils font, ils prennent l'identification et prennent la photo » ; mais bientôt il dit que « tout a disparu ». Et, pour les spectateurs, la disparition est évidente, car ils sont devant l'écran noir. Cela signifie que le souvenir de la procédure policière d'entrée en prison est évoqué, dans ce cas, précisément parce qu'il n'existe plus de trace de la procédure. Cette absence produit le besoin d'une narration à l'opposé du rapport technique, d'un partage d'expérience, d'une création de sens.

Ainsi, les lacunes d'archives, ce qui manque en termes d'images, de métadonnées, de données historiques, de ressources et de méthodes de conservation appropriées, peut générer des *couches d'absence*, soit des éléments manquants qui, précisément parce qu'ils manquent, peuvent être convertis en nouvelles possibilités de sens²²⁵. Car l'écart dans l'archive n'est pas le vide de l'histoire, mais précisément le plein, la puissance pure, les possibilités infinies, puisque la lacune produit un vaste indéfini historique. Et cette opacité lacunaire force la mémoire à bouger. Interpréter de la sorte le manque dans l'archive, ce n'est pas le célébrer, mais reconnaître qu'il sera toujours là, qu'il constitue effectivement l'archive.

Puis, la vision d'un écart plein, et pas du tout vide, devient explicite non seulement avec l'écran noir de l'ex-prisonnier 14, mais tout au long du film, dans les moments où les personnages

²²¹ Andreas Huysen, *Culturas do passado presente: modernismos, artes visuais, políticas da memória*, Rio de Janeiro, Contraponto, Museu de Arte do Rio, 2014, 158 p.

²²² En fait, il est impossible de ne pas remarquer le contenu (funè)bre du nom Funès.

²²³ *Idem*.

²²⁴ Henri Bergson, *Matéria e memória : ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*, op. cit., p. 190-191.

²²⁵ Andréa França, Nicholas Andueza, « Camadas de ausência e a produção de sentido através do cinema de arquivo », *Revista do Arquivo*, São Paulo, n° 6, abr. 2018.

se souviennent d'événements qui ne sont pas visibles à l'écran. Ainsi, la base de 48, c'est-à-dire la prémisse de « l'activation » de la parole par exposition à la photo, est moins orientée vers ce que l'image montre et plus vers ce qu'elle ne montre pas, vers ce qui est absent.

C'est l'érotisme imminent dans le travail avec les archives ; pas seulement dans 48. Il s'agit d'un érotisme au sens d'un magnétisme du regard, tiré par un jeu de montrer-ne-pas-montrer, même quand dans le domaine de la morbidité et de la répulsion, le cas de 48. Comme l'affirme Georges Didi-Huberman, l'image n'est ni « tout », ni « le tout » d'un événement²²⁶. Plus que cela, l'image est fondamentalement l'absence de ce qu'elle représente. Rappelons simplement, avec l'auteur, que le terme *imago* vient de l'ancienne coutume romaine du masque mortuaire.²²⁷ *Imago* est ce qui, d'un seul geste, affirme et nie la mort. Autrement dit, toute image est un fantôme, non seulement elle donne à voir quelque chose, mais elle affirme en même temps qu'il n'y a rien. Fondamentalement, chaque image est un écran noir. Pour qu'elle prenne sens et support, pour qu'elle gagne des horizons et devienne un événement en soi, elle doit être travaillée par le regard qui se laisse aspirer, comme dans la méthodologie de l'empathie avec les images.

C'est ce que veut dire Roland Barthes lorsqu'il suggère que certaines photographies « existent » et d'autres non. C'est notre regard qui fait exister une photo²²⁸. En ce sens, regarder est précisément le geste de s'approprier le vide de l'image, ce *vacuum* qui l'a fondée comme représentation et qui demeure en elle, en habitant son centre. C'est le geste de retourner ce vide, de le transformer en animal, en corps palpitant, en forêt. Regarder crée, parce qu'il nous fait percevoir l'image moins comme un nom et plus comme un verbe, moins comme une chose donnée et plus comme une chose vivante. C'est une créativité liée à cette force messianique dont parle Benjamin et qu'il explore.

C'est par cette créativité empathique que l'on expérimente des imaginaires invisibles avec le discours de l'ex-détenu 14. Ce dernier commence par exemple en disant : « J'étais jeune, très jeune quand je suis entré dans la première prison. [...] Je commençais déjà à me laisser pousser la barbe, je lui comptais même [les poils] ».

Le discours amène, à ce moment filmique, le spectateur engagé à projeter une image saisissante, même sans la voir, basée sur la collision entre deux visions ; d'un côté, celle d'un

²²⁶ Georges Didi-Huberman, *Images malgré tout*, Paris, Les Édition de Minuit, 2003, p. 85.

²²⁷ Georges Didi-Huberman, « Devolver uma imagem », in Emmanuel Alloa (ed.), *Pensar a imagem*, Belo Horizonte, Autêntica Editora, 2015, p. 205.

²²⁸ Roland Barthes, *A câmera clara: nota sobre a fotografia* [1980], Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2012, p. 7.

jeune adolescent mozambicain²²⁹ naïf, commençant sa vie, et de l'autre celle de l'inhumanité absolue de la machine salazariste, qui consomme des corps et des mondes pour se maintenir²³⁰. La machine capture, torture et humilie le garçon. Elle ne le libère que lorsqu'il est déjà un homme, après un long et morbide processus de généralisation et de dépersonnalisation : « quand nous sommes partis j'avais déjà une barbe... mais... avec un visage cassé, déformé... ».

Ce sont des souvenirs, au fond indicibles, ancrés non pas dans des mots, toujours insuffisants, mais dans des réticences. Et si même l'ex-prisonnier n'a pas le répertoire linguistique pour dire tout cela, alors certainement celui qui écrit cette thèse, qui n'a jamais connu une situation similaire, n'aurait jamais de mots lui non plus. Pourtant, comme le dit l'académicienne de cinéma Lúcia Ramos Monteiro à propos de *48*, l'écran noir devant nous est capable de « représenter l'infigurable de la torture, de la mort, de la violence²³¹ ». En écoutant les silences de l'ex-prisonnier, en regardant l'obscurité de l'écran, j'ai la sensation de contempler au centre vivant d'une expérience impossible à communiquer. Mais comment systématiser cette « sensation » dans la méthode ?

A un moment donné, l'ex-détenu raconte la routine en prison :

« Le matin, ils apportaient toujours de la nourriture pour bébé. Ils sont venus « couh-couh-couh-couh », « purée » : « couh ». Cinq ou dix minutes plus tard, les clés de Chico tintaient : « catchaca-chaca-chaca-chaca »... C'était la panique ! Et il faisait exprès ce bruit, « catchaca-chaca » ; et lui chantant : « éeeeahh-éeeeahh ». Hé, mec ! (...) Une terreur ! »

Dans ce discours, après avoir déjà atteint le degré zéro de l'image et de la mémoire avec l'écran noir, nous sommes arrivés au degré zéro de la parole, l'onomatopée. Nom-bruit, phonème-chose, l'onomatopée est l'étincelle verbale formée par la collision entre la matérialité du monde et l'abstraction représentative du langage. Trop concrète pour être mot, trop représentative pour être un monde, l'onomatopée semble être à mi-chemin entre nous et le langage adamique, qui est le mythe de la parfaite communion entre le mot, l'image et la chose. Ce n'est pas par hasard que

²²⁹ Il est possible d'identifier sa nationalité en raison d'une prison qu'il cite, celle de Machava, qui se trouve au sud du Mozambique.

²³⁰ D'ailleurs cette consommation des corps se radicalise à partir du déclenchement des guerres coloniales en 1961, c'est-à-dire au début de la dissolution de « l'empire » portugais, un moment où la PIDE/DGS radicalise son action.

²³¹ Lúcia Ramos Monteiro, « A estética da 'fotografia animada' na criação contemporânea: desarquivamento, colocação em movimento, escrutínio analítico, montagem, escuta e projeção de imagens de arquivo », *Significação*, São Paulo, v. 44, n. 47, janv-juin, 2017, p. 247.

Benjamin, dans « La doctrine des ressemblances », attribue le début du langage comme tel à des onomatopées. Ainsi, l'auteur propose-t-il le mimétisme comme l'*arché* de tout langage, notant, par rapport à l'humanité, que « peut-être il n'existe aucune de ses fonctions supérieures qui ne soit co-déterminée de manière décisive par la faculté mimétique²³² ».

En même temps, il souligne également que « le cercle existentiel régi par la loi de la ressemblance était autrefois beaucoup plus large »²³³, une affirmation confirmée par Michel Foucault dans *Les Mots et les Choses*²³⁴. Benjamin suggère que, dans les sociétés non structurées par la modernité,²³⁵ de nombreuses correspondances « magiques » opèrent, médiatisées par la clairvoyance des oracles et des mystiques. Il considère que, dans le processus de développement du langage, le contenu magique des similitudes est devenu dormant, ce qui a produit des similitudes « non sensibles », qui sont les conventions langagières ultracodées, dont le paradigme emblématique est le mot non onomatopéique. La modernisation de l'Occident aurait radicalisé ce processus, produisant un contexte effectivement désenchanté, abandonné des dieux, comme dirait Georg Lukács²³⁶.

Ainsi, dans le discours retranscrit ci-dessus, l'ex-prisonnier 14 produit-il un court-circuit linguistique, mettant en évidence certains restes magiques du discours à travers des onomatopées et mêlant ces restes aux conventions langagières. Lorsque j'entends « purée » puis « couh-couh-couh », je suis capable de projeter la matérialité de la nourriture du matin des prisonniers, servie en série, chaque « couh » évoque une cellule, un corps affamé.

Puis, dans mon rapport empathique aux images et aux sons, je passe du dégoût aux frissons quand l'ex-détenu dit « Cathaca-chaca-chaca-chaca ». Ce sont les clés du tortionnaire.

Le « Chico » auquel l'ex-prisonnier fait référence est l'un des grands noms de la division mozambicaine de la PIDE/DGS. Connue sous le nom de Chico Feio de Tete, son véritable

²³²Walter Benjamin, *Magia, técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*, op. cit., p. 117.

²³³*Idem.*

²³⁴Michel Foucault, *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas* [1966], São Paulo, Martins Fontes, 1999, p. 23.

²³⁵Benjamin traite les sociétés non structurées par la modernité comme « anciennes » ou « primitives », ce qui fait partie du lieu et du temps de son écriture, et aussi de la finalité de cette écriture, dédiée à un public de semblables, d'européens. Mais nous préférons comprendre ces sociétés non modernes comme étant extra-modernes, dans le sens d'être en dehors de la modernité, que ce soit au passé, au futur ou à présent. Il est important de souligner la question afin que nous ne traitions pas les peuples autochtones ou les quilombolas comme des choses du passé. Les traiter ainsi, souligner leur ascendance mais oublier leur actualité, c'est lier le discours aux mouvements séculaires de génocide contre les peuples non modernes. Ce sont des ancêtres, mais ils sont aussi actuels.

²³⁶Georg Lukács, *A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica* [1916], São Paulo, Duas Cidades, Editora 34, 2009, p. 38.

patronyme était Chico Kachavi. Il a été tué en 1973 par une grenade lancée par un guérillero du FRELIMO, le Front de Libération du Mozambique²³⁷. Mort là-bas, en 1973, mais vivant ici, en 48. L'imitation du son des clés le ramène... « Cachaca-chaca-chaca-chaca ». C'est comme une conjuration de douleur et de chagrin, renvoyant au contrôle absolu des allées et venues des prisonniers par le tortionnaire. C'est comme si le son de l'onomatopée faisait un sortilège, transformant les mots en clés, les clés en chaînes. « Cachaca-chaca-chaca-chaca » renvoie, enfin, aux métaux qui enferment et blessent, au son millénaire de l'oppression. Alors des constellations de visions sonores se forment et « survolent » ma subjectivité de spectateur, ce qui me fait voir, par ressemblance magique, un passé rejoué aujourd'hui et un maintenant déjà préfiguré il y a longtemps.

Ce constat appelle une remarque sur la méthode. Je vois que les relations lointaines dans le contenu d'un anti-catalogue peuvent être déclenchées par la rencontre de similitudes magiques, qui relie le *virtuel*, c'est-à-dire l'événement perdu dans le temps, la personne absente, et l'*actuel*, la représentation, le partage dans l'ici et maintenant. Si je traite de l'ineffable de l'expérience humaine, sur lequel il n'y a pas de répertoire possible, je peux travailler de manière métonymique, en créant des approximations expérimentales. Ces approximations pourraient être nommées « essayistes », car l'essai « donne autant de substance à l'expérience que la théorie traditionnelle aux simples catégories²³⁸ », l'essai « veut exhumer, avec des concepts, ce qui ne rentre pas dans les concepts²³⁹ ». Ainsi, le partage paradoxal de l'incommunicable trouve un moyen possible dans la ressemblance magique, dont la nature essayiste fléchit cette tension entre subjectif et commun, jouant entre invention et reconnaissance, distance et proximité.

Et cette méthode essayiste par ressemblance magique est déjà insinuée dans 48, car les bruits émis par la bouche de l'ex-prisonnier 14 lors de son rapport ne sont pas dits, mais imités ; ils sont aussi des ressemblances. Ce sont des expériences sonores traumatisantes, communicables non pas exactement par la parole, mais par la force mystique et matérialiste de l'onomatopée.

²³⁷ Cette information est citée à l'annexe 3 d'un projet de récupération de l'histoire mozambicaine intitulé « Les compromis : questionner l'avenir du passé au Mozambique ». La pièce jointe est disponible sur : <https://www.ces.uc.pt/estilhacos_do_imperio/comprometidos/media/documentos/Cronologia%20Mo%c3%a7ambique%201972-1973.pdf>. Le site du projet : <https://www.ces.uc.pt/estilhacos_do_imperio/comprometidos/pages/pt/projeto.html>.

²³⁸ Theodor Adorno, « O ensaio como forma », art. cit., p. 26.

²³⁹ *Ibid.*, p. 44.



Figures 151 à 153 : *La cellule* (1965) ; *Salle de punition PIDE* (1965); et *Sans titre* (1965). Source : projet Casa Comum, de la Fondation Mário Soares.

Les images ci-dessus²⁴⁴ ont été composées par un homme qui, comme l'ex-prisonnier 14, a été emprisonné à Machava. Il s'appelle Malangatana Valente Ngwenya, c'est un artiste aux multiples facettes et un militant mozambicain décédé en 2011. Depuis le début de sa carrière artistique, il a été impliqué avec le FRELIMO. Il est notamment devenu député du parti 15 ans après la libération, au moment où le Front devient l'actuel Parti Communiste après la décolonisation du Mozambique, en 1975. Cependant, avant l'indépendance, en 1964, en raison de son militantisme et de sa proximité avec le Front, Malangatana a été arrêté et emmené à Machava, après avoir passé 18 mois en prison. Comme quand il était libre, il a dessiné.

Dans *La Cellule* (figure 151) je vois un espace désertifié. Un espace où l'existence des choses ne tient toujours qu'à un fil, celui de la ligne tracée à l'encre de Chine. Dans les dessins de Malangatana, les tracés curvilignes du trait reproduisent les contours de corps déformés et le contraste entre le noir fin du trait et le blanc vaste du papier marque une aridité existentielle. N'existerait-il pas, dans un signe inversé, une ressemblance magique entre ce papier blanc et l'écran noir de l'ex-prisonnier 14 ?

L'un des points principaux de *La Cellule* est la relation entre le détenu et la porte. Le détenu semble avoir peur de l'entrée de la cellule, qui est ouverte ; sa main portée à sa tête en est l'évidence. Si l'on regarde la perspective de la composition, la porte est littéralement au point de fuite. Mais on s'aperçoit que si cette porte est ouverte, elle a cependant un œil vigilant à la place

²⁴⁴ Accessible via la collection en ligne du projet Casa Comum, de la Fundação Mário Soares, disponible sur : <http://casacomum.org/cc/arquivos?set=e_917/o_Pasta#1e_915>.

de la poignée et laisse apparaître un couloir labyrinthique, également rempli d'yeux. Quels sons pouvaient provenir de ce couloir pour faire se tortiller le prisonnier à la simple ouverture de la porte ? « Couh-couh-couh-couh » ? « Cachaca-chaca-chaca-chaca » ? « Ééééééiaaahh-ééééééiaaahhhh » ?

Le dessin synthétise la complexité du dispositif panoptique, tel que décrit par Michel Foucault, comme un dispositif formé par une multiplicité d'yeux sans visages qui surveillent les sujets de partout ; Ces derniers savent qu'ils sont regardés et, par conséquent, se censurent constamment, réduisant le besoin d'interventions directes du pouvoir²⁴⁵. Dans l'illustration de Malangatana, ce qui se trouve entre le prisonnier et la porte n'est pas seulement le blanc du papier, mais aussi la densité invisible d'un carrefour de pouvoir et de contrôle, tout comme l'écran noir de 48, qui n'est pas fait seulement de l'absence d'images de l'ex-prisonnier 14.

Les dessins des figures 152 et 153 montrent un corps dans une posture identique, assis par terre, le corps penché en avant, d'une extrême maigreur, le visage ridé et sans yeux. Et, subitement, en regardant attentivement le double prisonnier, je suis envahi par l'éclair dans l'éclair.

Comme le rappelle le philosophe Jorge Coli, l'iconologie picturale européenne classique représente la Liberté, depuis au moins l'*Iconologie* de Cesare Ripa, de 1645, par une femme debout, tenant un sceptre dans sa main droite et un bonnet²⁴⁶ dans sa main gauche²⁴⁷. Une iconologie visible, par exemple, dans *La Liberté guidant le peuple*, peinte en 1830 par Eugène Delacroix, ou dans la Statue de la Liberté à New York, érigée en 1886. Pourtant, devant ces deux dessins de Malangatana, je vois l'envers de cette Liberté. Je regarde un corps courbé, dont la main droite ne tient pas un glorieux sceptre, mais la misérable cheville de ce même corps. Cette main, en se refermant avec excès autour de la jambe, me parle d'une extrême maigreur, faisant écho à l'ex-prisonnier 14, qui affirme : « La faim nous a déformés en prison ! ».

Je sais bien que l'artiste en question est un Mozambicain attentif à la culture populaire, qui apporte donc des références à son peuple et à ses ancêtres.²⁴⁸ La comparaison avec une

²⁴⁵ Michel Foucault, *Vigiar e punir: nascimento da prisão* [1975], Petrópolis, Vozes, 2013, 190-191 et 202 p.

²⁴⁶ Ce « bonnet » est le bonnet phrygien, largement utilisé par les révolutionnaires français en raison de cette iconologie de la Liberté. Cesare Ripa nous dit que le bonnet, dans la Rome antique et la Grèce, était donné aux esclaves affranchis : Cesare Ripa, *Iconologia*, Venezia, Prensa de Cristoforo Tomasini, 1645, p. 375.

²⁴⁷ Jorge Coli, *O corpo da liberdade: reflexões sobre a pintura do século XIX*, São Paulo, Cosac Naify, 2010, p. 71-72.

²⁴⁸ Et je considère ce point même en connaissant les influences européennes dans l'œuvre de Malangatana. Du début à la fin de sa carrière, il fut un véritable artiste international, tant par la puissance de son art, qui connut un succès

iconologie foncièrement européenne est donc pour le moins délicate, peut-être même anachronique. Mais elle est soulevée dans le cadre de cette tension paradoxale entre le subjectif et le collectif, car, en effet, c'est l'expérience personnelle de mon corps blanc, bourgeois et eurocentrique, même si je suis brésilien, qui a hanté le texte avec des visions de la Liberté. Et en les jetant sur les dessins mozambicains, l'intention était de produire une franche collision, un champ d'éclats. N'existerait-il pas un lien historique et iconique, *via* la colonisation, entre le sceptre de la Liberté Européenne et la cheville d'une certaine Faim Mozambicaine ?

Achille Mbembe rend ce lien très concret en décrivant la manière dont le mode de vie européen en est venu à être intimement lié à la colonisation, non seulement par l'accès aux biens de consommation et aux matières premières, mais par la formation même de la démocratie libérale moderne, dont l'origine est indissociable des plantations et de la colonisation²⁴⁹. Ce n'est un hasard si cette main sur la cheville semble rendre possible le véritable contraire iconographique de la Liberté, bien qu'on ne puisse fixer le dessin avec cette lecture.²⁵⁰

De cette dernière association, Je remarque un autre point sur la méthode en construction. Je me rends compte que, lorsque je m'ouvre à la profusion de ressemblances magiques, je constate qu'elles peuvent se produire non seulement grâce à la proximité des objets, mais aussi en raison de la distance. Et plus les relations sont lointaines, plus instables ; plus visionnaires, mais aussi plus fragiles.

Outre leur similitude corporelle les dessins des figures 152 et 153, sont également datés du même jour, le 28 mai 1965. Placés ainsi, côte à côte, ils semblent se compléter. Si l'un d'eux comporte plus d'éléments, comme les larmes, les yeux de la porte, la lumière de la lampe, les objets au sol, c'est l'autre qui nous donne l'indice existentiel, à travers le vide, comme le noir sur l'écran de 48. Cet autre nous suggère aussi, par son titre, une localisation spécifique : il s'agit d'une salle de punition. Ces dessins jumeaux et spéculaires dénotent la pluralité visuelle autour d'un même événement, même si le cadrage, le corps dessiné et le corps qui dessine sont les mêmes.

immédiat, que par le fait que la colonisation portugaise lui donna accès, dans une importante inversion, à la métropole. : vers une Europe intéressée à voir et acheter ses œuvres. Voir : Ricardo Silva Ramos de Souza, « A pintura de Malangatana Valente », *Revista África e africanidades*, année 1, n° 2, ago, 2008.

²⁴⁹ Achille Mbembe, *Políticas da inimizade*, Lisboa, Antígona, 2017, p. 38-39.

²⁵⁰ Évidemment il ne s'agit pas de suggérer que Malangatana voulait apporter le détail de la main dans ce sens d'opposition à l'iconographie de la Liberté ; au contraire, notre suggestion est que l'image est un élément sauvage et multiple, imprévisible, même pour son créateur.

Il s'agit de la répétition anti-catalogue d'une scène, une répétition fondée non pas sur le même, mais sur la différence, la singularité, dans laquelle reprendre c'est revoir, mais aussi découvrir, inventer. Notre détournement par l'éclair, dans ce sous-chapitre, suit cette piste ; c'est une sorte de répétition du débat sur l'ex-prisonnier 14, mais à l'envers, actualisée. De l'écran noir au fond blanc, des histoires de la prison aux visions de la cellule, je tourne autour du double problème concernant la possibilité d'écrire l'histoire d'après une expérience traumatique et sur la possibilité de construire une méthode d'analyse d'une telle écriture historique.

Quand je reviens aux dessins jumeaux et que je regarde les environs du prisonnier, je me rends compte que la « salle » d'enfermement est, en fait, représentée comme un tout petit cube. Voici un nouveau balayage. Cette salle fait écho, dans ma perception, à une pratique de la torture portugaise qui remonte à des siècles, une pratique qui peut être vérifiée au Brésil, lors d'une visite à la forteresse de Santa Cruz da Barra, à Niterói, ma ville natale. Dans la forteresse, il est possible de visiter une section d'anciennes cellules, les « prisons du passé », actives au XVII^e siècle ainsi que sous le régime militaire de 1964. L'architecture, avec des cellules de différentes tailles, a été prévue à partir d'un itinéraire conçu pour les prisonniers condamnés à mort. Plus on se rapprochait de l'exécution, plus la cellule était petite ; au bout du chemin, il n'était plus possible de se tenir debout ni même de s'asseoir²⁵¹. La chambre d'enfermement représentée par Malangatana comme ces cinq cellules de la Fortaleza de Santa Cruz, en tant qu'espaces de mise à distance pour le corps, en tant que compresseurs corporels, sont des lieux conçus pour la production de non-existences.

Ainsi, si dans 48, avec le récit de l'ex-prisonnier 14, nous entendions les sons millénaires des oppresseurs, dans les dessins de Malangatana, nous les regardons. Représenter la Prison Centrale de Machava, c'est la dépasser, sans jamais la perdre de vue.

À Machava, Malangatana a parcouru le même terrain que l'ex-prisonnier 14. Tristes rencontres. Cependant, cette proximité entre les deux personnages n'autorise guère à assimiler les expériences de l'un et de l'autre ; encore moins, ce qui serait même pire, à remplacer la toile noire

²⁵¹ Karolina Mathias Ferreira, *Turismo macabro: uma possibilidade na Fortaleza de Santa Cruz – Niterói, RJ*, trabalho de conclusão de curso, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2010, p.49.

de 48 par les dessins de Malangatana. Pourtant ce tragique croisement nous oblige à reconnaître une collectivité historique, une multiplicité de vies qui ont traversé le même espace, de corps qui ont subi des tortures reconstituées et cycliques. Ce constat nous amène à une équation nécessaire mais impossible, selon laquelle chaque vie, dans sa propre singularité, et chaque cycle de violence de masse, dans ses répétitions, est égal à un incommensurable.

Pour faire face à l'attrait de cette immensité incalculable à l'écriture de l'histoire, il faut recourir à une « force messianique fragile », comme le dit Benjamin. Peut-être le geste épiphanique est-il ce geste imprévu consistant à se laisser envahir par la modeste force qui nous habite : la capacité de rendre notre corps et notre perception disponibles à un événement qui pourtant ne nous appartient pas, qui n'est pas seulement le nôtre, qui vient d'un passé lointain et qui existera après-demain. N'est-ce pas précisément le geste de regarder des images avec empathie ? D'explorer ce que cette barrière avec l'autre nous enseigne sur nous-mêmes ?

Ainsi, dans la rare et éphémère possibilité clairvoyante de l'historien matérialiste benjaminien, voir n'est pas seulement recevoir une image, mais l'absorber comme s'il s'agissait d'une graine. C'est l'écouter, la répéter, la parcourir, l'avalier, la digérer, la déplacer. C'est se disposer comme un sol fertile, pour que, de cette image *séminale* qui vient comme un éclair, naissent des ramifications imprévues, qui produisent de nouveaux fruits, avec de nouvelles images-semences, pour que tout le processus puisse recommencer, sans cesse. Il s'agit d'une méthode sans fin, qui, au lieu d'arriver, est capable de continuer, qui multiplie son objet au lieu de réduire à l'exhaustivité analytique.

Ici, voir, c'est semer des visions.



Figures 154 et 155 : Prisonniers souriants faisant la queue pour se baigner ; les prisonniers jouent au football. Source : Informação Diária de Maio 1973, dans les archives RTP.

Nous avons découvert une archive numérisée de près de 20 minutes de matériel brut pour un film d'actualités sur la prison de Machava²⁵². Tourné le 14 mai 1973, donc en pleine guerre coloniale, le matériel est en noir et blanc et muet, destiné à l'émission Informação Diária.

La caméra traverse le quotidien de la prison. Elle filme successivement des images de l'espace carcéral, l'arrivée des détenus, leur enregistrement et leur intégration dans le complexe, des prisonniers dans la cour produisant des paniers de paille faits à la main, d'autres jouant au football. Elle montre également les gardes, les femmes et les enfants des prisonniers en visite, des prisonniers suivant des cours, priant à l'église, soignés à l'hôpital de la prison, des détenus travaillant à la rédaction d'un journal interne ou en train d'aller prendre une douche, etc.

Il est impossible de ne pas comparer ces images aux dessins de Malangatana. La paix absolue qui émane de la bobine de 20 minutes se démarque. Dans cette bande, une stabilité totale est notable. Les prisonniers et des policiers de la PIDE/DGS semblent heureux, ils paraissent s'identifier avec leur place. Comme nous pouvons le voir plus haut, certains sourient.

Mais, comme ce n'est pas un matériau monté, il laisse aussi voir plusieurs failles. Parmi elles, les plus fortes sont les séquences où les individus filmés regardent la caméra, ou celles dans lesquelles une certaine mise en scène est évidente. Ces éclats d'image dénoncent l'existence non pas d'un hors-champ, mais de ce que Jacques Aumont appelle l'avant-champ, soit ce qui produit à la limite entre champ et hors-champ et habite cette frontière²⁵³, c'est-à-dire la caméra et, à travers elle, l'ensemble du dispositif cinématographique.

²⁵² Disponible sur : <<https://arquivos.rtp.pt/conteudos/cadeia-da-d-g-s-em-lourenco-marques/>>

²⁵³ Jacques Aumont, *O olho interminável*, op. cit., p. 41.

Les regards accusent la machine qui les voit, qui est la caméra, mais également le système. Et les mises en scène témoignent d'une tentative de contrôle de ce qui se passe devant la caméra. L'objectif est clair. Il s'agit d'éliminer toute possibilité de hors champ, nier, par la pointe, l'iceberg. Si la fictionnalisation dans les documentaires n'est pas un problème en soi, ici, dans ce matériau particulier, le problème se pose lorsque nous considérons les finalités de cette mise en scène.

Devant cela, nous sommes face à un écran noir, encore plus obscur que celui de l'ex-prisonnier 14. Ce ne sont pas des visions, mais des « dévisions » qui réalisent cette forme visuelle corroborante accusée par Kracauer : des images qui veulent faire croire, et ne pas faire voir²⁵⁴. Elles utilisent le pouvoir de conviction du réalisme de la caméra et ne montrent que ce qui les intéresse, tentant de produire artificiellement un nouvel horizon des possibles par un oubli calculé ; c'est-à-dire, formant non pas des horizons, mais des limites.

Les dessins de Malangatana peuvent-ils être plus réalistes que les images prises par la caméra du *Informação Diária de Maio* ? Le problème est clair. Il s'agit d'une dispute sur le réel, sur l'histoire et la mémoire, mais aussi sur le corps, cet espace d'où partent et où reviennent toutes les utopies produites par l'humanité, des plus belles aux plus nocives, comme le rappelle Michel Foucault²⁵⁵.

8.2.5 Ex-Prisonniers 2, 4 : le visage comme champ de bataille



Figures 156 à 158 : séquence d'images fixes de l'ex-prisonnier 2. Source : le film *48*, 2010, de Susana de Sousa Dias.

Retour à *48*.

²⁵⁴ Siegfried Kracauer, *Film theory, op. cit.*, p. 306.

²⁵⁵ Michel Foucault, *O corpo utópico; as heterotopias*, São Paulo, n-1 Edições, 2013, p. 12.

En plus de quelques coupes sèches, le montage du film est aussi peuplé de transitions lentes, qui produisent une attente, comme dans le fondu enchaîné illustré ci-dessus, à travers les figures 156, 157 et 158. À ces points de suspension, nous attendons la formation d'une image tout en savourant son processus de naissance.

Dans la première image de la séquence (figure 156) nous apercevons progressivement un jeune homme blanc. Il nous regarde. Ses cheveux sont lissés en arrière, ses sourcils sont fins, peut-être arqués par la tension. Ses lèvres fines sont comprimées de façon caractéristique. Entre le nez et la bouche, on remarque une verrue. Les vêtements sont sombres, dans le même ton que le fond de l'image. Nos yeux errent sur la photo, car l'absence de parole nous laisse le temps pour cela.

Comme le décrit le philosophe Vilém Flusser, cette « errance du regard est circulaire : elle tend à revenir contempler des éléments déjà vus²⁵⁶ ». Nous revenons aux yeux de cet homme, à sa bouche, au sourcil levé, à la verrue, dans un cycle sans fin. Flusser poursuit :

« Ainsi, l'avant devient après et l'après devient avant. Le temps projeté par le regard sur l'image est l'éternel retour. Le regard diachronise la synchronicité imaginaire par des cycles²⁵⁷ ».

Pour Flusser, ce temps d'appréhension de l'image est le « temps de la magie » :

« dans le temps linéaire, le lever du soleil est la cause du chant du coq ; dans le circulaire [ou magique], le chant du coq donne un sens au lever du soleil, et cela donne un sens au chant du coq²⁵⁸ ».

L'ex-prisonnier 2 commence son témoignage en disant qu'il a été arrêté pendant 18 ans. En suite, il remarque le plaisir des tortionnaires avec la douleur des détenus :

« Ils voulaient vraiment, ils aimaient vraiment voir les visages souffrants des prisonniers... la torture ! Et soit j'avais une expression méprisante pour eux, soit je faisais comme ça... »

²⁵⁶ Vilém Flusser, *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma filosofia da fotografia*, São Paulo, É realizações, 2018, p. 16.

²⁵⁷ *Idem.*

²⁵⁸ *Idem.*

Et en prononçant ces deux derniers mots, « comme ça... », le ton de la voix devient légèrement sourd et grave, dénotant que ses lèvres imitent, au moment de l'entretien avec Dias, le bec vu sur la photo.

Dans l'image qui émerge à la fin de la lente transition, sur la parole, on découvre des sourcils encore plus tendus et la barbe non rasée. Surtout, on remarque que maintenant son regard est vers le bas. Mais le bec est toujours là, maintenant encore plus ferme. L'expression de la première photo ne prend son sens de résistance qu'à partir de la seconde. C'est un visage qui se transforme par l'expérience de la prison et de la torture, mais un visage qui reste le même, intact, par la force de l'expression, du bec. Dialectique insoluble. Voilà un visage qui, avec cette expression solitaire, combat non seulement les tortionnaires, mais le temps lui-même.

Cette dialectique magnétisante semble être celle qui existe entre le visage et le masque, telle que travaillée par Ernst H. Gombrich²⁵⁹. L'auteur se pose le problème de notre capacité de reconnaissance physionomique même face à la transformation. Et le problème central de cette perception de la physionomie serait « dans la *distinction* entre le masque et le visage²⁶⁰ ». D'un côté, la constance du visage, même face aux changements d'expression, et de l'autre, l'altérité du masque, même s'il s'agit de la même personne. Socialement, nous remarquons d'abord le masque, ce n'est que plus tard que nous voyons le visage²⁶¹. Voir le visage de quelqu'un est comme voir quelque chose de son intimité, de l'intérieur.

Gombrich admet une certaine inclination platonicienne²⁶², dans sa façon de positionner le masque comme une sorte de cliché, une surface, tandis que le visage gagnerait le statut d'authenticité et de profondeur. Une division qui, dans ce cas, semble productive, car nous sommes face au visage, qui, en Occident, joue le rôle d'intermédiaire suprême entre l'extérieur et l'intérieur du corps, comme le souligne Mary Anne Doane²⁶³. En effet, le pouvoir captivant du visage, et du regard, réside dans le mystère de la conscience « derrière » le visage ; dans ces

²⁵⁹ Susana de Sousa Dias suggère même une dialectique entre « identité » et « masque » dans le cadre de la structure générale de 48 : Susana de Sousa Dias, « (In)visible evidence: the representability of torture », art. cit., p. 496.

²⁶⁰ Ernst H. Gombrich, « The mask and the face », in Ernst H. Gombrich, *The image and the eye: further studies in the psychology of pictorial representation*, Londres, Phaidon Press Limited, 1981, p. 110. Traduction de l'extrait cité ci-dessus faite librement par l'auteur de la thèse. Originellement : "in the distinction between the mask and the face".

²⁶¹ *Ibid*, p. 113.

²⁶² *Ibid*, p. 136.

²⁶³ Mary Ann Doane, « The Close-Up: Scale and Detail in the Cinema », *Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies*, Brown University, 2003.

réticences insolubles, indices d'âme, que le visage semble laisser échapper à chaque nouvelle expression.

La subtilité de Gombrich est d'estimer que le visage et le masque alternent de manière complexe, habitant parfois le même espace. Pourtant, dans son schéma, le visage est toujours ce berceau de vie et de puissance de soi, tandis que le masque est une forme de modulation dérivée du visage²⁶⁴. Dans le même sens, nous pouvons suggérer que, si le catalogue policier se préoccupe de détruire le visage en cartographiant exhaustivement le masque — et le portrait d'identification serait la synthèse de ce procédé — l'anti-catalogue, à son tour, est profondément affecté par l'angoisse de sentir, à travers les masques qu'il accueille, un visage qui l'hallucine, qu'il cherche, mais qui lui échappe toujours.

L'ex-détenu 2, quant à lui, pour assurer sa propre vie, anticipe le catalogage policier. Il se construit un masque de fer pour le visage, qui ne change pas, même avec le temps. C'est un scaphandre qui lui permet de survivre dans les profondeurs abyssales de la prison : décharges électriques, gaz asphyxiants, coups violents. Ainsi, dans un geste anti-catalogue, il est possible de replier les suggestions de Gombrich sur elles-mêmes, car, lorsque le masque est fait par le sujet même qui le porte, et non par quelqu'un d'autre qui l'impose, sa manière de se masquer saurait peut-être chuchoter quelque chose sur le visage de cette personne.

« Ils n'ont pas eu la joie de me voir le visage de torturé », raconte l'ex-détenu. Et il n'est pas le seul à penser comme cela. Un autre ex-prisonnier de 48²⁶⁵ déclare : « on ne peut pas échapper à la prise de vue, mais c'est à nous de décider sur le visage ».

²⁶⁴ Ernst H. Gombrich, « The mask and the face », art. cit., p. 135-136.

²⁶⁵ S'il était inscrit comme sous-chapitre dans cet anti-catalogue, ce serait l'ex-prisonnier 6.

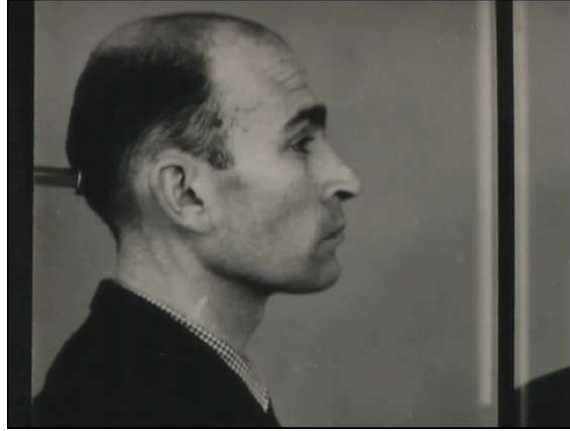


Figure 159 : profil de l'ex-prisonnier 4. Source: le film *48*, 2010, par Susana de Sousa Dias.

L'ex-prisonnier 4 ne confectionne pas un seul masque de fer, comme son prédécesseur, mais plusieurs masques fluides, à travers des déguisements, qui transfigurent son visage et rendent difficile son identification par le pouvoir. Il nous parle d'un tel déguisement dans la pratique du rasage de la tête.

Et ces disputes sur l'identité corporelle évoquent d'autres techniques de transfiguration du corps, aussi anciennes que les efforts d'identification eux-mêmes. À ce propos, l'historien du cinéma Tom Gunning nous parle du conflit identitaire entre les détenus et la loi, citant par exemple la pratique de la flétrissure au fer rouge en France²⁶⁶. C'est une contestation qui subsiste même avec l'introduction de la photographie dans le monde policier au milieu du XIX^e siècle : initialement, lorsque les plaques avaient encore une sensibilité lente, parfois les détenus faisaient des mimiques multiples, formant plusieurs masques pour se brouiller sur la photo et échapper à l'identification²⁶⁷. Par conséquent, à travers les âges, « la loi et les hors-la-loi se sont battus pour la lisibilité et la culpabilité en utilisant leur propre corps »²⁶⁸.

Ci-dessus, sur la photographie de l'ex-détenu 4 (figure 159) comme dans le cas de l'ex-détenue 1, nous voyons la pointe de l'appareil photographique qui adapte le corps à la photo, soutenant sa tête. À l'intérieur de la prison, l'ex-prisonnier 4 dit qu'il n'a pas pu poursuivre sa stratégie de transfiguration physiologique et que, le deuxième jour, des cheveux ont commencé à réapparaître sur toute sa calvitie, comme le montre le portrait. Le déguisement est tombé.

²⁶⁶ Tom Gunning, « O retrato do corpo humano: a fotografia, os detetives e os primórdios do cinema », art. cit., p. 40.

²⁶⁷ *Ibid*, p. 44.

²⁶⁸ *Ibid*, p. 40.

Mais les cheveux ne sont pas la seule différence entre cette image et celles qui apparaissent plus tôt dans le film. Sur cette dernière image l'homme a des rides beaucoup plus prononcées que sur les autres. L'ex-prisonnier 4 nous dit que cette expression de fatigue extrême vient de la torture du sommeil. Il s'agit, évidemment, d'une procédure non limitée à Salazar, qui est, par exemple, régulièrement appliquée par les États-Unis sur leur base militaire de Guantanamo, comme le souligne Jonathan Crary²⁶⁹. L'ex-détenu 4 en décrit certaines conséquences :

« On s'est mis à devenir fous de sommeil, à se cogner la tête contre le mur. Les poils ont commencé à pousser sur nos mains, sur nos vêtements, partout [...] On dirait cette fourrure... la laine des moutons. C'est quelque chose d'horrible ».

Le montage de 48 insère la photo ci-dessus précisément après le discours sur la torture du sommeil. Cette procédure de montage annonce que les poils qui poussent à cet endroit chauve ne sont plus simplement des poils, ils sont la laine de l'épuisement.

Un autre ex-prisonnier,²⁷⁰ qui a également subi la torture du sommeil, renforce le témoignage : « J'étais tout ridé, tout ridé. Ridé, et notre couleur de peau devient verdâtre. Couleur de cadavre ! C'est la mort lente ! ». Il dit que lorsqu'il a finalement pu voir sa femme, après des années, elle ne l'a pas reconnu. Plus encore, un jour, dans la salle de bain de la prison, quand il s'est regardé dans le miroir, il ne s'est pas reconnu : « les yeux enfoncés, les lèvres violettes [...] il ressemblait à une autre personne ».

En raison de la différence dans les témoignages, poils de laine dans l'un, peau verdâtre dans l'autre, nous nous rendons compte que même des dispositifs presque identiques peuvent produire des effets complètement différents. Cela nous oblige à ne pas homogénéiser les deux énoncés, car ce serait perdre les singularités de chaque parole, de chaque corps, de chaque histoire. Cependant, comme dans cette comparaison entre Malangatana et l'ex-prisonnier 14, ici nous sommes également obligés de noter les similitudes entre eux, dues à l'expérience commune de la prison et de la torture.

Dans les deux cas, nous avons observé attentivement ce processus de production d'inexistences déjà mentionné à propos de l'architecture de la Forteresse de Santa Cruz, à Niterói. Ici, cependant, une certaine connexion symbiotique entre ce processus et celui du catalogue se

²⁶⁹ Jonathan Crary, *24/7: late capitalism and the ends of sleep*, Londres, New York, Verso, 2013, p. 6-8.

²⁷⁰ S'il avait été travaillé comme un sous-chapitre, ce serait l'ex-prisonnier 5.

précise, le catalogue étant constitué, comme nous l'avons vu, par la cartographie obsessionnelle du masque, détruisant le visage. Et quelque chose de semblable se produit avec le corps qui ne dort pas. La production industrielle d'inexistences par privation de sommeil est la production d'un autre corps, décrépît, détruit, qui n'est plus habité par rien ni par personne. Corps-catalogue. Corps généralisé, identique au nombre ou aux métriques qui le désignent. Finalement, « l'image » de ce corps retrouve son sens étymologique macabre d'*imago*, de masque mortuaire.

Et c'est ainsi que la machine produit ses archives secrètes, celles qui doivent rester hors de portée de tous. D'un autre côté, les enregistrements à publier et à être vus par tous peuvent ressembler davantage à ce film d'actualités de la prison de Machava, avec des prisonniers supposés en bonne santé et souriants. Les sourires de ces détenus mozambicains, ne seraient-ils pas le revers symétrique de séquelles faciales, corporelles et psychiques de la torture du sommeil ? N'obéiraient-ils pas à la même logique de production d'images, malgré la distance ? Encore une ressemblance magique via le contraste.

Lors de son témoignage, l'ex-prisonnier 4 évoque également la dynamique des visites. Il a eu une fille, Ana, en 1958 et a été arrêté un an plus tard. Il a été incarcéré dans deux prisons différentes au Portugal et, dans les deux cas, la norme de sécurité était de recevoir les familles par le biais de la « visite en réseau », dans laquelle le prisonnier et le visiteur sont séparés par deux grilles métalliques. Il s'agit d'un dispositif similaire à celui qui apparaît dans les images tournées sur Machava, comme on le voit ci-dessous, dans la figure 160 :



Figure 160 : structure pour les visites à la prison de Machava. Source: Informação Diária de Maio 1973, d'archives de RTP.

Mais à un moment donné, dans la deuxième prison où se trouvait l'ex-détenu 4, un régime de visite conjointe a été choisi, dans lequel le détenu et les membres de sa famille cohabitent dans le même espace, sans être séparés par des grilles métalliques. Et lors de leur première visite commune, leur fille, Ana, a fondu en larmes. L'ex-détenu n'a compris que plus tard ce qui s'était passé : « C'est juste qu'elle pensait que son père n'avait pas de jambes, parce qu'à chaque fois qu'elle voyait son père, pendant des années, c'était à mi-corps ».

Cette situation absurde met en lumière cette symbiose perverse entre les dispositifs de la prison et le catalogue. Mais d'une autre manière : par le dispositif du cadrage. Car, outre le portrait d'identification et les actualités de Machava, la grille qui sépare le détenu et les membres de sa famille produit aussi des cadres, et, avec cela, produit des images, des perspectives de monde. Et avec ce croisement entre prison et image catalogue à travers le cadrage, Ana n'avait pas accès visuel au hors champ de la grille lorsqu'elle rendait visite à son père. Elle le regardait comme quelqu'un qui regarde une photographie. Et cela ne peut pas être rejeté comme une simple imagination enfantine. Son père était, en effet, dans une usine de non-existences qui travaille, comme nous l'avons vu, pour la suppression à la fois du corps et du hors champ.

Voyant un père sans jambes, Ana a involontairement compris la symbiose malsaine entre prison et photographie catalogue. Ainsi, le cri de la jeune fille vient-il d'un affrontement entre le terrible étonnement de prendre conscience d'une machine capable de façonner des mondes et des imaginaires et l'évidence stridente d'une vie encore possible car son père avait encore les jambes.

En brossant « l'histoire à rebrousse-poil », comme dirait Benjamin²⁷¹, ce que l'historien matérialiste benjaminien pressent et cherche, ce sont les jambes de l'histoire : la preuve qu'elles vivent et marchent encore, au-delà des cadres qui lui sont imposés *via* des discours ou des politiques. Lorsque nous rencontrons une histoire captive et découvrons ses jambes, c'est comme si cette histoire se libérait. C'est la vision épiphanique qui se répète dans toutes les épiphanies de la mémoire, des grandioses aux plus simples.

8.2.6 Éclair : l'image biopolitique et la tradition picturale de la physionomie

Encore une autre déviation anti-catalogue. Cette fois, harcelée par la discussion sur le visage et le corps comme champ de bataille, l'étude se rapproche d'Alphonse Bertillon, créateur

²⁷¹ Walter Benjamin, *Thèses sur le concept d'histoire*, op. cit., thèse 7.

du dispositif photographique policier moderne. Une brève archéologie du portrait d'identification est également proposée à travers des études illustrées/picturales de la physionomie. L'objectif est d'établir ce que nous appellerons, tout au long de cette thèse, l'image biopolitique.

Nommé, *a priori*, le dispositif de la photo d'identification porterait le danger de transformer toutes les rencontres avec les images de 48 en de simples répétitions²⁷² ; je ne verrais pas les images, mais le dispositif commun qui les structure et perdrais de fait les singularités de ces images elles-mêmes. Dans l'approche appliquée ici, j'en suis arrivé à un point où le film lui-même impose, *a posteriori*, c'est-à-dire d'après le traitement empathique des images, la nécessité de l'incursion que je ferai maintenant. Ainsi, lorsqu'il est esquissé à ce stade, le débat sur l'image biopolitique peut-il devenir un catalyseur de différences, car il s'ajoute à ce qui a été vu jusqu'à présent, transformant rétroactivement les discussions faites avant.



FIGURE 35.
THE EAR.

- | | |
|----------------|----------------------------|
| 1. Lower rim. | 7. Cavity of the shell. |
| 2. Upper rim. | 8. Rim of the shell. |
| 3. Front rim. | 9. Farrow of the rim. |
| 4. Tragus. | 10. Navicular cavity. |
| 5. Lobe. | 11. Starting point of rim. |
| 6. Antitragus. | |



Figures 161 et 162 : la première est un tableau énumérant les parties de l'oreille, extrait des *Instructions signalétiques* de Bertillon (1889) ; le second est un détail d'un plus grand tableau intitulé *Tableau synoptique des traits physionomiques pour servir à l'étude du « Portrait Parlé »*, par Bertillon.

Les images ci-dessus proviennent du travail d'Alphonse Bertillon, qui était un statisticien de la police française au tournant des XIX^e et XX^e siècles, lorsqu'il a produit et développé son système d'identification. Dans la première figure, nous voyons le dessin d'une oreille qui porte des petits nombres en des points précis. Chaque point correspond à une région observable et mesurable. Comme le souligne l'historien Maurício Lissovsky, Bertillon a compris que l'oreille

²⁷² Peut-être cette réflexion aurait-elle pu être insérée dès le début du chapitre, mais la stratégie de ne pas nommer de Susana de Sousa Dias nous a alertés sur le risque d'une contextualisation trop détaillée au départ.

était le centre stable de l'identité d'un individu, en raison de sa faible variation au cours de sa vie²⁷³.

Dans la deuxième image (figure 162) on voit une séquence de nez photographiés et codés. Mais notons qu'il ne s'agit pas seulement d'une compilation générale. Les nez sont disposés esthétiquement en séquences horizontales et verticales, produisant quelque chose proche d'un tableau périodique. Et, comme le note Lissovsky, ce tableau émane d'un centre de « normalité », de « type moyen »²⁷⁴. Ainsi, les nez de gauche ont tendance à être plus retroussés, ceux de droite, plus abaissés. Comme le suggère Tom Gunning :

« Les cadres photographiques de la méthode Bertillon [...] fournissent une image emblématique du corps de la modernité, un corps réduit à des éléments paradigmatiques, analysés et agencés dans un ordre que la masse abondante des corps individuels ne pourrait jamais posséder²⁷⁵. »

Ayant pour objectif principal l'identification d'un récidiviste, le système Bertillon est composé d'une grande variété de mensurations du corps du détenu traduites en signaux préétablis. Le travail minutieux produit une sorte de corps utopique-cartésien, un corps catalogue, tautologiquement composé de chiffres, de symboles, de lettres et de descriptions. Bertillon a appelé son système « signalétique » et il a nommé « signalisation » le processus de cartographie et d'encodage du corps²⁷⁶.

À côté de la production de cette masse informationnelle qui fragmente et décode le corps, il y a aussi la standardisation du portrait d'identification. La grande nouveauté ici n'est pas l'usage de la photographie proprement dite, déjà pratiquée par certains policiers depuis au moins les années 1840²⁷⁷, mais l'immense systématisation, qui rend possible à la fois la collecte et la consultation exhaustive des informations. Un catalogue cristallin du corps se constitue, dans un effort essentiellement archivistique.

En raison de son expansion rapide à l'intérieur et à l'extérieur de la France,²⁷⁸ Tom Gunning souligne qu'il s'agit du système photographique d'identification policière le plus influent

²⁷³ Maurício Lissovsky, « O dedo e a orelha: ascensão e queda da imagem nos tempos digitais », *Acervo*, Rio de Janeiro, v. 6, n. 1-2, jan. déc., 1993, p. 68.

²⁷⁴ *Ibid.*, 66 p.

²⁷⁵ Tom Gunning, « O retrato do corpo humano: a fotografia, os detetives e os primórdios do cinema », art. cit., p. 53.

²⁷⁶ *Ibid.*, 51 p.

²⁷⁷ Maurício Lissovsky, « O dedo e a orelha: ascensão e queda da imagem nos tempos digitais », art. cit., p. 58.

²⁷⁸ Il est intéressant de noter ce que Gallus Muller, un officier pénitentiaire américain, écrivait en 1889, traduisant les instructions de Bertillon aux États-Unis : « Les variations des individus sont si grandes, et la précision des

du XIX^e siècle²⁷⁹. Et la métrification du corps prend une place tellement centrale dans ce projet que, comme le suggère Gunning lui-même, Bertillon minimise même la nécessité de la photographie pour le processus²⁸⁰. Pourtant, la puissance indexicale de la photographie, qui relie le corps à l'image à travers l'enregistrement mécanique de l'appareil photo, a continué à soutenir la base du « bertillonage »²⁸¹.



Figures 163 et 164 : fiches d'Alphonse Bertillon lui-même en deux moments : 25/08/1892 et 07/08/1912.

Il n'existe personne mieux qu'Alphonse Bertillon lui-même pour démontrer l'efficacité de son projet de typage humain. Ci-dessus, nous voyons une fiche qu'il a réalisée lui-même le 25 août 1892 (figure 163) et une autre près de 20 ans plus tard, le 7 août 1912 (figure 164). Nous notons bien le dispositif mécanique de soutenance du corps qui produit la posture idéale pour la photo, le « même » dispositif que nous avons aperçu aussi bien chez les ex-détenus 1 et 4. Ci-dessus, par la différence entre les photographies, il est même possible de remarquer l'évolution technique du système, c'est-à-dire l'élévation du support de soutien du corps et l'approximation

mesures si minutieuse et parfaite, que sur 100 000 individus, il reste difficile que 10 d'entre eux présentent des chiffres proches dans chaque indication » (Gallus Muller in Bertillon, *Instruction for taking descriptions for the indication of criminals and others by the means of anthropometric indications*. Chicago: American Bertillon Prison Bureau, 1889. 1889, p. 9). Muller donne également un bref historique de la méthode, soulignant son efficacité en tant que moyen moderne de contrôle policier (*ibid.*, p.10).

²⁷⁹ Tom Gunning, « O retrato do corpo humano: a fotografia, os detetives e os primórdios do cinema », art. cit., p. 48.

²⁸⁰ *Ibid.*, p. 54.

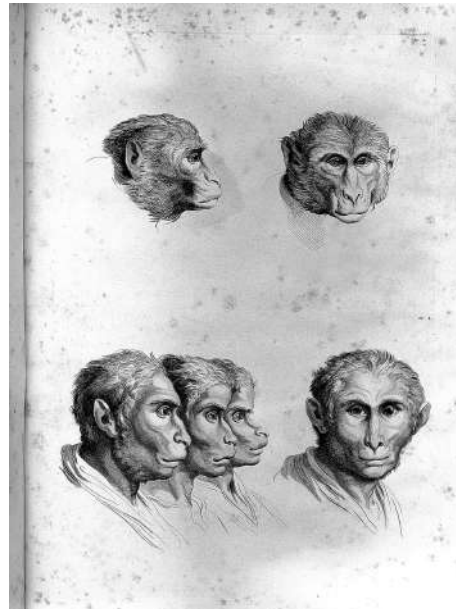
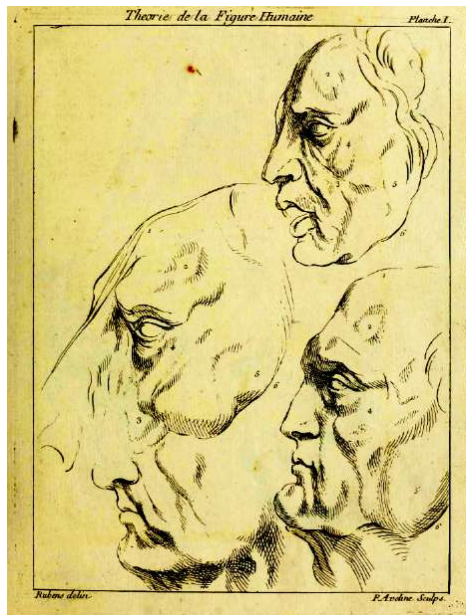
²⁸¹ *Idem.*

du cadrage qui permettent qu'encore plus de détails soient rassemblés dans le masque du catalogue.

Ainsi, entre les deux photos, nous voyons le passage du temps, mais aussi une proximité physiologique. C'est une relation comparative qui ne devient possible, à un niveau systématique, qu'à partir de Bertillon. Car la standardisation du procédé photographique est ce qui rapproche les photos. Et cette standardisation est le plus gros effort du bertillonnage, tant dans la production des images que dans leur analyse, comme l'explique Bertillon lui-même :

« Ces dix dernières années, la police parisienne a collecté plus de 100 000 photographies. Pensez-vous qu'il soit possible de comparer successivement chacune de ces 100 000 photographies à chacune des 100 personnes arrêtées quotidiennement à Paris ? [...] *Il fallait une méthode d'élimination analogue à celle employée dans les sciences telles que la botanique et la zoologie ; c'est-à-dire fondé sur les éléments caractéristiques de l'individualité, et non sur le nom*, qui est sujet à falsification.²⁸² »

Bertillon rejoint ici la stratégie pratiquée dans des disciplines telles que la botanique et la zoologie, qui traitent le corps humain comme un animal-végétal, comme un objet.



Figures 165 et 166 : illustration de Peter Paul Rubens (1773) ; illustration de Charles Le Brun (1671).

²⁸² *Apud*: Tom Gunning, « O retrato do corpo humano: a fotografia, os detetives e os primórdios do cinema », art. cit., p. 48.

Comme dans l'oreille de Bertillon sur la figure 161, l'illustration ci-dessus (figure 165) de Peter Paul Rubens, célèbre peintre baroque, présente également des parties du corps énumérées. Le dessin constitue la première planche d'images de sa *Théorie de la figure humaine, considérée dans ses principes, soit en repos ou en mouvement*, publiée à titre posthume, en 1773. Dans l'illustration ci-dessus, Rubens compare le visage de l'homme à celui d'un animal, en énumérant les points stratégiques : 1 pour l'avancement de la tête ; 2 pour le creux de la tête ; 3 pour le vidage des joues ; 4 pour remplir la joue, et ainsi de suite²⁸³.

L'autre illustration (figure 166) a été réalisée par Charles Le Brun, nommé premier peintre du roi par Louis XIV. L'image est divisée en deux parties, 33A en haut et 33B en bas, intitulées « Rapport de la figure humaine avec celle du singe ». Il s'agit de planches gravées en 1806 à partir d'illustrations réalisées en 1671 par Le Brun lui-même, pour sa leçon *Traité du rapport de la figure humaine avec celle des animaux*.

Le zoomorphisme de ces études picturales de physionomie produit un écho perçant du discours dans lequel Bertillon rapporte sa pratique au catalogage des plantes et des animaux. Mais la correspondance n'est pas seulement de contenu, elle est aussi formelle, du fait de l'organisation des visages de profil et de l'énumération et typification du corps ; il suffit de comparer les figures 166 et 162, par exemple.

Il est évident qu'il y a des différences, et pas seulement de distance temporelle et contextuelle. Ce sont des différences observables par les images elles-mêmes, dont trois se détachent. La première c'est le médium utilisé, la photographie *versus* l'illustration. Par ailleurs, chez Bertillon, le zoomorphisme réside plus dans la méthode, dans la manière de regarder et d'organiser, que dans le contenu des images. Et, finalement, leurs objectifs respectifs différencient aussi le statisticien des artistes, mais pas à cause d'une simple divergence entre « science » et « art » car le lire ainsi serait ne comprendre ni le but de ces illustrations, ni l'effort esthétique de Bertillon ; la différence entre les finalités est, comme nous le verrons plus loin, l'usage que chaque partie entend faire des connaissances physionomiques.

²⁸³ Peter Paul Rubens, *Théorie de la figure humaine, considérée dans ses principes, soit en repos ou en mouvement*. Paris, Charles-Antoine Jombert, 1773, p. 10.

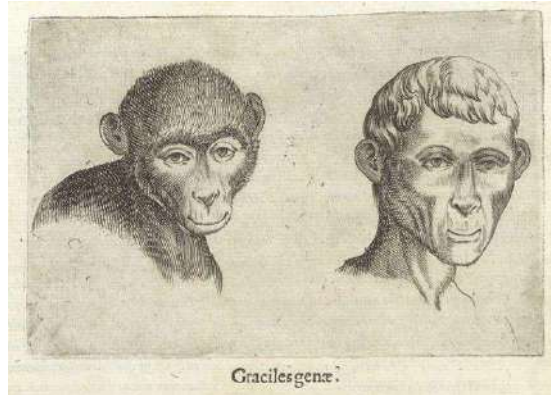


Figure 167 : illustration de Giambattista Della Porta (1585) ; légende : "joues maigres".

Johann Kaspar Lavater, poète suisse du XVIII^e siècle, publie en 1789 ses *Essais sur la physionomie*²⁸⁴. Ceux-ci forment durant très longtemps la grande synthèse des considérations sur la physionomie car elle a connu plusieurs réimpressions et versions tout au long du XIX^e siècle. Lavater cite Giambattista Della Porta, auteur de l'illustration ci-dessus (figure 167) comme le premier artiste à avoir mis en évidence les similitudes cachées entre les hommes et les animaux d'une manière aussi apparente, sous forme de représentation visuelle²⁸⁵. Le livre de Della Porta, *De humana physiognomonia*, publié en 1585, a été très influent, puisqu'il a été édité vingt fois durant un temps relativement court.²⁸⁶ Un examen attentif de l'illustration de Della Porta révélera des similitudes frappantes avec le dessin de Le Brun montré précédemment.

Pour Lavater²⁸⁷, c'est Giambattista Della Porta qui a poussé le plus loin certaines idées présentes dans le traité pseudo-aristotélicien *Physiognomonia*²⁸⁸. Dans celui-ci, il est indiqué que le caractère de quelqu'un pourrait être déterminé en croisant certaines variables : type d'animal auquel il ressemble, race à laquelle il appartient, sexe, expressions faciales²⁸⁹. Avec une telle

²⁸⁴ Nous avons eu accès à l'édition anglaise de 1853, qui est celle que nous utilisons pour citer Lavater.

²⁸⁵ John Caspar Lavater, *Essays on physiognomy: designed to promote the knowledge and the love for mankind*, Londres, William Tag and Co., 1853, p. 207.

²⁸⁶ Outre l'extrême clarté icono-conceptuelle de l'œuvre de Della Porta, sa renommée est certainement liée à la popularité des manuels de dessin à la fin du XVI^e siècle ; dans ces manuels, les études de physionomie et de comparatisme zoomorphique avaient autant de poids que la géométrie : Ross Woodrow, « Drawing physiognomy: the Complete Zoomorphic Archive catalogue essay supporting the exhibition in gallery 25 Edith Cowan University, Perth 4 April – 15 May 2019 », disponible sur le site Researchgate, p. 2.

²⁸⁷ John Caspar Lavater, *Essays on physiognomy: designed to promote the knowledge and the love for mankind*, op. cit., p. 207.

²⁸⁸ La paternité du texte a été attribuée à tort à Aristote, et officiellement ce texte fait toujours partie du *Corpus Aristotelicum* : Jodie Jenkinson, « Face facts: a history of physiognomy from ancient Mesopotamia to the end of the 19th century », *Journal of Biocommunication*, California, vol. 24, n^o. 3, fév. 1997, p. 2.

²⁸⁹ *Idem*.

description, il est évident que cet art-mystique fait partie de ce vaste cercle régi par la loi des similitudes magiques auquel se réfère Benjamin, cercle perdu par la modernité.

La « Physiognomonie », ascendant du terme « physionomie », vient de l'union des termes grecs *physis*, c'est-à-dire nature, et *gnomon*, c'est-à-dire juge, indicateur. Lavater rappelle que la physiognomonie restait, même dans ses variations à travers les âges, « la science ou la connaissance de la correspondance entre l'homme extérieur et l'homme intérieur, entre les surfaces visibles et les contenus invisibles²⁹⁰ ». L'apparence serait donc l'indicateur de l'essence. Et, selon Lavater, la physiognomonie, la « connaissance du caractère statique²⁹¹ » ou essentielle, a une petite sœur, la pathognomonie, la connaissance « du caractère en mouvement²⁹² », lorsque le visage est mobilisé dans différents masques dus aux passions, au *pathos*.

C'est en ce sens que les études de Rubens, Le Brun et Della Porta s'intéressent à la vérité. Il s'agit de communiquer ou de comprendre visuellement une vérité non immédiatement accessible, de voir l'âme à travers le corps, la mémoire à travers la matière. Cela confère au corps un certain mystère persistant, un certain enchantement, une caractéristique qui explique la relation entre la physiognomonie et la magie, l'occultisme.²⁹³ Or, si pour les physiognomonistes classiques le corps se constitue d'un choc entre *reliefs*, *intentions* et *essences*, de sorte que lire un corps serait prendre conscience de ces deux derniers termes à travers les reliefs, pour Bertillon, le corps naît du choc entre *reliefs fixes* et *reliefs mobiles*. Pour lui, lire un corps est une tâche topographique et désenchantée.

Dès lors, l'usage que Bertillon fait de ses photographies ne supporte pas cette dualité entre *studium* et *punctum*, élaborée par Roland Barthes dans le classique *La Chambre claire*. Si

²⁹⁰ John Caspar Lavater, *Essays on physiognomy: designed to promote the knowledge and the love for mankind*, op. cit., 11 p. Traduction libre : « *the science or knowledge of the correspondence between the external and the internal man, the visible superficies and the invisible contents* ».

²⁹¹ *Ibid*, 12 p. Traduction libre : « *knowledge of character at rest* ».

²⁹² *Idem*. Traduction libre : « *knowledge of character in motion* ».

²⁹³ Della Porta a directement mis en relation la connaissance de la physionomie et de la magie elle-même avec la connaissance empirique et philosophique du monde, à travers la figure du *magus*, une sorte de sage capable de connaître et de maîtriser la nature : Sergius Kodera, « Giambattista della Porta », *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, édition de 2015. Et si l'approche de Rubens et Le Brun était moins mystique et plus figurative, cela ne signifie pas pour autant qu'ils auraient complètement vidé les études physiognomiques de leur sens occulte. Preuve en est que l'éditeur français du livre de Peter Paul Rubens décide de supprimer, de son propre chef, deux chapitres dans lesquels l'auteur approfondit plus en détail les contenus magiques de la physionomie. Selon la préface de l'éditeur lui-même, il a supprimé un chapitre sur la Kabbale et la chimie et un autre chapitre sur la formation de l'homme primitif, qui aurait été créé hermaphrodite et séparé seulement plus tard, comme dans ce mythe qui apparaît dans le *Banquet de Platon* : Peter Paul Rubens, *Théorie de la figure humaine, considérée dans ses principes, soit en repos ou en mouvement*, op. cit., p. VI.

le *punctum* est le détail, le « hasard » qui échappe et perce la perception, faisant graviter le spectateur vers la photo avec une attention puissante²⁹⁴, alors, dans le catalogue il n'existe pas de *punctum*, parce que l'utilisation du catalogue ne prévoit pas de mystère ou de points de fuite. Il ne reste que le *studium*, le champ culturel collectif que nous projetons sur l'image et qui nous permet de percevoir son référent avant l'image elle-même. Et ce type de fonctionnement d'image, à partir d'un pur *studium*, Barthes l'appelle « unaire », c'est-à-dire quand l'image soutient une force de cohésion puissante sous laquelle la « réalité » coïnciderait avec elle ; la représentation n'entendrait pas être un double du réel, mais le réel lui-même²⁹⁵. C'est quand l'image prend la place d'un *idem* et non d'un *alter*.

Ainsi, Bertillon n'entend pas simplement photographier le corps ; il veut transformer le corps en photographie, prendre l'image catalogue pour la personne. Ainsi, dans le portrait d'identification, la fonctionnalité de la photo dépasse et vide ce que Susan Sontag appelle la « rhétorique normale du portrait photographique », qui donne des sens différents aux poses²⁹⁶. Pour le système Bertillon, la modulation des poses ne crée pas de nouvelles significations, elle ne vise qu'à augmenter le territoire corporel conquis par l'image.

Ministre du corps et du portrait, Bertillon ne se fixe pas pour but de voir l'âme à travers le corps, mais d'inscrire ce corps à la tautologie du catalogue pour qu'il soit discernable de la masse qui circule anonymement dans la ville moderne. À cette fin, il compare le corps aux plantes et aux animaux. Ainsi, le zoomorphisme méthodologique de Bertillon est aussi une forme de comparaison désenchantée, différente du zoomorphisme classique.

²⁹⁴ Roland Barthes, *A câmera clara: nota sobre a fotografia*, op. cit., p. 31-32.

²⁹⁵ *Ibid.*, p. 43.

²⁹⁶ Susan Sontag, *Sobre fotografia*, São Paulo, Companhia das Letras, 2004, p. 50.



Figures 168 et 169 : la première, planche 25 illustrant un appareil d'enregistrement de silhouettes de profil ; la seconde, la planche 52 illustrant des silhouettes de profil, avec des mensurations. Source : *Essais sur la physiognomie*, de Lavater, publié en 1789.

La première des images ci-dessus (figure 168) illustre un appareil défendu par Johann Kaspar Lavater pour faciliter le dessin de visages de profil. Le sujet s'asseyait sur la chaise et faisait dessiner son profil à partir du contour de son ombre sur un papier appuyé au tableau²⁹⁷. Lors de la mise en forme du corps pour la production d'une image-index, cet appareil présente une certaine parenté avec le dispositif photographique de Bertillon, visiblement présent en 48. Dans la deuxième image ci-dessus (figure 169) nous pouvons voir ce qui résulte de l'utilisation de la chaise de Lavater, des silhouettes qui facilitent la décomposition du corps en éléments paradigmatiques.

Par la médiation de Lavater, les rapprochements opérés précédemment entre les artistes-philosophes et Bertillon reviendront peut-être nous hanter, même après les divergences tracées entre les deux approches. Bertillon, d'ailleurs, n'est pas le seul à ce carrefour du désenchantement. Il faut rappeler, avec Maurício Lissovsky, que les études emblématiques de Charles Le Brun sur la pathognomonie, publiées en 1702 et intitulées *Méthode pour apprendre à dessiner les passions*, prennent une version désenchantée et technicisée avec la publication de *Mécanisme de la physiologie humaine ou analyse électro-physiologique de l'expression des*

²⁹⁷ John Caspar Lavater, *Essays on physiognomy: designed to promote the knowledge and the love for mankind*, op. cit., p. 190.

passions, en 1862, par Guillaume Duchene de Bologne²⁹⁸. Rappelons aussi que Charles Darwin lui-même, dans *L'Expression des émotions chez l'homme et les animaux*, publié initialement en 1873, fait un effort de zoomorphie scientifique avec des références à Le Brun, à Lavater et Duchene de Bologne²⁹⁹.

Et, à la base de toutes ces interconnexions, il y a un vaste processus d'invention d'un corps idéal, comme dans le corps-catalogue du bertillonnage. Une illustration tirée des *Essais* de Lavater le démontre clairement :

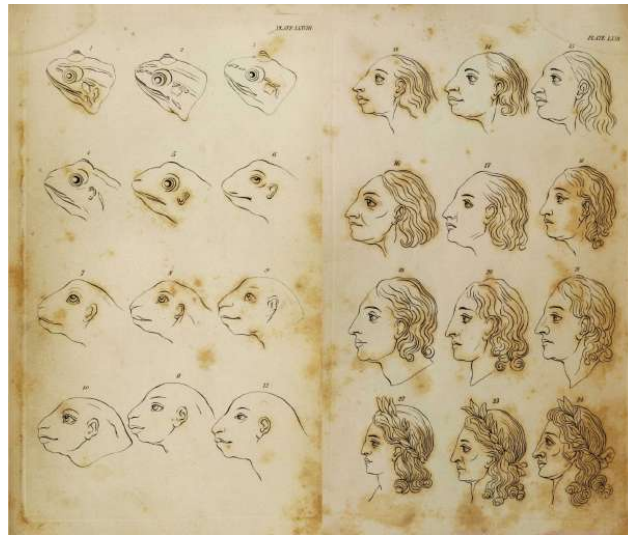


Figure 170 : planches 78 et 79. Source : *Essays on physiognomy*, de Lavater.

Il s'agit d'un parcours que l'auteur lui-même caractérise comme « de la difformité brutale à la beauté idéale »³⁰⁰. La laideur absolue étant une grenouille, et la pleine beauté étant la représentation du dieu Apollon³⁰¹. Au moment où il propose ces planches, qui démontrent un envoûtant enchaînement de ressemblances magiques se modulant dans une sorte d'évolutionnisme allégorique, Lavater fait l'éloge d'un article de Pieter Camper qui aurait

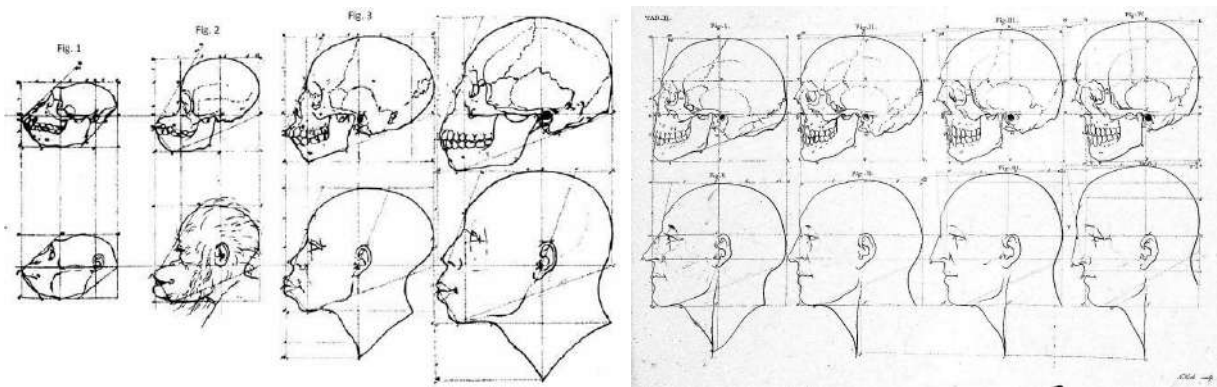
²⁹⁸ Maurício Lissovsky, « O dedo e a orelha: ascensão e queda da imagem nos tempos digitais », art. cit., p. 58.

²⁹⁹ Charles Darwin, *The expression of the emotions in man and animals*, New York, D. Appleton Company, 1897. Les références à Le Brun se trouvent dans les pages 3 et 4 ; les nombreuses références à Lavater sont données tout au long de l'ouvrage ; les références à Duchene de Bologne sont dans les pages 299 et 306.

³⁰⁰ John Caspar Lavater, *Essays on physiognomy: designed to promote the knowledge and the love for mankind*, op. cit., p. 493. Traduction librement faite par l'auteur de la thèse, en anglais : « *from brutal deformity to ideal beauty, from the satanical hideousness to divine exaltation* ».

³⁰¹ Ross Woodrow, « Drawing physiognomy: the Complete Zoomorphic, Archive catalogue essay suporting the exhibition in gallery 25 Edith Cowan University, Perth 4 April – 15 May 2019 », disponible sur le site Researchgate, p. 5.

découvert « l'angle facial » de la physionomie³⁰². Mais quand nous regardons les illustrations de Camper, nous découvrons son caractère clairement raciste :



Figures 171 et 172 : illustrations de Pieter Camper, gravées par Thomas Kirk en 1794.

Ici, le moule utilisé par Camper comme type « idéal » est une statue en marbre d'Apollon du Belvédère, au Vatican, le même modèle que Lavater³⁰³. Camper alors maintient explicitement des concepts grecs de beauté, ce qui se traduit par une dévalorisation raciste évidente du corps noir.

Devant cette séquence de visages aussi allégorique que celle de Lavater, nous assistons à une puissance destructrice qui habite également la dynamique des ressemblances magiques. En effet, les correspondances perçues par Camper ne sont pas dues à l'observation scientifique, mais aux correspondances magiques d'un imaginaire raciste, pas encore disparu, qui impose des proximités physionomiques invérifiables. À partir de là, nous voyons combien cette dynamique magique reste fortement présente dans les études phrénologiques d'un Franz Joseph Gall, ou d'un Cesare Lombroso, qui entendaient, comme les physiognomonistes classiques, prédire le caractère invisible d'une personne à travers leurs mensurations crâniennes visibles.

L'illustration d'une « évolution » physionomique vers Apollon, en raison de sa relation avec tant de violence raciale et, plus précisément, avec le génocide de la population noire, nous oblige à faire une critique urgente des ressemblances magiques, à nous interroger sur la validité de la méthode que nous avons adoptée. En effet, la volatilité de cette méthode sera toujours sa force et sa faiblesse, car son instabilité lui permet de sauter par-dessus les barrières, mais aussi

³⁰² John Caspar Lavater, *Essays on physiognomy: designed to promote the knowledge and the love for mankind*, op. cit., p. 494-495.

³⁰³ Ross Woodrow, « Drawing physiognomy: the Complete Zoomorphic Archive catalogue essay supporting the exhibition in gallery 25 Edith Cowan University, Perth 4 April – 15 May 2019 », disponible sur le site Researchgate, p. 5.

dans les précipices. Si l'image photoréaliste de la caméra peut être utilisée de manière « corroborante », comme nous avons vu avec Siegfried Kracauer³⁰⁴, par ceux qui filment la Prison Centrale de Machava, alors cette instrumentalisation est encore plus facile à faire avec le volatil mécanisme des ressemblances magiques dans les jeux d'associations visuelles. Ces jeux aussi peuvent certainement être utilisés à des fins de pouvoir.

Et tout ce côté obscur des correspondances magiques nous oblige à percevoir, maintenant avec une clarté singulière, pourquoi Benjamin n'a jamais abandonné la notion matérialiste de son matérialisme historique, si soucieux qu'il fût de l'enrichir de la mystique juive. Parce que l'historien benjaminien est un animal à deux têtes³⁰⁵, une sorte de Janus, il doit s'efforcer d'en être un. Si la face mystique essaie d'établir des relations distantes entre les événements du monde, s'approchant de ce qui est éloigné, distinguant ce qui est proche, la face matérialiste soutient toujours les relations, tout en chuchotant à son homologue pour lui suggérer qu'elle soit toujours prête à abandonner leurs lectures aériennes face à des preuves contraires.

Il semble qu'en fait le matérialisme ait été toujours à l'œuvre dans notre parcours argumentatif, bien qu'il n'ait pas reçu le crédit qui lui était dû. Prenons comme exemple le passage dans lequel nous avons amené Malangatana et réuni, de manière essayiste, les iconographies de la Liberté et de la Faim, en suggérant un lien historique et éthique entre les deux *via* la colonisation. À ce moment-là, nous avons immédiatement appuyé le commentaire avec une citation de Mbembe, qui a servi de point d'ancrage pour le concret. En outre, la colonisation en soi est largement documentée.

De toute façon, il est également important de réaliser que ce ne sont pas seulement les faits qui suffisent à la base. À la limite, le matérialisme de l'historien benjaminien se configure aussi comme une posture devant et par les faits. Il reste toujours attentif aux revendications concrètes des personnes et des peuples dits opprimés, c'est-à-dire aliénés de leur droit à l'autodétermination. Ainsi, il ne s'agit pas d'un recueil mécanique de preuves matérielles, encore moins d'une posture d'empathie tournée vers le vainqueur-oppresseur³⁰⁶. L'évidence concrète

³⁰⁴ Siegfried Kracauer, *Film theory, op. cit.*, p. 306.

³⁰⁵ Je m'approprie librement cette image d'un corps à deux tête d'un des derniers manifestos de Glauber Rocha, prononcé en 1971, à Columbia University, « EZTETYKA DO SONHO », où il dit que, devant les difficultés de la pauvreté, chaque homme devient un animal à deux tête, l'une rationnel, l'autre mystique. Je ne discute pas la pauvreté ici, pourtant cette image d'un animal à deux têtes se montre puissante et illustrative du conflit interne de l'historien benjaminien, entre matérialisme et mystique. Le manifesto est disponible ici : < <https://hambrecine.com/2013/09/15/eztetyka-do-sonho/> >

³⁰⁶ Walter Benjamin, *Thèse sur le concept d'histoire, op. cit.*, thèse 7.

soutient la possibilité du matérialisme de Benjamin, mais elle ne se complète qu'avec l'engagement personnel et politique de l'historien, qui rend possible les envolées de similitudes magiques à partir de cette matérialité.

Comme nous le rappelle Giorgio Agamben, les Grecs avaient deux noms pour "vie": *zoé*, la vie physiologique, commune aux humains, aux animaux et aux plantes, et *bios*, la vie symbolique, politique, exclusive à l'humanité³⁰⁷. Si nous lisons les allégories apolliniennes de Lavater et Camper à travers cette dualité, le premier visage est le *zoé* absolu et le, l'autre le *bios* absolu. Ainsi, dans les deux allégories, on assiste à un zoomorphisme à l'envers, qui travaille à opposer l'humain et l'animal.

Agamben associe ces pôles de vie grecs au fonctionnement élémentaire de la souveraineté. Il rappelle qu'à la limite, le souverain est celui qui décide la vie et la mort de l'autre, mais sans commettre d'homicide ni de sacrifice car il le déclare « tuable », « *homo sacer* », en mélangeant les pôles grecs de *zoé* et *bios* dans une « *vita* », le terme latin pour désigner la « vie », qui englobe les deux conceptions grecques³⁰⁸. C'est le mélange entre *zoé* et *bios* qui rend possible l'exclusion ou la gestion d'un corps par le souverain, ce qui fonde la souveraineté elle-même. Finalement, cela fait non seulement naître le pacte politique, mais aussi, avec lui et en lui, l'état d'exception ; voilà le paradoxe exploré par Agamben.

Si dans les allégories de Camper et Lavater, seules les extrémités font une nette distinction entre *zoé* et *bios*, cela signifie que tous les corps encadrés entre ces extrémités sont des *vitae*, formés par les deux pôles. Et c'est cette diffusion de la *vita* comme élément tuable qui est au cœur du zoomorphisme méthodologique de Bertillon, car, en traitant l'humain comme un animal, son système produit la même confusion entre *bios* et *zoé* dans chaque corps photographié.

Voici l'image biopolitique, l'image de la tautologie du catalogue. Il y règne une fonction uniaire³⁰⁹ qui fait coïncider le corps et l'image à travers une utilisation corroborante³¹⁰ du réalisme

³⁰⁷ Giorgio Agamben, *Homo sacer: sovereign power and bare life*, Stanford, Stanford University Press, 1998, p. 9.

³⁰⁸ *Ibid.*, p. 53-55.

³⁰⁹ La même que nous avons déjà vu avec Roland Barthes in Roland Barthes, *A câmera clara: nota sobre a fotografia*, op. cit., p. 31-32.

³¹⁰ La même que nous avons déjà vu avec Siegfried Kracauer in Siegfried Kracauer, *Film theory*, op. cit., p. 306.

de la caméra ; une fonction unaire qui détruit le visage au profit d'un masque total, qui distille des signes et des mesures pour identifier un individu malgré ses transformations au fil du temps, malgré son anonymat parmi les masses. Cette image traduit une personne en une signalétique de physiologie, et prend ce nouveau corps catalogue pour la personne. Elle est biopolitique au sens plus large, à partir pourtant de ce que dit Michel Foucault, lorsqu'il définit la biopolitique comme « ce qui fait entrer la vie et ses mécanismes dans le domaine des calculs explicites, et fait du pouvoir-savoir un agent de transformation de la vie humaine³¹¹ ».

L'image biopolitique n'a pas son origine chez Bertillon, mais a trouvé en lui un centre séminal. L'image biopolitique appartient à ce passage historique entre la punition publique du *supplice* et la surveillance silencieuse du *panoptique* ; mais, en même temps, elle n'achève jamais ce passage. Elle relève à la fois de la torture et du panoptique, parce qu'elle repose sur la production d'*homini saceri*, parce qu'elle est basée sur le maintien de souveraineté et donc de corps tuables. L'image biopolitique produit des inexistentences, des « dévisions ». À la limite, elle constitue l'espace hygiénique et tautologique de l'inhabitable, parce qu'elle n'est pas dédiée au corps, mais à sa photo d'identité.

Il s'agit donc, dans un sens plus général, d'une image basée sur un dispositif de capture automatique³¹² qui entend faire coïncider image et monde et les dominer tous deux à la fois pour des fonctions de pouvoir. Sa réalisation la plus évidente et la plus emblématique est le portrait d'identification policier. Mais elle ne s'arrête pas là. Elle est aussi, à l'inverse, dans les sourires des détenus de Machava et dans les documentaires qui colorisent les images en noir et blanc pour les rendre « plus réelles ». Elle se répartit en différents niveaux et degrés, étant plus subtile dans certains cas, plus évidente dans d'autres. Dans ses manifestations les plus macabres, elle transforme la pose en une perte de soi. Poser devient synonyme de se laisser avaler par l'image ou, pire d'avoir une sorte d'expérience de la mort, comme le laisse entendre Barthes³¹³. Ainsi, le clic final, lors de la formation de l'image, est toujours à un pas de l'exécution.

En ce sens, à la suite de l'anthropologue Fátima Lima, il est essentiel de noter les relations entre la biopolitique foucauldienne et la nécropolitique proposée par Achille Mbembe³¹⁴. Si la biopolitique insère la vie dans les calculs du pouvoir-savoir car elle est liée à la science de

³¹¹ Michel Foucault, *História da sexualidade I: a vontade de saber*, Rio de Janeiro, Edições Graal, 2013, 155 p.

³¹² Caméra, enregistreur de son, détecteur de mouvement, thermomètre, baromètre, microscope, télescope, etc.

³¹³ Roland Barthes, *A câmera clara: nota sobre a fotografia*, op. cit., p. 21.

³¹⁴ Fátima Lima, « Bio-necropolítica: diálogos entre Michel Foucault e Achille Mbembe », *Arquivos Brasileiros de Psicologia*, Rio de Janeiro, n° 70, 2018, 20-33 p.

la démographie, la nécropolitique, liée à la pratique du génocide, opère un renversement entre la vie et la mort ; elle abolit la distinction entre moyens et fins et fait de la mort de l'ennemi, c'est-à-dire, celle de l'*homo sacer*, qui est surtout l'individu racisé, un événement non tragique, un non-événement reproductible à l'infini³¹⁵.

Fátima Lima souligne qu'en introduisant le gigantesque problème de la colonisation dans l'équation foucauldienne, la proposition de Mbembe déplace et élargit la discussion sur la micro-politique au-delà de son noyau eurocentrique³¹⁶. Pour cette raison, et à cause du contact évident entre les concepts, l'auteure traitera d'une bio-nécropolitique. Face à ce carrefour, ne perdons jamais de vue que l'image biopolitique sera toujours un outil pour le nécro-pouvoir. Ceci est la question.

8.2.7 Ex-prisonnière 7 : sourire, singularité et photogénie



Figure 173 : ex-prisonnière 7, photo frontale. Source : 48 (2010), par Susana de Sousa Dias.

Après plus d'une demi-heure d'un film qui, avec des photographies de prisonniers politiques, compile des récits de douleur et de souffrance, des histoires sur la prison, nous sommes soudainement surpris par l'image ci-dessus. Un sourire. Pourquoi ce sourire ? Pourquoi ce regard calme ? Nous restons seuls et silencieux devant la jeune fille souriante.

Finalement, une voix féminine se fait entendre : « J'étais contente d'être arrêtée ». La jeune fille révèle qu'au moment où a été prise la photographie, elle sentait qu'un cycle familial était en train de se boucler, car ses parents étaient des résistants de gauche : « [Sur la photo] je

³¹⁵ Achille Mbembe, *Políticas da inimizade*, op. cit., p. 65.

³¹⁶ Fátima Lima, « Bio-necropolítica: diálogos entre Michel Foucault e Achille Mbembe », art. cit., p. 26-30.

suis très satisfaite. Disons que ma solidarité familiale avait été comblée ». Immédiatement, comme dans le cas de l'ex-détenu 14, qui est entré dans la prison en comptant les poils d'une barbe naissante, le spectateur commence à redouter ce sourire naïf. La photographie, qui reste intacte, suspendue pendant un moment, semble clignoter dans des images inquiétantes de violences futures.

Mais l'ex-prisonnière 7 explique plus tard qu'il s'agit d'une photo de sortie de prison, pas d'entrée. Ainsi, en plus de l'enchevêtrement de tensions qui s'était construit précédemment, un autre commence à se former, de manière cumulative. Car c'est comme si le nouveau contexte attribuait à l'image un nouveau hors-champ devant lequel nous ressentons le besoin de nous repositionner, de nous ajuster, ce qui transforme l'image. Et le travelling avant ultra-lent de la photo explore une manière concrète et visible de cette modulation perceptive, de façon que la photo gonfle à la fois en nous et sur l'écran. L'interviewée nous raconte encore :

« J'ai eu du mal avec cette photo pendant longtemps. Parce que j'ai longtemps pensé que c'était une insulte [...] dans un lieu où tant de douleur, tant de souffrance, tant... beaucoup de résistance... et j'ai laissé échapper ce sourire stupide ! ».

Puis, elle décrit les vêtements qu'elle portait à ce moment-là, un simple pull avec un col roulé, comme nous pouvons le vérifier dans l'image. Elle précise qu'à l'époque on ne portait jamais de décolleté : « tout ce qui pouvait nourrir son propre désir ou celui de l'autre était fortement refoulé ».

Et elle poursuit : « la partie sexuelle était une tragédie au Portugal, n'est-ce pas ? A gauche et à droite, non ? ». Selon elle, on parlait beaucoup, mais personne ne se touchait jamais, il régnait une interdiction. Pendant cette narration, ce pull, qui active toute la réflexion de la déposante, précédemment simple et sans importance, acquiert maintenant une force gravitationnelle d'un autre ordre. Il se met soudain à évoquer la densité d'un vaste refoulement sexuel, qui dépasse le cadre de la photo, la répression sur le corps et ses désirs. Et il se transforme en opposé du sourire. Si ce dernier semble léger et décontracté, les vêtements, au contraire, révèlent une sorte d'armure, indice d'un patriarcat bien antérieur et beaucoup plus grand que Salazar. La photo, toujours la même, bouge, se complexifie encore.

Ouvrant de plus en plus sa discussion, l'ex-détenue 7 dit : « c'était une répression insidieuse. [...] Tout était une surveillance inquisitoire. Tout nous a trompés [...] ». Son témoignage porte principalement sur l'extérieur de la prison :

« nous étions tous âgés. Il n'y avait pas d'enfants, pas de jeunes. Nous avions tous le même âge ! Nous étions tous *masqués* ! Les mêmes vêtements... les mêmes choses que nous avons portées ».

Dans son discours, l'ex-prisonnière décrit un paysage complètement pris par le cynisme, par les silences et les mensonges pour l'auto-préservation de l'individu contre le panoptique salazariste. Les masques se créent au-delà des catalogues policiers, masque sur masque, dans un mouvement bouleversant et incessant, où la limite entre l'auto-préservation et la connivence n'est plus connue.

Tout au long du récit de la jeune femme, d'autres photos d'elle sont montrées, mais nous revenons à la photographie initiale (figure 173) car c'est ce pull qui active ce discours lumineux sur l'interdiction et la surveillance, qui montre que la police du corps commence par la police des désirs.³¹⁷ En parcourant l'image avec ce regard qui, comme nous l'avons déjà vu chez Flusser, est cyclique, circulaire, magique, capable de transformer l'avant en après et *vice versa*, nous sommes à nouveau confrontés à ce « sourire stupide » ; cette fois, après, et non avant le pull.

Alors, ce sourire me captive. Il le fait précisément pour sa fragilité, pour sa « stupidité », pour la légèreté éphémère qui l'a motivée : « Je demandais [...] qui m'aurait payé un taxi pour rentrer chez moi ». Cette expression faciale est captivante car, si toutes les violences décrites jusqu'ici concernent essentiellement la destruction du corps et de la vie, la tranquillité irresponsable de ce sourire affirme, par contre, bien involontairement, qu'il existe un corps là, maintenant. Malgré tout, voici un corps vivant.

Il est facile d'accuser la jeune fille de naïveté, de ne pas se rendre compte de ce qu'elle fait. En effet, elle a été naïve, il ne nous semble pas que cela puisse être nié. Mais une image, observée dans le cadre de la méthodologie d'empathie proposée ici, fonctionne dans les deux sens. Si nous projetons de la naïveté sur cette jeune fille, nous devons nous demander quelles questions la jeune fille souriante soulève à notre sujet. Si nous tenons à discréditer son sourire, ne

³¹⁷ Michel Foucault le dit très clairement dans son premier volume de *l'Histoire de la sexualité*, où il décrit la formation de ce qu'il appelle la *scientia sexualis*, qui est un discours obsessionnel sur le sexe qui prédomine en Occident, terminant l'ouvrage par la proposition de la *biopolitique*, un contrôle non seulement du sexe, mais de la vie en général.

refuserions-nous pas d'entendre ce qu'il a de plus précieux à dire ? Ne serions-nous pas, à un certain niveau, en train de répéter Salazar ? D'imiter l'architecture neutralisante du pull ?

Quand nous voulons bien ce sourire d'antan, qui traverse les couches du temps et se présente à nous aujourd'hui, ce que nous entendons est quelque chose de très simple : que la vie s'évertue à vivre, que la vie se laisse vivre et qu'elle peut être plus légère que l'air. Lorsqu'il est accueilli, ce sourire vient miner Salazar, tous les salazars qui ont marché et qui marchent encore sur le monde. C'est un détonateur qui fait imploser les catalogues. En un mot : ce sourire échappe.

Ce que nous voyons devant le portrait de la jeune fille souriante, lorsqu'il est inséré dans le montage et baigné par le témoignage oral de ce personnage devenu adulte, est une sorte de mobilité de la photographie. Nous sentons, avec notre fragile force messianique, une série de modulations à travers l'image, mais nous vérifions, matériellement, que la photographie reste la même.

D'abord le sourire, un « *punctum* », dirait Barthes. Après, l'ex-prisonnière nous dit que c'est une photo de sortie de prison, déplaçant ce *punctum*. Et puis, encore, elle rapporte le pull à l'interdit du désir, formulant un nouveau *punctum*. Tournant le regard, nous faisons des allers-retours entre le vêtement et l'expression du visage, et ainsi les *puncta* se potentialisent réciproquement. Comme l'ont constaté Consuelo Lins, Luiz Augusto Rezende et Andréa França, en analysant cet extrait de *48*, l'image souriante devient « un champ de conflits, toujours sujet à de nouvelles lectures, et non un objet avec une substance donnée une fois pour toutes³¹⁸ ». Il est évident que l'action cinématographique de la reprise dans *48*, en permettant au discours de sur la photo, s'oriente fondamentalement vers l'expansion de cette image et vers la multiplication de ses *puncta*.

Le réalisme photographique, qui, dans l'image biopolitique, est à la base de la réduction du corps à un masque physiognomique pour s'inscrire dans une tautologie catalogue, ne disparaît pas ici ; ce réalisme est, de fait, dévié, il cesse d'être un outil de contrôle et devient une source d'étonnement. C'est de la même manière que Kracauer prône le caractère libertaire du réalisme

³¹⁸ Consuelo Lins et al., « A noção de documento e a apropriação de imagens de arquivo no documentário ensaístico contemporâneo », *Revista Galáxia*, São Paulo, n° 21, juin 2011, p. 56.

au cinéma, qui vient quand ce moyen nous confronte et nous éloigne du sens commun³¹⁹. Comment un sourire peut-il être dans les catalogues de la PIDE ?! Pour Kracauer, les images qui fonctionnent ainsi sont des images qui ne corroborent pas les discours préétablis, mais qui les discréditent³²⁰. Et c'est en guise de d'étonnement et de chute discursive que nous pouvons trouver la séquence de déplacement des *puncta* devant la photo de l'ex-prisonnier 7 immensément *photogénique*, au sens du terme théorisé par Jean Epstein au début des années 1920.

Pour Epstein, la photogénie est l'élément spécifique du cinéma et ne serait pas réductible au sens commun d'une « belle » image, comme nous le verrons dans la deuxième partie de cette thèse. Le réalisateur appréhende la photogénie cinématographique de la même manière que Barthes la décrit à travers le *punctum* photographique ; pour lui, la photogénie est liée à un instant cinématographique rare, fugace et exceptionnel d'expansion de la perception à travers l'image en mouvement³²¹. La photogénie est une « étincelle », dit Epstein³²². Nous pouvons aussi suggérer, inspirés par Walter Benjamin et attentifs au cinéma d'archives, que la photogénie est un *éclair*.

La photogénie se produit lorsque nous découvrons à travers le regard, lorsque nous prenons conscience d'une évidente altérité qui se manifeste par l'image cinématographique. Elle jette un pont, selon Tom Gunning, entre l'esthétique et l'épistémologique³²³ car se configure comme l'accès à une révélation du réel non pas malgré la médiation de la caméra, mais exactement grâce à cette médiation. Ainsi, la photogénie est-elle étroitement liée à la vitalité dynamique de et dans l'image en mouvement. Pour Epstein, la caméra, avec sa capacité technique à enregistrer, ne se contente pas d'enregistrer la vie, mais, en le faisant, elle révèle une série de vies imprévues – comme dans *l'animisme* :

« Le caractère sans doute le plus apparent de l'intelligence cinématographique est son animisme. Dès les premières projections ralenties et accélérées, furent balayées les barrières que nous avions imaginées entre l'inerte et le vivant. En se jouant, le cinématographe montre qu'il n'y a rien d'immobile, pas de mort. (...) Si le cinématographe rapproche l'homme et la pierre, en montrant que l'un et l'autre vivent, il découvre l'inhumanité d'innombrables espèces de vies que des symboles à notre image ne sont plus capables de couvrir.³²⁴ »

³¹⁹ Siegfried Kracauer, *Theory of film, op. cit.*, p. 306.

³²⁰ *Idem*.

³²¹ Jean Epstein, *Écrits sur le cinéma: tome 1*, Paris, Édition Seghers, 1974, p. 94.

³²² *Idem*.

³²³ Tom Gunning in: Sara Keller, Jason N. Paul (ed.), *Jean Epstein: critical essays and new translations*, Amsterdam: Amsterdam University Press, 2012, p. 17.

³²⁴ Jean Epstein, *Écrits sur le cinéma: tome 1, op. cit.*, p. 244.

Par la mobilisation des *puncta* dans la photo souriante de l'ex-prisonnière 7, c'est-à-dire par son insertion dans une logique cinématographique, on découvre des vies insoupçonnées. La vie du sourire dans son défi à un appareil salazariste ; la durée de vie du pull qui recouvre et comprime le corps ; la vie de l'image elle-même, qui nous regarde encore, qui a voyagé d'une prison de Salazar dans le passé jusqu'aux mains de Susana de Sousa Dias, pour ensuite se tenir devant l'ex-prisonnière et, enfin, se révéler à nous, les spectateurs. Enfin, nous assistons à la vie d'une jeune femme qui autrefois souriait, qui n'est plus parmi nous parce qu'elle est devenue une autre femme. Le contraste dramatique entre le fonctionnement photogénique et celui observé dans l'image biopolitique est déjà clair.

« Je veux, intransigeant, l'être. Sans histoire, sans hygiène, sans pédagogie, raconte, cinéma-merveille, l'homme miette par miette. Uniquement ça, et tout le reste tu t'en fiches », dit Jean Epstein³²⁵. Spécialiste de cet auteur-cinéaste, l'académicien du cinéma et professeur Christophe Wall-Romana rappelle les postures contestataires d'Epstein, notamment avec son essai en faveur de l'homosexualité, *Ganymède, essai sur l'éthique homosexuelle masculine*, écrit en pleine escalade nazie-fasciste, en 1935³²⁶. Wall-Romana propose que la photogénie puisse être lue comme « traduction et communication de l'anti-santé créatrice, corporelle, subconsciente et humaine dans et par le dispositif du cinéma »³²⁷. Par conséquent, le concept photogénique d'Epstein, non seulement dans son sens esthétique-épistémologique, mais aussi dans son sens historique et éthique, s'insinue frontalement contre les mouvements eugénistes et hygiénistes de son temps³²⁸, et, par conséquent, aussi contre l'effort du catalogage policier autour de l'image.

En ce sens, chacune des vies découvertes dans la photographie de la jeune-fille souriante, vies engendrées par le réalisme-animisme de la caméra, se configure comme une singularité, soit un nodule d'existence incassable, qui se forme précisément au moment où nous en prenons conscience, au moment où nous le créons, mais non dans le sens d'inventer en superflu, dans le sens de nous sentir envahis par une ressemblance magique imprévue, en même temps mystique

³²⁵ Jean Epstein, *Bonjour cinéma*, Paris, Éditions de la sirène, 1921, p. 111.

³²⁶ Publié récemment : Jean Epstein, *Écrits complets: vol. III*, Paris, Indépendencia Éditions, 2014.

³²⁷ Christophe Wall-Romana in Jean Epstein, *Écrits complets, op. cit.*, p. 17-18.

³²⁸ Alphonse Bertillon n'est pas directement lié aux croyances eugénistes et hygiénistes, mais, à travers ces techniques de contrôle du corps, il entretient tout de même une relation forte avec elles. Une évidence historique de ce rapport est sa participation à l'Affaire Dreyfus, où Bertillon, pressé par l'Armée, est allé au tribunal pour accuser Alfred Dreyfus avec des analyses fragiles de sa rédaction, plus tard prouvées fausses. L'accusation de Dreyfus, plus tard reconnu innocent, était liée à un sentiment anti-semite.

et matérielle. Dans cette perspective, quand le réalisme de la caméra est étonnant et multiplicateur, au lieu d'être tautologique et stérilisant, nous percevons une constellation de singularités en parcourant la photographie de cette jeune fille souriante, appelée Maria Antónia Fiadeiro : nous arrivons à sentir là, justement, la présence d'un corps singulier ; un corps constitué de singularités et qui est une singularité lui-même, toujours mobile et en transformation, un corps abyssal au sens de l'écart plein d'événements et de significations, un corps, à la limite, vivant et imprévisible.

C'est de la même manière que nous avons vécu l'invisible et l'indicible quand nous avons entendu l'ex-prisonnier 14, Amós Mahanjane évoquer la torture ; quand nous avons regardé le masque de fer que l'ex-prisonnier 2, António Dias Lourenço, s'est fabriqué pour résister aux forces du pouvoir et du temps ; ou lorsque l'ancien prisonnier 4, Manuel Martins Pedro, nous a raconté la terrible laine qui poussait sur son corps pendant la torture du sommeil ; quand, encore, l'ancienne détenue 1, Georgette Ferreira, a dit son premier « je me souviens ». C'est dans les moments atroces, qui nous traversent et nous bouleversent, que nous vivons l'expérience de la photogénie. La photogénie forme le pont cinématographique vers le singulier. C'est par elle que l'on accède à des corps singuliers, anti-catalogue, faits d'indicible.

Les images de *48*, même les photographies de profil, même l'écran noir, sont des images qui nous regardent. C'est ainsi que les personnages fixés sur pellicule nous communiquent leur existence et s'ouvrent à la possibilité photogénique : en s'engageant dans un échange. Et, comme le souligne Georges Didi-Huberman, « ce que nous voyons ne vaut – ne vit – à nos yeux que pour ce qui nous regarde³²⁹ ». Lors de notre corps à corps avec les images d'archives, ces regards tournés vers l'avenir démontrent, face à l'histoire, la grandeur de certains détails, la petitesse des grands projets. Ils nous conduisent, nous dévient de nos itinéraires prévus, nous convainquent de rester à la dérive, au-dessus d'un océan de visions. Armées de leurs regards, les images d'archives sont des sirènes du temps.

Dans cette première partie, nous avons défini l'image biopolitique et compris comment elle fonctionne, la matière première de *48* et d'autres films qui seront travaillés tout au long de

³²⁹ Georges Didi-Huberman, *O que vemos, o que nos olha*, São Paulo, Editora 34, 2010, p.29.

cette thèse. Nous avons vu comment le traitement anti-catalogue des images biopolitiques, destinées à l'origine à la tautologie du catalogue, produit des différences qui les déplacent vers un champ où la vie, au lieu d'être encapsulée et vidée, est largement démultipliée. Nous avons vu qu'à travers cette rencontre avec la diversité des temps et des expériences nous nous trouvons face à un indicible : la singularité de l'autre ; l'autre-image, mais aussi l'autre dans l'image. Quand nous regardons avec empathie, nous nous laissons toucher, contaminer par cet indicible. Ici donc, nous accédons au corps singulier, fait de bien plus que des simples reliefs faciaux comme le veut le catalogue : apportant aussi des reliefs de temps, d'expériences, d'histoires et de silences, de vides et de possibles ; un corps, en somme, fait de matière et de mémoire.

À partir de certains procédés audiovisuels, notre perception s'ouvre à de nouvelles manières de regarder l'image. Parmi ces procédés, nous soulignons, dans le cas de 48, l'oralité qui baigne les images, pleines de silences, d'onomatopées et d'intonations ; aussi la lenteur des images, leur longue évanescence, leurs mouvements presque imperceptibles. Ce sont des manières de montrer et de dire qui touchent à l'invisible et à l'indicible, ouvrant dans l'image la dimension temporelle et la possibilité d'un mouvement *vital*, même s'il est douloureux.

Pour faire face à cette transformation de l'image, qui s'opère en la regardant, nous avons proposé une méthode qui évolue avec l'objet, qui s'en rapproche en s'affinant sans cesse. Une méthode dont le but est d'essayer de trouver et d'élargir la différence, le singulier qui habite cet objet. C'est-à-dire, une méthode qui entend enrichir l'expérience historique de l'archive récupérée à travers l'expérience d'une histoire, à la fois, à la première personne, par le corps qui écrit la thèse, et en contact permanent avec la collectivité, par le « nous » énoncé, qui ne cache plus le corps de l'auteur, mais suggère d'autres corps qui y habitent. Une telle méthodologie est basée sur une appropriation de la théorie de l'histoire de Benjamin, qui exige une ouverture à l'occurrence de la ressemblance magique, cette image-semence qui surgit dans l'ici et maintenant comme un éclair, reliant des événements insoupçonnés et des éléments qui hantent la sensibilité personnelle du corps de l'historien, qui fait toujours attention à la collectivité des corps des opprimés.

Nous avons vu que la ressemblance magique est capable de sauts essayistes complexes, anachroniques comme le sont les images elles-mêmes, selon Georges Didi-Huberman, étant donné qu'elles sont des êtres d'un temps absolument impur, qui transcendent une linéarité historique par leur propre exubérance et complexité³³⁰. La méthode des ressemblances magiques

³³⁰ Georges Didi-Huberman, *Devant les Temps*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2000, p. 16.

fait donc des sauts créatifs, propositionnels, semeurs de vision. Elle fait des sauts impensables dans le cadre d'une approche linéaire et non associative de l'image, qui serait une approche « euchronique », comme la définit Didi-huberman, c'est-à-dire, ancrée dans la succession ordonnée de contextes historiques précis³³¹. Mais nous avons vu aussi que, réduite à un simple jeu d'associations libres, au simple caprice d'une subjectivité isolée, sans le nécessaire contact avec le ballast matériel du monde et de l'histoire commune, cette méthode comporte des risques d'obscurantisme, de dangers de mystification de violences comme en témoigne la séquence raciste de dessins de profil réalisée par Pieter Camper. Donc, nous répétons que l'historien matérialiste des images doit être une sorte de Janus, à la fois mystique et matérialiste, visionnaire et ancré, personnellement inspiré et politiquement engagé.

Au terme de cette première partie, enfin, nous avons identifié le nouveau *modus operandi* que l'image catalogue gagne à travers sa reprise anti-catalogue : elle se met à opérer par un fonctionnement photogénique, qui révèle des singularités constitutives de l'image et en fait une foule vivante, modulante. Cependant, il reste maintenant à se plonger dans cet autre mode d'imagerie.

³³¹ *Ibid.*, p. 13.

8.3 Deuxième Partie : Le corps-plus-qu'image et la photogénie

J'analyserai dans ce nouvel ensemble deux films qui traitent de la dictature militaire brésilienne de 1964 : *Photos d'identification*³³², d'Anita Leandro, réalisé en 2014, et *Pasteur Cláudio*³³³, de Beth Formaggini, sorti en 2017. La différence majeure entre ces deux œuvres et celle que j'ai étudiée dans la première partie de la thèse tient à la présence du corps réel dans l'image. Si Susana de Sousa Dias ne montre pas par des images animées ceux qui parlent du passé en livrant leur témoignage, mais seulement leurs photos anciennes, à l'inverse, les films de Leandro et de Formaggini, même s'ils le font de manières différentes, sont résolument soutenus par l'inscription des corps parlants dans leur présent, confrontés aux archives tout en évoquant les tragédies d'autrefois. À travers ce dispositif spécifique de confrontation entre passé et présent, plus important ici que l'affinité nationale de ces deux œuvres, j'entends approfondir certains fonctionnements de l'image photogénique.

Si la personne enregistrée directement par l'appareil cinématographique, du seul fait de l'enregistrement, devient déjà une image, il est important de souligner qu'il serait dangereux de la considérer comme un « corps réel » par opposition à un « corps d'image » repris dans les archives. Dans cette perspective, il est nécessaire de préciser ce que l'on entend par présence et par corps, en plaçant le centre du débat dans l'image et dans ses relations complexes avec le référent.

La notion epsteinienne de photogénie, liée aux questions de présence corporelle et de réalisme cinématographique, sera fondamentale pour aborder les différences et les relations entre l'image d'un corps, enregistré par le film, et l'image de l'image d'un corps, repris par le film. Ainsi, si la première partie s'est achevée sur la vérification de la puissance photogénique de 48, ce deuxième ensemble commencera par une brève incursion dans l'histoire de la photogénie, afin d'observer la relation entre ce concept et les notions de présence et d'animisme. À partir de là, à travers *Photos d'identification*, j'aborderai plus en détail cette idée de présence, qui conduit à une nouvelle plongée, cette fois moins panoramique et plus approfondie, dans le débat photogénique, en le rapportant aux ressemblances magiques de Walter Benjamin. Ensuite, à travers le film

³³² Titre originel : *Retratos de Identificação*.

³³³ Titre originel : *Pasteur Cláudio*.

Pasteur Cláudio, j'aborderai la relation entre ces discussions et l'idée d'une « corporéité » dans l'image, vérifiant ainsi la possibilité de retour d'un corps au-delà de l'image.

8.3.1 Talbot, Delluc et Epstein : une très brève histoire de la photogénie

Avant même l'invention du cinéma, on parlait déjà de « photogénie ». Le terme semble avoir été proposé pour la première fois par l'un des inventeurs de la photographie, William Henry Fox Talbot, dans une communication présentée à la hâte³³⁴ à la Royal Society de Londres, le 31 janvier 1839. La communication de Talbot comportait déjà le terme « photogénique » dans son titre : « Un compte rendu de l'art du dessin photogénique, ou du processus par lequel des objets naturels peuvent être amenés à se délimiter sans l'aide du crayon de l'artiste ».³³⁵

Même si « photogénique » n'apparaît que dans le titre de cette présentation, et pas dans le corps du texte, il est déjà possible d'en comprendre le sens ; à partir des termes grecs *photo*, lumière, et *génos*, naissance, génération, le « dessin photogénique » est celui produit par l'action chimique de la lumière, contrairement au dessin conventionnel, réalisé par une main humaine, par le « crayon de l'artiste ». Cette opposition basée sur la genèse d'une illustration faite sans l'aide de l'artiste humain est confirmée par un autre titre de Talbot, dans un livre publié en 1844 : *Le Crayon de la nature*³³⁶. Le dessin photogénique apporterait donc à Talbot une double promesse, celle de l'autonomie par rapport à la main humaine et celle de la rapidité et de la compétence inégalées dans la reproduction des détails du monde.

³³⁴ Dans *Le Crayon de la nature*, publié à Londres en 1844, Talbot raconte que Daguerre a frustré son rêve d'être le premier à annoncer la découverte de la photographie. Il souligne que fin 1838 il avait commencé à penser à publier ses découvertes. Face à l'annonce de Daguerre, il est possible qu'il se soit senti obligé d'accélérer la publication de ses recherches. Le texte de la première présentation de Talbot fut reçu par la Royal Academy de Londres le 28 janvier 1839 et lu trois jours plus tard. Talbot n'y cite pas Daguerre, pourtant il cite les travaux de deux chercheurs britanniques, M. Wedgwood et Sir Humphry Davy, qui en 1802 avait publié des recherches non concluantes sur la production d'images à partir de matériaux sensibles à la lumière. Avec l'option d'omettre le Français et de citer les Britanniques, il semble y avoir un différend non seulement personnel mais aussi national. J'ai trouvé le texte intégral de la communication de Talbot disponible en ligne sur : <<http://www.lens-and-sensibility.eu/PDF/Photogenic-Drawing-1839.pdf>>. Le site qui héberge le document est issu d'un projet du photographe Thomas Weber, dédié à la pratique du Kalotype, une technique photographique créée par Talbot pour la production de positifs à partir d'un négatif ; technique en effet annoncée depuis sa première communication.

³³⁵ William Henry Fox Talbot, « Some account of the Art of Photogenic Drawing, or the Process by which Natural Objects may be made to delineate themselves without the aid of the Artist's Pencil », *Royal Society*, Londres, 1839. Article disponible sur : <<http://www.lens-and-sensibility.eu/PDF/Photogenic-Drawing-1839.pdf>>.

³³⁶ William Henry Fox Talbot, *The Pencil of Nature*, Londres, Longman, Brown, Green and Longmans, 1844. Numérisé le 16 agosto 2010 par le Projet Gutenberg. Disponible sur : <<https://www.gutenberg.org/files/33447/33447-pdf.pdf>>.

C'est à partir d'un échange entre Talbot et l'universitaire Jean-Baptiste Biot que le mot anglais « *photogenic* » entre dans la langue française, étant utilisé par Biot dès février 1839 pour désigner les daguerréotypes³³⁷. Puis, le terme « photogénie » a commencé à être utilisé, avec d'autres, comme synonyme de « photographie » jusque vers 1850, lorsqu'il a été justement supplanté par ce dernier terme, devenu hégémonique³³⁸. Mais « photogénie » ne disparaît pas entièrement, entrant dans les dictionnaires vers 1870 et apparaissant également dans certains livres de photographie³³⁹.

Le modèle de la conception photographique de Talbot était le paradigme artistique de l'esquisse. Pour cette raison, lorsque nous lisons le mot « photogénique » chez l'auteur, il sert à désigner un certain « design photogénique ». Dans *Le Crayon de la nature*, Talbot raconte que l'idée de la nouvelle technologie lui serait venue lors d'un de ses voyages, quand il essaya, sans succès, de dessiner l'un des paysages qu'il avait vus³⁴⁰. La motivation initiale et centrale de sa nouvelle technique était donc artistique et figurative.

Pourtant, malgré l'emphase esthétique, dans ses premières études³⁴¹ l'auteur propose déjà certains usages qui pourraient conduire à la voie biopolitique décrite dans la partie précédente de cette thèse. C'est le cas, par exemple, lorsque Talbot dit appliquer sa nouvelle technique aux microscopes solaires, permettant d'enregistrer, et donc de maîtriser avec une précision automatique, les microstructures de la vie et du monde. C'est encore le cas quand il propose l'enregistrement de silhouettes humaines, dans une sorte d'amélioration technique de ce dispositif de silhouettes de Johann Kaspar Lavater, analysé dans la première partie, générant une manière de représenter le corps qui se rapproche de la photo de profil des futurs portraits d'identification d'Alphonse Bertillon.

Autrement dit, photogénie et biopolitique, bien que constituant des régimes de représentation très différents l'un de l'autre, entretiennent entre elles des relations ambiguës depuis les premières études photographiques. Cet étrange rapport des contraires démontre une genèse commune des deux régimes d'images, liée à la même promesse contenue dans ce que

³³⁷ Éléonore Challine et Christophe Gauthier, « La photogénie, pensée magique ? », in Marie Gispert et Catherine Meneux (eds.), *Critique(s) d'art : nouveaux corpus, nouvelles méthodes*, Paris, site de l'HiCSA, mars 2019, p. 421.

³³⁸ *Ibid.*, p.424.

³³⁹ *Ibid.*, p. 421-425.

³⁴⁰ William Henry Fox Talbot, *The pencil of nature*, *op. cit.*, p. 3-4.

³⁴¹ William Henry Fox Talbot, « Some account of the Art of Photogenic Drawing, or the Process by which Natural Objects may be made to delineate themselves without the aid of the Artist's Pencil », art. cit.

Walter Benjamin a appelé la fameuse « reproductibilité technique »³⁴², c'est-à-dire la copie instantanée et machiniste de l'imagerie. Si Talbot part du paradigme artistique et d'une expérience d'émerveillement, ses études fondatrices suggèrent malgré tout des usages qui oscillent entre contrôle et esthétique. Alors il faut reconnaître à la caméra une nature ambiguë, qui serait au cœur de chaque image photographiée et de chaque scène filmée jusqu'à présent.

Même s'il est plus porté sur l'art, sur l'enchantement de la représentation autonome, Talbot n'utilise pas le terme photogénique pour décrire une réalisation esthétique, une qualité de représentation. Avec ce mot, il nomme le caractère d'auto-réalisation photochimique d'une image, c'est-à-dire sa condition de représentation. Peu à peu pourtant, après ce premier auteur, le « photogénique » voit son sens d'une condition de représentation affaibli, délaissé par rapport au sens d'une qualité de représentation.

Un indice clair de ce changement est la mention du terme dans le dictionnaire d'Émile Littré de 1873-1874, presque identique à celle du dictionnaire de Pierre Larousse³⁴³, où l'on peut lire les deux définitions de « photogénique », d'abord celui de la condition représentative puis celui de la qualité :

« 1) Qui produit des images par la lumière. Rayons photogéniques [...]. 2) Qui vient bien par la photographie. Une robe blanche n'est pas photogénique³⁴⁴ ».

Au XX^e siècle, avec l'entrée de la terminologie dans le lexique cinématographique, cette variation de sens s'accroît et l'usage du terme commence à se référer presque exclusivement à un sens qualitatif.

Dans les premières années de la cinéphilie, les décennies 1910 et 1920, dans son usage le plus simple et le plus répandu, encore hégémonique, « photogénique » désigne la « beauté » de quelqu'un dans une photo ou dans un film, se référant presque exclusivement à des gros plans de

³⁴² Walter Benjamin, *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, Porto Alegre, Zouk, [1936] 2012.

³⁴³ L'édition du Grand Dictionnaire universel de 1866-1877 de Pierre Larousse contient une mention quasi identique du terme photogénique ; in Éléonore Challine et Christophe Gauthier, « La photogénie, pensée magique? », art. cit., p. 424.

³⁴⁴ Littré, Émile. *Dictionnaire de la langue française*, t. 3. Paris, 1873-1874, p. 1101. Disponible sur: < <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5460034d/f1109.item#> >.

stars de cinéma françaises et internationales. Ceci est rendu textuellement évident dans les revues hebdomadaires de cinéma par des publicités de services filmiques au grand public, qui lui demandent d'être « photogénique », et aussi par des concours de photogénie qui fonctionnent presque comme des concours de beauté³⁴⁵.

Parallèlement à ces publicités et concours, existent également des jeux d'identification des *stars* à travers un fragment du corps, « À qui sont ces yeux ?³⁴⁶ », ou à travers une scène décontextualisée, « La vedette égarée³⁴⁷ ». Ce sont des techniques importantes pour la production de l'imaginaire cinéphile. Pourtant, ces jeux et concours, puisqu'ils essaient fondamentalement de trouver un corps, emmène ce genre de « photogénie » dans un domaine très proche de la biopolitique, tant au sens d'identification des corps et de production de catalogues tautologiques de ceux-ci qu'au sens de délégation de ce qui était souhaitable comme corps « photogéniques ». Et ces corps, évidemment, auraient tendance à être blancs, jeunes et riches, comme le souligne Robert Stam en commentant l'utilisation de la notion de « photogénie » dans les hebdomadaires cinéphiles brésiliens de la même époque³⁴⁸. Alors, nous retrouvons ici cette ambiguïté entre esthétique et contrôle des études de Talbot, désormais étroitement liée à la question du corps humain au cinéma.

C'est Louis Delluc qui, notamment en 1920, entame une appropriation théorique du terme « photogénie » pour penser le cinéma. Il le fait à la fois par son livre *Photogénie* et par son intense activité dans des revues de culture et cinéma telles que *Comœdia Illustré*, *Cinéa* et *Le Film*. Jean Epstein lui-même propose Louis Delluc comme premier catalyseur de l'idée de la

³⁴⁵ On peut citer les annonces du Studio-École Marquissette et de l'Institut Cinématographique, tous deux demandant si l'interlocuteur serait « photogénique » pour annoncer divers services cinématographiques, notamment des cours, des inscriptions à des événements, de la location d'un album photo ou de bande film. Annonces trouvées dans *Cinémagazine*, n° 12, semaine du 8 au 14 avril 1921, 31 p. ; et dans *Cinémagazine*, n° 37, 30 septembre 1921, p. 31. On peut également citer les concours photogéniques des magazines *Cinéa*, en 1923, et *Cinémagazine*, en 1921, qui montraient des photos envoyées par des lecteurs des magazines ; les gagnants participeraient à un film organisé par chaque revue. Sources : *Cinéa*, n° 94, 15/07/1923, p. 22; *Cinémagazine*, n° 24, 01/07/1921, p. 29.

³⁴⁶ Dans le jeu « À qui sont ces yeux ? », réalisé par *Cinéa*, on publie une galerie d'yeux découpés sur des visages d'acteurs et d'actrices célèbres pour que le lecteur cinéphile les identifie. Voir, par exemple, *Cinéa*, n° 82, 29 déc. 1922, p. 7.

³⁴⁷ Dans le jeu de « La vedette égarée », réalisé par *Cinémonde*, un photomontage était fait en insérant, par collage, une star célèbre dans la scène d'un film auquel elle n'appartenait pas. Le jeu consistait à identifier quelle star n'appartenait pas à la scène et de quel film elle serait issue. Par exemple : *Cinémonde* n°14, 24 janvier 1929, p. 267.

³⁴⁸ Robert Stam, *Introdução à teoria do cinema*, Campinas, SP, Papirus, 2003, p. 42.

photogénie au cinéma³⁴⁹. Il existe une compréhension hégémonique que Louis Delluc est l'un des principaux responsables de la diffusion-banalisation de l'idée de photogénie dans le langage cinéophile.³⁵⁰

Penseur, critique et cinéaste d'avant-garde, Delluc s'est intégré sans crainte dans les médias cinéphiles populaires, modernes comme le cinéma. Ainsi, compte tenu des tirages conséquents de son livre et d'un usage du terme « photogénique » qui ne prétendait pas à la précision académique, il est possible de rattacher ses écrits à la vulgarisation de l'idée de photogénie dans le milieu cinéophile ; il suffit de rappeler que c'est lui qui a inventé le terme « cinéaste », par exemple, aujourd'hui hégémonique³⁵¹. Mais deux réserves importantes sont à noter par rapport à l'argument d'un Delluc vulgarisateur de la « photogénie ».

Le premier point est que c'est la théorie photogénique qui est née de la cinéphilie populaire, et non l'inverse. Jacques Aumont, par exemple, remarque à juste titre que la notion de photogénie apparaît dans l'environnement cinématographique comme une sorte d'hybride entre la théorie du cinéma et la fascination cinéophile³⁵². Ce que je suggère, c'est que le terme « photogénique », dans son sens qualitatif le plus banal, comme quasi-équivalent de « beauté », faisait déjà partie d'un vocabulaire commun avant Louis Delluc. Les propres écrits de l'auteur prouvent que cet usage été déjà répandu quand, en 1918, donc avant son célèbre livre *Photogénie*, le terme « photogénique » apparaît déjà dans un de ses textes pour *Le Film* sans que l'auteur n'éprouve le besoin d'en expliquer le sens.³⁵³

Une autre occasion où Louis Delluc précise qu'il existe déjà un usage populaire courant de l'idée de photogénie c'est dans un texte publié dans *Comœdia Illustré* en 1920³⁵⁴. Le bref article commence précisément par exposer que, bien qu'étant déjà couramment utilisé par le

³⁴⁹ Jean Epstein, *Écrits sur le cinéma: tome 1*, Paris, Édition Seghers, 1974, p. 137 et 144.

³⁵⁰ C'est la thèse, par exemple, d'Éléonore Challine et Christophe Gauthier dans leur étude synthétique sur la formation et le développement de l'idée de photogénie, de la photographie au cinéma : Éléonore Challine et Christophe Gauthier, « La photogénie, pensée magique ? », art. cit. C'est aussi la thèse soutenue par Chiara Tognolotti et Laura Vichi dans leur livre sur Epstein, la photogénie et le documentaire. Voir Chiara Tognolotti et Laura Vichi, *De la photogénie du réel à la théorie d'un cinéma au-delà du réel : archipel Jean Epstein*, Torino, Edizioni Kaplan, 2020.

³⁵¹ Comme nous le dit Christophe Gauthier dans une communication disponible sur: < <https://www.franceculture.fr/conferences/cinematheque-de-toulouse/conference-louis-delluc-cineaste-cinephile-par-christophe-gauthier> >

³⁵² Jacques Aumont, « Cinégénie, ou la machine à re-monter le temps », in *Jean Epstein : cinéaste, poète, philosophe*, Paris, Éditions de la Cinémathèque Française, 1998.

³⁵³ Louis Delluc, « Lettre française à Thomas H. Ince Compositeur de Films », *Le Film*, n° 119, 24 juin 1918, p. 14.

³⁵⁴ Louis Delluc, « Photogénie », *Comœdia Illustré*, n° 9, 1 juillet 1920, p. 557.

grand public, le terme « photogénie » est souvent utilisé à mauvais escient. Delluc apporte ensuite une précision capitale : « les visages les plus photogéniques ne sont pas toujours les plus beaux³⁵⁵ ». C'est-à-dire que non seulement la « photogénie » était utilisée régulièrement, mais aussi que Delluc changeait l'acception du terme. Il est encore possible de remarquer ce même mouvement dans son livre, *Photogénie*, dans lequel il critique le « jargon interlope » de la photogénie, donc déjà pleinement institué³⁵⁶.

Certes, en initiant un débat esthétique par l'usage de « photogénie » ou de « photogénique », l'auteur contribue à légitimer cette terminologie et à la rattacher plus directement à l'imaginaire cinéphile, ce qui amplifie rétroactivement son usage par le grand public. Cependant, ce que je tiens à souligner est que, si l'influence de Louis Delluc sur l'usage de la photogénie au cinéma est effectivement pionnière et importante, il soutient souvent une utilisation du terme qui essaye d'en faire plus qu'un simple synonyme de « beauté » d'un genre restreint de corps. Nous décelons cette tentative de précision dans la définition que Delluc propose de la photogénie :

« Disons seulement que la photogénie est la science des plans lumineux pour l'œil enregistreur du cinéma. Un être ou une chose sont plus ou moins destinés à recevoir la lumière, à lui opposer une réaction intéressante : c'est alors qu'on dit qu'ils sont ou ne sont pas photogéniques. Mais le secret de l'art muet consiste justement à les rendre photogéniques, à nuancer, à développer, à mesurer leurs tonalités. C'est une entreprise – ou un art si j'ose m'exprimer ainsi – aussi complexe que la composition musicale.³⁵⁷ »

Ainsi, échappant momentanément³⁵⁸ à la stérile réaffirmation de la « beauté » de certains corps, Delluc parle d'une « réaction intéressante » du corps à la lumière projetée sur lui ; il suggère, par ailleurs, que la photogénie ne se limite pas au corps humain mais comprend aussi d'autres êtres et choses, et qu'il est nécessaire de mener un travail artistique, à la recherche de cette réaction désirée, de cette photogénie. Delluc ne veut pas nier l'impact des gros plans dans le cinéma commercial, mais plutôt souligner que cet impact est moins dû au visage qu'à la façon dont ce dernier est éclairé, cadré et inséré dans le drame.

Pour preuve, lorsque Delluc fait l'éloge du cinéma américain, il va au-delà du gros plan des *stars* et concentre bientôt son analyse sur la manière dont les Américains filment les objets et

³⁵⁵ *Idem.*

³⁵⁶ Louis Delluc, *Photogénie*, Paris, Maurice de Brunoff Editeur, 1920, p. 9.

³⁵⁷ Louis Delluc, « Photogénie », art. cit., p. 557.

³⁵⁸ Dans ce cas, Delluc échappe au sens de la photogénie comme « beauté », mais à d'autres moments, il y plonge. Un bon exemple est le feuilleton *Chagrine, demoiselle photogénique*, qu'il publie dans le magazine *Cinéa*, n° 82 à 84, entre 1922 et 1923.

les paysages : « Les choses mortes de la nature et les objets insensibles fabriqués par l'homme. Comme tout cela vit !³⁵⁹ ». Pour l'auteur, donc, le traitement photogénique des choses initialement inanimées réussirait à les métamorphoser en « personnages émouvants », des véritables êtres vivants. Ce sont des corps radicalement transformés par l'œuvre du cinématographe, irradiant une présence particulière, vibrante, qui envahit l'expérience du spectateur attentif et désireux, c'est-à-dire, cinéphile. Une préfiguration de l'animisme epsteinien.

Jean Epstein est celui qui est allé le plus loin sur la question de la photogénie comme spécificité du cinéma. Contemporain de Delluc et partageant avec lui à la fois la cinéphilie et le désir d'écrire et de faire du cinéma³⁶⁰, Epstein se rapproche naturellement, pour la photogénie, de la version dellucienne. Cependant, une différence importante entre les deux approches réside dans l'accent mis par Jean Epstein sur le mouvement, alors que Louis Delluc accordait plus d'attention à la lumière. Ainsi, si pour ce dernier la photogénie est la « science des plans lumineux³⁶¹ », pour l'autre c'est « [le logarithme] de la mobilité », dans le sens où « dérivée du temps, c'est l'accélération »³⁶². Cette approche sensiblement différente révèle un Delluc un peu plus proche de la tradition photographique de Talbot, dont le terme « photogénique » désigne directement la lumière, et un Epstein plus éloigné de cette lignée, offrant une plus vaste acception du terme, faite justement pour réfléchir la spécificité de l'image en mouvement qui caractérise le cinéma.

Malgré cette différence entre les deux cinéastes, leurs approches sont similaires sur au moins trois aspects fondamentaux. Premièrement, tous deux comprennent le terme beaucoup plus dans son sens de qualité de représentation que de condition, suggérant la photogénie comme une expérience de majoration d'un élément par un traitement cinématographique³⁶³. Deuxièmement, les deux cinéastes-théoriciens associent la photogénie à un aspect animiste du cinéma, capable de donner vie et personnalité même à des natures mortes et à des objets

³⁵⁹ Louis Delluc, « Photogénie », art. cit., p. 557.

³⁶⁰ Les deux faisaient partie du groupe des impressionnistes au cinéma, composé aussi par des noms célèbres comme Abel Gance, Germaine Dulac et Marcel L'Herbier.

³⁶¹ Louis Delluc, « Photogénie », art. cit., p.557.

³⁶² Jean Epstein, *Bonjour cinéma*, Paris, Éditions de la sirène, 1921, p.96.

³⁶³ Éléonore Challine et Christophe Gauthier, « La photogénie, pensée magique ? », art. cit., p.419.

inanimés³⁶⁴. Troisièmement, tous deux imaginent un lien direct entre la photogénie et le corps, humain ou non. Si chez Delluc c'est le corps qui, baigné de lumière, va produire une « réaction intéressante », chez Epstein c'est aussi le corps qui amène les aspects mobiles à être valorisés par le cinématographe, même quand il s'agit d'un objet inanimé, d'où au moins une tension de mouvement potentiel pourrait être extraite³⁶⁵. « Maintenant, la tragédie est anatomique », dit Epstein³⁶⁶.

En même temps, chez les deux auteurs, le lien entre corps et photogénie ne fonctionne pas comme si la photogénie tirait ses forces enchantées directement de la puissance vitale du corps, comme une espèce de soustraction. Au contraire, pour Epstein comme pour Delluc le plus grand intérêt est le miracle photogénique où le contact entre image et corps semble insuffler une corporéité à l'image elle-même à travers un étonnant animisme, rehaussant et multipliant la vie, au lieu de l'extraire unilatéralement. Un autre corps émerge, résultat de cette opération photogénique, une nouvelle corporéité possible, à jamais inscrite dans l'image, qui est sa condition d'émergence. Ainsi, chez les deux cinéastes, ce qui constitue la photogénie est-il précisément l'expérience animiste et palpitante d'un corps qui, bien qu'absent, est emphatiquement présent, devenant un double de lui-même, sublimé, enchanté, singulier.

En ce sens, Epstein indique non seulement que le cinéma est capable de conférer « aux apparences les plus gelées des choses et des êtres le plus grand bien avant la mort : la vie³⁶⁷ », mais il souligne également que cette vie est conférée « dans son aspect le plus élevé : la personnalité³⁶⁸ ». L'auteur nous dit ensuite que cette « personnalité » serait « l'âme visible des choses et des gens, leur hérédité apparente, leur passé devenu inoubliable, leur avenir déjà présent³⁶⁹ ». L'expérience photogénique, nous renvoie donc à un carrefour complexe dans le flux temporel qui nous conduit à la singularité d'un corps éminemment vivant, qu'il soit humain ou

³⁶⁴ Il est intéressant de noter comment une description qu'Epstein fait en 1931, d'une « vie » de nature morte filmée et d'une « attitude » d'objets au cinéma, rend la brève description par Delluc, faite en 1920, sur le pouvoir des objets « vivants » dans le cinéma américain. Jean Epstein, *Écrits complets : vol. III*, Paris, Indépendencia Éditions, 2014, p. 170.

³⁶⁵ Selon Ludovic Cortade, professeur de culture et cinéma, Epstein comprenait que même les corps statiques auraient un mouvement potentiel, dont la force et la puissance pourraient être révélées par le cinéma. In Ludovic Cortade, « The « microscope of time »: slow motion on Jean Epstein's writings », in Sara Keller e Jason N. Paul (eds.), *Jean Epstein : critical essays and new translations*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2012, p. 162.

³⁶⁶ Jean Epstein, *Bonjour cinéma, op. cit.*, p. 93.

³⁶⁷ Jean Epstein, *Écrits sur le cinéma : tome I, op. cit.*, p. 140.

³⁶⁸ *Idem.*

³⁶⁹ *Idem.*

non ; la photogénie est ce qui permet l'accès à la « personnalité » de ce corps, à son « âme visible », c'est-à-dire à sa présence, au sens le plus grave et le plus intense du terme.

Ainsi, ce que Delluc a peut-être d'abord perçu, et qu'Epstein a ensuite compris et tenté de formaliser de manière plus systématique, c'est la nécessité de faire correspondre le concept de « photogénie » à une cinéphilie radicale qu'elle vise à décrire. Cette cinéphilie rêve de la possibilité, à travers le cinéma, d'une rencontre personnelle avec la vie elle-même, la vie corporelle et palpitante, dans l'ici et maintenant du film ; une rencontre pour laquelle il vaut bien la peine de vivre.

N'est-ce pas précisément ce genre de cinéphilie que dépeint la scène mélancolique du film *Cœur Fidèle*, réalisé par Jean Epstein en 1923, où l'amant, sans sa bien-aimée, regarde la mer et y voit son visage (figures 174 et 175) ? Le spectateur engagé, capable de se donner entièrement à ce qu'il regarde, devient lui-même véritablement présent devant l'image, et cela motive donc dans l'image une contre-présence, une corporéité vive, le retour d'un regard, et d'un corps. Dans l'espace d'un instant, l'expérience spectatrice se referme dans un court-circuit fulgurant de mise en présence réciproque entre spectateur et image vers l'impondérable de la vie. Regardée attentivement la mer de l'image peut se métamorphoser en corps.



Figures 174 et 175 : Jean regarde la mer et y voit Marie, sa bien-aimée, prise par un autre. Source : *Cœur Fidèle*, 1923, de Jean Epstein.

Je reviendrai encore sur la photogénie dans cette partie de la thèse, mais désormais, à travers cette histoire synthétique de la notion de photogénie, il a été possible de vérifier deux points importants.

Le premier est une ambiguïté récurrente entre esthétique et contrôle, même au sein du champ ou de la lignée de la photogénie ; un caractère ambigu intrinsèque à l'image faite par la caméra qui complique le rapport entre biopolitique et photogénie au point de rendre impossible une opposition pure et simple. Ces données obligent la présente étude à traiter la photogénie non pas comme une sorte de « sauvetage » définitif et garanti contre les dispositifs de contrôle de la vie et du corps, mais comme une déviation circonstancielle et toujours sujette à un retournement. D'autre part, pour les mêmes raisons, il est également nécessaire de noter qu'aucune image biopolitique ne sera complètement à l'abri d'une approche qui élargira la vie initialement capturée en elle. Cette ambiguïté entre esthétique et contrôle n'est-elle pas, précisément, le fondement même des films d'archives analysés dans cette thèse ?

Le deuxième point observé est que la photogénie, tout comme la biopolitique, mais pas de la même manière, cultive aussi un rapport intrinsèque aux enjeux du corps et de la présence. Même lorsque les tentatives d'approfondissement et de théorisation du terme « photogénie » chez Delluc et Epstein s'écartent du fétichisme corporel *quasi*-biopolitique qui lie directement « photogénie » et « beauté », ces auteurs se retrouvent encore avec l'impératif du corps, mais cette fois dans un sens très différent. Car ce nouvel impératif corporel ne cherche pas forcément à décrire le « beau » corps, mais un corps autre, vivant, palpitant, un corps qui interpelle le spectateur en se faisant, surtout, présent dans l'ici et maintenant du film.

Mais ce bref parcours historique n'a pas répondu à toutes les questions. Encore faut-il s'interroger sur ce qu'est cette « présence », comment elle se manifeste, quelle est sa relation avec le corps et avec le supposé « retour » de ce corps à travers l'expérience photogénique des films d'archives.

8.3.2 Présence et apparition dans les portraits d'identification

Structuré autour de fiches policières de quatre personnes précises, toutes impliquées dans la lutte armée contre la dictature militaire brésilienne de 1964, *Photos d'identification* est un bon point de départ pour investiguer la notion de « présence » dans les films d'archives. Le film, circonscrit à ses quatre personnages centraux, chacun avec sa propre manière de se rendre

présent, permet de travailler plus concrètement sur quelques enjeux clés pour l'avancement de la discussion sur le rapport entre photogénie et présence.

L'une des quatre protagonistes est Maria Auxiliadora Lara Barcellos³⁷⁰. Arrêtée en 1969, brutalement torturée avec ses compagnons de guérilla, Elle est libérée en 1971 et s'est suicidée en 1976 alors qu'elle était en exil en Allemagne. Avant de se donner la mort, cependant, elle avait laissé des témoignages dans deux documentaires sur la torture au Brésil, réalisés en 1971 au Chili³⁷¹. Les trois autres personnages centraux de *Photos d'identification*, qui connaissaient personnellement Maria, sont Chael Charles Schreier³⁷², Antonio Roberto Espinosa³⁷³ et Reinaldo Guarany Simões³⁷⁴. Le premier est décédé en raison de la torture qu'il a subie peu après sa capture, en 1969 ; les deux autres sont encore vivants. Ils ont été interviewés directement par Anita Leandro pour le film. En plus de ces entretiens, *Photos...* se compose d'extraits de documentaires anciens avec la participation de Maria Auxiliadora, et de dossiers de police majoritairement issus du DOPS³⁷⁵ de Guanabara³⁷⁶. Il raconte l'histoire des interviewés, faite d'emprisonnements, de tortures et d'exils, se concentrant principalement sur ceux qui sont morts.

Il existe donc un déséquilibre entre les quatre personnages présents dans le film : deux sont morts et deux sont vivants ; deux sont interviewés pour le film, une troisième a été interrogée il y a longtemps mais elle est déjà morte et le quatrième est décédé sans rien dire.

³⁷⁰ Nom de code « Chica ». Elle était du Commando de Libération Nationale, COLINA, et plus tard de l'Avant-garde Armée Révolutionnaire, VAR-Palmares, deux organisations de guérilla de gauche. Elle était étudiante en médecine et avait 24 ans lorsqu'elle fut arrêtée. Ces données sont exposées dans *Photos d'identification*, 2014, de Anita Leandro.

³⁷¹ *Não é hora de chorar*, 1971, de Pedro Chaskel e Luiz Alberto Sanz, et *Brazil: a report on torture*, 1971, de Saul Landau e Haskell Wexler.

³⁷² Nom de code « Joaquim ». Dissident du Parti Communiste Brésilien, PCB, militant de la VAR-Palmares. Il était étudiant en médecine à la Santa Casa de São Paulo et avait 23 ans lorsqu'il fut arrêté. Ces données sont exposées dans *Photos d'identification*, 2014, de Anita Leandro.

³⁷³ Nom de code « Bénédicte ». Il était commandant national de l'Avant-garde Populaire Révolutionnaire, VPR, et, plus tard, du VAR-Palmares. Il était étudiant en philosophie à l'Université de São Paulo, USP, et était actif dans le mouvement ouvrier. Il avait 23 ans lorsqu'il a été arrêté. Ces données sont exposées dans *Photos d'identification*, 2014, de Anita Leandro.

³⁷⁴ Nom de code « Adolfo ». Militant de l'Action Libératrice National, ALN, une organisation de guérilla de gauche. Il était étudiant en psychologie et directeur de pharmacie. Il avait 25 ans lorsqu'il a été arrêté. Ces données sont exposées dans *Photos d'identification*, 2014, de Anita Leandro.

³⁷⁵ Le Département de l'Ordre Politique et Social, appelé DOPS, a constitué le fer de lance de la police politique sous la dictature militaire de 1964. C'est une structure de surveillance et de répression politique créée à l'origine en 1924 et qui a reçu différents noms au fil des décennies. Les périodes pendant lesquelles le DOPS a été le plus actif ont été pendant la dictature de l'Estado Novo de Getúlio Vargas, entre 1937 et 1945, et la dictature militaire, entre 1964 et 1985. Surtout dans ce dernier, le DOPS a été largement utilisé pour surveiller, capturer, torturer et exécuter des individus qui étaient contre la dictature.

³⁷⁶ Anita Leandro, « Os acervos da ditadura na mesa de montagem », *Logos 45*, Rio de Janeiro, v.2 3, n° 2, 2^e semestre 2016, p. 104.

L'asymétrie, qui vient de l'extra-filmique, des événements historiques, affecte complètement le filmique, la forme d'attention accordée à chacun en fonction des types d'images disponibles. Mais ce déséquilibre constitue le moteur du film, car c'est surtout le manque de Maria Auxiliadora et de Chael qui nous fait progresser à travers la matière documentaire recueillie et remontée par Anita Leandro. Atteindre ou construire les présences les plus absentes à travers celles qui sont les plus présentes, voici à la fois le paradoxe et la fonction principale d'une certaine économie de présences dans le long métrage.



Figure 176 : portrait de Maria Auxiliadora capturée. Source : *Photos d'identification*, 2014, d'Anita Leandro.

« J'ai été mise nue dans une pièce... avec environ 15... environ 15 policiers. J'ai été battue. J'ai reçu des gifles. Environ 20 gifles. Tout mon visage était déformé... ». C'est ce que nous entendons de la voix de Maria Auxiliadora alors que nous regardons la photo ci-dessus (figure 176) dont le personnage semble nous regarder directement. La voix provient d'un des documentaires réalisés en 1971, au Chili, et repris par Anita Leandro. Là encore, comme dans « je me souviens de moi » de 48, analysé dans la première partie de la thèse, l'usage de la première personne du singulier vient positionner historiquement le corps de l'énonciateur, le laissant immanent à l'événement décrit, mais aussi à la description elle-même, au discours lui-même. Ce corps commence à être à la fois ici, parce que c'est lui qui parle maintenant, et là-bas, dans un autre temps, un autre lieu, parce que c'est physiquement contre lui que le passé s'est dressé.

Avec la photo ci-dessus et le discours qui l'accompagne, commence l'une des séquences de *Photos d'identification* dans laquelle la prisonnière raconte certaines des pratiques de torture

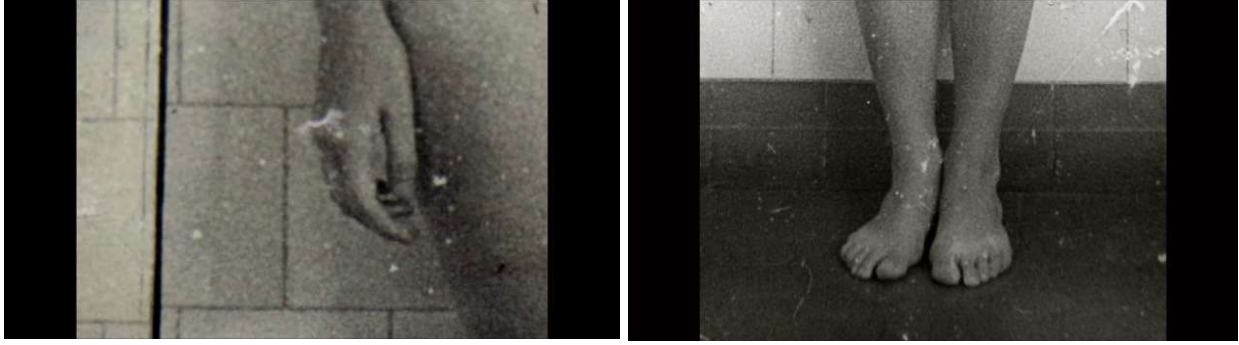
qu'elle a subies dès son arrestation. Sur l'image, il est possible de remarquer le numéro 1214 sur son cou. C'est son identification tautologique dans le catalogue policier ; la réduction de son corps, de sa vie et de son identité à quatre figures, toutes tuables. Et elle poursuit : « ils ont dit qu'ils voulaient vraiment changer mon visage... ». À la fin de la phrase, un rire nerveux, endolori. La photo disparaît. L'écran devient noir. Mais nous restons dans le noir pendant peu de temps.



Figure 177 : portraits de face et de profil de Maria Auxiliadora. Source : *Photos d'identification*, 2014, d'Anita Leandro.

Immédiatement après, en coupe sèche, apparaissent des photos du protagoniste avec un bandeau sur le front qui n'existait pas auparavant (figure 177). Comme les vêtements sont les mêmes que les précédents, on a le sentiment que ces portraits ont été pris peu de temps après le premier cliché. Alors la présence, ici, du pansement témoigne des agressions subies hors champ, entre les deux enregistrements.³⁷⁷ L'éclairage de la scène, dirigé du bas vers le haut, produisant une ombre prononcée de Maria Auxiliadora sur le mur, semble mettre en évidence la violence et les abus encapsulés dans l'image. Pendant ce temps, le personnage raconte la joie et la satisfaction des tortionnaires qui l'ont agressée et torturée, comme ses compagnons de guérilla, également personnages du film, Chael et Espinosa, capturés lors de la même opération policière réalisée en 1969. Après la photo, vient l'écran noir.

³⁷⁷ Anita Leandro affirme qu'il était très courant que certaines photographies de prisonniers soient prises pendant le processus d'interrogatoire et de torture. Le sac noir, par exemple, qui couvrait le visage des torturés, était communément enlevé juste pour la photographie, et remis peu après. « C'est ainsi que sur les photos apparaissent de nombreux prisonniers échevelés, blessés, ensanglantés et, dans le cas des hommes, souvent torse nu », dit Leandro. Anita Leandro, « O acervo da ditadura na mesa de montagem », *art. cit.*, p. 105.



Figures 178 et 179 : respectivement la main droite et les pieds de Maria Auxiliadora. Source : *Photos d'identification* (2014), d'Anita Leandro.

Ensuite, on voit la main et les pieds de la victime (figures 178 et 179) ; des images qui prennent aussi du temps et sont encore une fois séparées l'une de l'autre par un écran noir. Maria Auxiliadora parle des menaces de mort qu'elle a reçues pendant la torture. Elle dit qu'ils lui ont donné des coups au cou, qu'ils lui ont mis le pistolet dans l'oreille. Ils ont dit qu'ils la tueraient au nom de l'Escadron. Ces images ne sont guère illustratives de la scène décrite par le protagoniste. Leur fixité et le long temps que ces photos durent à l'écran les éloignent en effet encore plus, formellement, du chaos frénétique de la violence décrite. Cette dissonance entre le son et l'image produit un détachement.

Nous sentons que l'instant de la photo n'est pas directement lié au moment des événements décrits par Maria Auxiliadora ; en tout cas, pas comme dans les deux portraits précédents (figure 177) temporellement liés à la narration sur la défiguration du visage³⁷⁸. Le montage va ainsi vers un anachronisme³⁷⁹ qui, précisément parce qu'il refuse de présenter l'histoire dans une linéarité homogène, préserve et valorise la singularité de chaque événement, qu'il s'agisse de la torture, de la photo, de la narration, ou même du film lui-même, tous des événements spécifiques et complexes. De cette façon, le nouveau contrepoint entre le son et l'image ouvre une fenêtre de perception plus réflexive sur le corps et son expérience de la douleur. Nous entrevoyons plus clairement le caractère insaisissable, indicible voire invisible de l'épreuve subie par ce corps.

Plus tard dans le film, sur un écran noir, on entend encore la voix de Maria Auxiliadora :

³⁷⁸ Et, en fait, les détails de la main et de pieds (figures 178 et 179) sont des fragments d'une photographie prise non pas au moment de l'arrestation et de la torture, mais au moment de la libération de la prisonnière, en 1970. *Ibid*, p.108.

³⁷⁹ *Ibid*, p.109.

« Alors l'un d'eux a cherché des ciseaux et a pris le bout du sein en disant qu'il allait le couper ; puis l'autre est intervenu, en lui disant de ne pas faire ça, qu'il ne le permettrait pas, tout ce genre de choses. En même temps... »

Et ici, avant que la phrase ne continue, une autre image apparaît sur l'écran noir :



Figure 180 : portrait de Maria Auxiliadora nue en préparation pour sa sortie. Source : *Photos d'identification*, 2014, d'Anita Leandro.

« ... j'étais giflée et giflée... », poursuit la narratrice. À travers des techniques de violence qui se concentrent sur les zones érogènes du corps, la perversion des tortionnaires devient très évidente. À un moment du film, Espinosa dit qu'ils ont essayé de forcer les trois capturés (lui, la jeune fille et Chael) à avoir des relations sexuelles. Et quand Maria Auxiliadora cite, dans le discours ci-dessus, l'un des agents essayant d'arrêter les ciseaux sur son sein, nous sommes frappés par un manque de sens aigu, qui s'ouvre comme une fissure vers la folie. Un tortionnaire empêche son collègue de torturer, en affirmant un certain « respect » du corps ou de la vie. La terrible incohérence montre une profonde instabilité dans le sens des choses comme encore une autre forme de torture.

Regardons plus longuement l'aspect de la photo ci-dessus, très différent de celui dans la première image de la protagoniste (figure 176). Si auparavant Maria Auxiliadora faisait face à la caméra, s'armant contre elle, maintenant elle a une expression découragée. Au début, nous regardions des photos de la capture, prises en 1969 ; puis nous passons à la photographie de sortie de prison, faite en 1970³⁸⁰. Dans cette dernière image, nous voyons les longs cheveux qui se répandent sur les épaules, le regard tombant, comme les cheveux, la légère inclinaison latérale de la tête presque hagiographique. Cependant, même baissés, les yeux restent ouverts. Il y a

³⁸⁰ *Ibid*, p. 108.

encore quelqu'un. Contre le caractère autoritaire de cette photographie, un sujet est annoncé. Que se passait-il dans la tête de Maria Auxiliadora au moment où a été prise la photo ?

Si nous revenons, en passant, à travers toutes les images de la protagoniste que j'ai exposées au long de cette description et que nous les suivons une par une, nous aurons une histoire imagétique sur le passage d'un corps à travers l'expérience traumatisante de la torture. Une torture qui vient de nous être racontée et qui résonne dans notre mémoire au fur et à mesure que nous la revoions à travers la sélection d'images. Anita Leandro n'aurait-elle pas réalisé une sorte de « galerie »³⁸¹ corporelle de Maria Auxiliadora ? D'autre part, une fois soigneusement rythmée par le montage avec la narration, cette galerie ne serait-elle pas imprégnée d'un effort anti-catalogue pour animer, au lieu de remplacer, la présence de la victime ?

Regardons en particulier les trois dernières images (figures 178 à et 180) : la main, les pieds, la tête. Anita Leandro reprend ces trois fragments à partir d'une photo de corps entier de Maria Auxiliadora, prise par l'équipe DOPS de Guanabara en 1970, pour sa sortie de prison³⁸². Comme le souligne la réalisatrice elle-même, à travers une telle fragmentation du corps du personnage, elle choisit de ne pas montrer la nudité de cette femme, évitant consciemment de la « déshabiller » encore une fois. Des fragments d'image sont utilisés pour créer un « contrepoint visuel » à la parole, au lieu de l'illustrer³⁸³. Maria Auxiliadora nous raconte des scènes de pure brutalité : coups de poing, humiliations et cris. À l'opposé des gestes violents, frénétiques, les photos apparaissent une à une, longtemps, immobiles, interrompues par l'écran noir. Entre le dit et le montré, la dissonance. Entre l'histoire et l'archive, la lacune.

L'effort de Leandro a donc pour objectif de transformer le statut de ces images, de les faire sortir d'un catalogue silencieux, secret et policier, pour les faire exister cinématographiquement. Ainsi, la fragmentation finale du corps de la prisonnière en main, pieds et tête, malgré sa reconstitution des techniques fragmentaires de l'anthropométrie d'Alphonse Bertillon, vient précisément comme un moyen de récupérer et de libérer ce corps, non de le dominer. Le fragment suggère ici non pas une cartographie analytique du corps, comme chez Bertillon, mais une permanence, une insistance et une démultiplication de ce corps. Ainsi, dans

³⁸¹ Comme les « *rogues galleries* », galeries d'images de corps de criminels mises en place lors de la modernisation des polices de métropoles. Tom Gunning, « O retrato do corpo humano: a fotografia, os detetives e os primórdios do cinema », in Leo Charney et Vanessa R. Schwartz (eds.), *O cinema e a invenção da vida moderna*, São Paulo, Cosac Naify, 2004, p. 43.

³⁸² Anita Leandro, « Os acervos da ditadura na mesa de montagem », *art. cit.*, p. 108.

³⁸³ *Ibid.*, p. 109.

chacune des parties corporelles que nous voyons, que ce soit la main, les pieds ou la tête, c'est Maria Auxiliadora entière qui revient une fois de plus et nous offre un nouveau regard.

À travers ce contre-regard, la présence du personnage nous communique toute son histoire ; des expériences limites à la fois de la torture passée et du suicide futur, mais aussi en passant par tous les petits moments de l'existence, tristes ou heureux. Cette présence provient donc précisément de la façon dont Epstein décrit la « personnalité » photogéniquement révélée : « son passé rendu inoubliable, son avenir déjà présent³⁸⁴ ». Ainsi, la présence photogénique se fait l'expérience d'une profonde anachronie, où la présence de Maria Auxiliadora devient perceptible parce que c'est elle, cette présence, qui constitue le lien profond unissant les fragments visuels et sonores, assimilés non pas dans une chronologie linéaire, mais dans un réseau de sens possibles.

En même temps, d'un autre point de vue, dans les trois derniers fragments de la main, des pieds et de la tête, avec l'augmentation du détail, nous assistons également à une image qui s'effondre devant nous en une constellation de grains d'argent. Nous remarquons la poussière qui est restée entre nous et la photo, entre notre temps, dans le présent filmique, et le temps où les images ont été produites. En observant ces petits traits, nous nous rapprochons du caractère concret de cette image. Ainsi, nous nous souvenons non seulement de Maria Auxiliadora, mais aussi de la photographie qui la porte vers l'ici et maintenant. Nous prenons conscience que ce que nous voyons n'est pas directement le corps du personnage, mais les effets que la traînée lumineuse de ce corps laissait jadis, en 1970, à la surface d'une pellicule. À travers la matérialité des grains et de la poussière argentique nous réalisons enfin que l'image elle-même est matière, qu'elle est capable de corporéité. Chaque archive est, fondamentalement, un corps qui a traversé le temps, même quand il n'arrive qu'à travers la lumière d'une projection visuelle.

Dans ce croisement entre l'image d'un corps et le corps d'une image, il existe donc un double lien, à la fois figuratif et matériel, qui constitue une sorte de mystique de l'archive récupérée. Si nous appliquons une rétro-ingénierie sur l'image, en remontant pas à pas dans le temps, nous accédons à une part de cette mystique : imaginons le choix dans le montage de *Photos d'identification* d'insérer cette image et de la présenter ; avant cela, pensons à la numérisation de cette image en préparation du film ; et, encore plus tôt, imaginons les années où la photographie est restée dans les archives de la police du DOPS ; beaucoup plus loin, pensons à

³⁸⁴ Jean Epstein, *Écrits sur le cinéma : tome I, op. cit.*, p. 140.

la production de la copie en positif à indexer dans le dossier de Maria Auxiliadora, réalisée à partir d'un négatif révélé ; imaginons que ce dernier se soit révélé après avoir quitté l'appareil photo réellement utilisé pour faire la photo elle-même. Ici, enfin, nous arrivons au moment du déclic, en 1970. Maria Auxiliadora était là, physiquement et existentiellement épuisée, découragée, attendant que la photo soit prise pour s'habiller.

Il nous faut un certain nombre de rémanences pour pouvoir regarder la main, les pieds et la tête du personnage aujourd'hui. C'est une chaîne dont les maillons nous relient matériellement au passé et nous renseignent sur les méandres d'une vie de l'image. La possibilité de la présence de Maria Auxiliadora dans *Photos d'identification* n'est donc pas seulement due à l'iconicité de la photo, c'est-à-dire au fait figuratif selon lequel il est possible de voir et reconnaître son visage et son corps dans les images. La présence de la protagoniste se produit également en raison de l'indexicalité de la photo, c'est-à-dire du fait matériel selon lequel de telles images ont été réalisées directement en présence de son corps et qu'elles ont dû physiquement voyager dans le temps pour nous parvenir.

Comme le montre la séquence analysée ci-dessus, dès que nous voyons cette première photo de Maria Auxiliadora et que nous entendons sa voix à la première personne, nous nous tournons entièrement vers le protagoniste. L'apparition de l'image et du son exige cette conversion de l'attention du spectateur. Mais, au fur et à mesure que nous passons d'une image à l'autre, nous traversons des moments d'écran noir qui séparent les archives. Et le remarquer est crucial.

Car, curieusement, dans ces moments sombres, la perception de la présence de Maria Auxiliadora ne s'affaiblit pas, au contraire, elle semble s'élargir. C'est dire que nous assistons à un étrange prolongement de sa présence pendant toute la durée du film au-delà des limites de l'image et de la parole qui l'a suscitée. Nous sentons la présence de Maria Auxiliadora même dans les moments d'obscurité et de silence. Comment articuler ce phénomène avec une présence intimement liée à un lien matériel et figural de l'image avec le corps ? Et quand l'image disparaît ? Comment ce corps reste-t-il « présent » ?

Le premier point à noter est qu'en plus de la séquence décrite ci-dessus, les écrans noirs sont dispersés dans tout le montage de *Photos d'identification*, dans presque toutes les transitions entre les images. Il en va de même pour les silences. « Silences », évidemment, au sens d'absence de parole, car il y a des nappes sonores travaillées dans ces extraits qui contribuent à la tenue et à la progression du film, surtout lorsqu'il est dans une situation d'écran noir. Dans cet enchevêtrement constant entre images et non-images, entre parole et non-parole, le film produit un effet de densité dans ce qui est montré.

Parce que les temps des noirs et des silences forment en fait les points d'ouverture du film, des moments où, bien que ne voyant rien ou n'entendant personne, ces présences semblent résonner simultanément, comme si, à travers ces moments, nous pouvions accéder à certaines profondeurs. Ce ne sont pas de simples « souffles », au sens de soulager l'expérience du spectateur. Au contraire, ils l'intensifient ; ils imposent à la gravité de ce qui vient d'être vu et dit le sombre contexte historique de la dictature militaire, le douloureux silence de la mémoire des morts. C'est-à-dire que la consécration de l'espace-temps filmique au geste de ne pas montrer ouvre la possibilité d'une réflexion spectatrice dans laquelle nous nous remémorons ce qui a déjà été vu, ou entendu, en même temps que nous attendons ce qui n'a pas encore été montré. Une fusion de temps, sons et visions.

Les écrans noirs et les silences de *Photos...* ne sont donc pas simplement des absences : ce sont des catalyseurs, des méta-présences, ce sont des rappels de l'abîme, de ce qui a été approché et de tout ce qui n'a pas été, qui renvoie à cette tempête de visions de l'écran noir de l'ex-prisonnier 14 dans *48*, visité dans la première partie de la thèse. De par ce fonctionnement et aussi parce qu'ils séparent les insertions visuelles et sonores dans le montage, les écrans noirs et les silences de *Photos...* contribuent à valoriser l'unicité de chaque fichier en leur donnant tout leur poids ; une unicité fondamentale pour Anita Leandro³⁸⁵.

Ainsi, faut-il supposer que les présences peuvent dépasser les images, et que c'est peut-être ce débordement qui fait la différence entre la reconnaissance banale de quelqu'un dans une image *versus* l'expérience photogénique de la présence à travers l'archive, la sensation persistante et grave d'une « personnalité », d'une « âme visible ». En même temps, comme je viens de le montrer, c'est l'image véhiculée par le film qui porte en elle, dans son corps qui a traversé le temps, le dernier vestige d'un lien matériel avec le corps figuré. Autrement dit, cette image a

³⁸⁵ Anita Leandro, « Os acervos da ditadura na mesa de montagem », *art. cit.*, p. 105.

aussi une forme de présence très concrète et emphatique, voire explicite, même si elle est découpée et interrompue par le montage au profit de la succession d'autres images qui constituent le film. Ainsi, pour faire face à ce décalage entre les limites de la présence matérielle à l'intérieur de l'image et ses non-limites lorsqu'elle se met à résonner au-delà du visible, survivant à la coupure même du montage, il est possible de proposer deux modes de « présence » différents : l'un actuel et ~~un~~ l'autre virtuel.

Les apparitions explicites des personnages, lorsqu'ils apparaissent clairement dans leurs photos de catalogue par exemple, sont le mode actuel de présence. Ces apparitions sont, en effet, devant nous telles que nous les voyons et les entendons ; elles sont la main, les pieds, la tête de Maria Auxiliadora, elles sont sa parole dans l'obscurité de l'écran noir. Elles commencent et finissent à des moments plus ou moins mesurables, marqués par le *cut* ou le *fade*, le *in* et le *out* ; ce sont des blocs d'espace-temps manipulés par le montage pour la construction du film. Mais si les écrans noirs et les silences évoquent des échos puissants de ces présences, les transformant rétroactivement quand elles ne sont plus là, c'est qu'ils travaillent avec ces présences dans leurs virtualités, dans ce qui s'acharne tant bien que mal à revenir malgré l'invisible et le silencieux.

Je propose que nous comprenions les présences actuelles simplement comme des apparitions. Lorsque quelque chose ou quelqu'un apparaît, apporté par l'image ou le son, il est matériellement présent. Corps lumineux de l'image ou vibration du son, l'apparition forme une sorte de matérialisation de la présence, qui, une fois identifié, peut commencer à s'étendre et acquérir un poids métonymique qui transcende la matérialité immédiate, suggérant un pas en avant. Si l'apparition est le tremplin, pour accéder immédiatement à la vision d'un mouvement corporel, d'un regard ou d'une archive, la présence est la plongée, allant vers la suggestion du geste derrière le mouvement, du sujet derrière le regard, de l'histoire derrière l'archive. C'est dans la virtualité que se trouve l'essentiel de la présence, sa personnalité, sa condition « d'âme visible », simplement insinuée par l'apparition, qui est une sorte de trace puissante, un indice, un point de départ. En même temps, c'est elle qui touche d'abord le spectateur et éveille en lui le besoin d'y reconnaître une présence intense, laquelle peut alors perdurer même lorsque l'image disparaît. C'est désormais avec cette approche plus virtuelle que j'utilise la notion de présence.

De ce point de vue, on peut dire que, dans *Photos...*, les multiples apparitions des personnages entretiennent certes un rapport intime et direct avec leurs présences respectives mais ne s'insinuent pas comme frontières de ces dernières, mais comme points d'appui ; des points à

partir desquels elles deviennent catalysables, expansibles, toujours re-lisibles. C'est ce qui se passe dans la séquence que je viens de décrire, à propos de Maria Auxiliadora. Sa présence se nourrit et s'agrandit alors que ses multiples apparitions, visuelles et sonores, sont rythmées par des écrans noirs et des silences. C'est comme l'effort intermittent pour pousser une balançoire vers des hauteurs, malgré l'interruption constante de l'application de la force, son mouvement devient de plus en plus intense. Autrement dit, les apparitions actualisent sans cesse les présences, qui, à partir de là, augmentent, changent, vibrent.

Virtuelle par excellence, une présence dépend de la mémoire du spectateur pour perdurer, elle dépend du degré d'empathie de ceux qui regardent le film pour s'épanouir. Et c'est l'apparition, cet état de présence dense, brut et actuel, qui est capable d'interpeller le spectateur et de l'inciter à se souvenir, même contre sa volonté ou son attente.

Dans une scène de *Photos d'identification*, à environ 13 minutes du film, il est possible d'assister à l'un des personnages lui-même en retraçant ce chemin de l'apparition vers la présence. Se reconnaissant sur l'une des photographies policières utilisées par la réalisatrice, Espinosa commence par sourire, se dit beau sur la photo. Jusqu'à là, il semble être confronté à une simple apparition de lui-même. Mais plus tard, il reconnaît qu'à ce moment-là, il avait déjà été beaucoup battu, que son sang est visible sur la photo. Puis il reste silencieux, cesse de sourire, commence à regarder attentivement la photo. Son expérience de spectateur est progressivement hantée par une série de présences motivées par cette apparition spécifique, autrefois simple et petite.

Un fait important est qu'Espinosa continue de parler avec l'image en main tout au long de ce processus, sans la quitter des yeux. Cela nous dit que la présence virtuelle, bien qu'elle puisse survivre à la disparition de l'image, ne remplace à aucun moment effectivement l'apparition qui l'a provoquée. Elle vient la renforcer, l'intensifier à l'infini, comme un excès de sens, un surplus affectif qui accroît le désir de regarder. C'est pourquoi, si l'apparition demeure, sans jamais quitter les mains d'Espinosa, elle est agitée par la présence qu'elle a suscitée, commençant à s'étendre, montrant d'autres choses qu'elle ne montrait pas auparavant, réactualisant, en échange, la présence, elle aussi changeante, dansante. L'apparition est donc un canal dynamique par lequel se croisent le regard du spectateur et celui de l'image ; c'est le lien qui produit ce court-circuit de mise en présence réciproque entre spectateur et image qui, comme je l'ai décrit plus haut, est au cœur de l'expérience photogénique.

Sans nécessairement prétendre qu'Espinosa a eu une expérience de la photogénie, notamment parce qu'il ne regardait pas un film, mais une photo fixe et imprimée à la main, il est possible de reconnaître des similitudes entre l'expérience du personnage et ce qui fut décrit en relation avec l'actualité et la virtualité de la présence.

Jusqu'ici j'ai tracé un vecteur qui va de l'apparition vers la présence, décrivant un parcours qui suggère un travail spectateur d'ouverture à l'image. Ce vecteur est l'un des dispositifs utilisés dans les entretiens réalisés par Anita Leandro, qui montre certains documents et photographies à Espinosa et à Reinaldo pour réactiver leur parole. Il s'agit d'une technique aussi utilisée par Susana de Sousa Dias pour conduire les entretiens avec les ex-prisonniers de 48.

Cependant, lorsque les interviewés se mettent enfin à parler, concrétisant l'entretien lui-même, un deuxième mouvement de présence s'ouvre et va dans le sens inverse de celui qui l'a provoqué. Les interviewés commencent à accéder à leurs propres souvenirs, c'est-à-dire aux présences virtuelles qu'ils perçoivent individuellement, pour ensuite densifier ces présences dans de nouvelles apparitions, contenues dans leurs discours. Et si j'affirmais plus haut que l'économie des présences des *Photos d'identification* vise à laisser sourdre les présences les plus absentes à travers celles qui sont les plus présentes, en se concentrant sur Maria Auxiliadora et Chael, alors le film repose fortement sur ce vecteur inverse, qui vise à provoquer de nouvelles apparitions, notamment par la narration, qui est le partage d'expérience, la fonction capitale du narrateur benjaminien³⁸⁶.

Raconter signifie, ici, créer des apparitions afin de partager les présences qui leur donnent sens et force vitale, affectant le spectateur avec de telles présences et les convertissant en un narrateur potentiel. Si, comme nous l'avons vu dans la première partie, voir c'est faire voir, c'est multiplier les manières de voir, raconter c'est aussi transférer et multiplier les capacités narratives, c'est imprégner l'auditeur. Cette thèse ne serait-elle pas une conséquence directe de

³⁸⁶ Walter Benjamin. *Magia, técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*, São Paulo, Brasiliense, 2012-a. p. 214.

cette répartition des facultés narratives ? N'est-ce pas le phénomène qui me permet de raconter les films à travers ces pages ?

La scène dans laquelle Espinosa lit l'acte de décès de Chael rend ce processus de densification narrative très évident, tout en opérant une puissante attaque anti-catalogue. L'extrait commence peu de temps après qu'Espinosa a expliqué que, pendant les séances de torture, les cris de Chael avaient cessé. Vient ensuite l'image d'une copie de l'acte de décès du jeune militant, document réalisé par l'Hôpital Militaire (figure 181). Nous entendons à nouveau Espinosa, mais cette fois il lit formellement l'acte. Le langage technique parcourt tout le corps de Chael et détaille chaque point d'agression subi. La description est longue, et, malgré les formalités textuelles, nous nous retrouvons face au supplice d'un jeune homme, on pénètre vraiment son corps. Le montage du film démarre alors un long *crossdissolve* entre l'image du document et une photographie de Chael (figure 182). Ce *crossdissolve* se poursuit jusqu'au moment où nous ne voyons que Chael. Il est là, toujours vivant, regardant la caméra, et nous-mêmes, quelques instants avant de mourir (figure 183). Voici le corps. Voici la vie. « Ce sera et ce fut », dira Barthes devant la photo d'un autre jeune homme arrêté et sur le point de mourir³⁸⁷. Nous frémissons, avec Barthes, sur « une tragédie qui s'est déjà produite³⁸⁸ ». Tragédie incontournable, déjà dénotée dès le début de la séquence par l'acte de décès lui-même.



Figures 181 à 183 : *cross dissolve* entre une image de l'acte de décès de Chael Charles Shreier et une de ses photographies policières de 1969. Source : *Photos d'identification*, 2014, d'Anita Leandro.

Nous voici face à une réversion anti-catalogue de *Photos d'identification*, dont un acte de décès, même avec sa fonction juridique et son langage technique, si froidement descriptif, se rapproche soudain d'une narration capable de densifier des présences. Le document biopolitique est désarticulé par la superposition cinématographique du portrait de Chael et aussi par la voix d'Espinosa, l'une des victimes du système représentée par le certificat. La froideur technique du

³⁸⁷ Roland Barthes, *A câmera clara: nota sobre a fotografia* [1980], Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2012, p. 87.

³⁸⁸ *Idem.*

document se rapproche peu à peu de la froideur de la tragédie historique, de l'événement déjà passé. Peu à peu, donc, nous commençons à voir Espinosa et Chael unis à ce moment du film, comme dans une scène de *Pietà*, où le vivant tient encore le mort dans ses bras. Le texte du document est ainsi converti en un souvenir tragique du corps de Chael.

Le contraste entre les nombreuses blessures décrites par le document et leur absence absolue sur la photo contredit la version officielle des autorités du DOPS, d'un décès par agression subie à la suite d'une résistance à l'arrestation³⁸⁹. Encore plus, cette dissonance entre image et document crée un vide temporel entre le moment du portrait et la production de l'acte de décès. Mais, surtout, outre la contre-preuve et l'écart menaçant, l'apparition du corps sain de Chael dans la photo suggère aussi, à travers son regard, une vie qui paradoxalement et concrètement persiste dans la photo, et qui donc s'impose comme une plus grande présence.

8.3.3 Présence, ressemblance et photogénie

À travers l'analyse des *Photos d'identification*, j'ai pu faire la part entre apparitions et présences et voir comment ces deux actions sont capables de se catalyser mutuellement, dans des vecteurs différents, formant une économie d'échanges et de réversibilités entre elles. Mais il faut encore caractériser plus précisément les deux notions pour les rattacher aux discussions de similarité benjaminienne et de photogénie epsteinienne, centrales dans cette thèse.

Pour un regard désirant et dévoué, là où il y a apparition, il y aura forcément présence, mais la réciproque n'est pas vraie, car la présence peut durer même lorsque les lumières sont éteintes. Comme l'un et l'autre ont un lien si intime, on ne peut pas dire qu'il y ait une frontière entre eux, mais une différence de tension³⁹⁰. Le *fade*, notamment, pourrait être vu comme le procédé audiovisuel qui synthétise le plus clairement la non-rupture catégorique entre l'apparence et la présence, différentes en degré, mais pas en nature. Parce que l'apparition est un

³⁸⁹ Anita Leandro, « Os acervos da ditadura na mesa de montagem » *art. cit.*, p. 112-113.

³⁹⁰ Ici, comme lorsque je discernais l'actualité et la virtualité de la présence, je continue à m'appropriier le cadre philosophique d'Henri Bergson, qui insiste sur la distinction entre différences de nature et de degré. Une modulation de tension, comme je l'ai suggéré plus haut, indique une différence de degré et aide à ne pas catégoriser les frontières entre apparitions et présences, toujours réciproquement réversibles. Sur la question de Bergson sur les différences de nature *versus* de degré, voir Gilles Deleuze, *Bergsonismo* [1988], São Paulo, Ed 34, 1999, p. 15-16.

nodule dense et concret de présence, elle est son actualisation, elle est le moment spécifique, évident, indéniable d'une présence ; mais celle-ci peut continuer même distendue, ou disparue, en marchant tant que dure le terrain d'empathie donné par ceux qui la perçoivent encore. En ce sens, le discernement entre apparence et présence est nécessaire pour tenter d'expliquer une certaine survivance de l'image au-delà de ses frontières : la persistance d'une vision. À la limite, n'est-ce pas par son jeu de présences qu'un film parvient à toucher le monde, à persister et à s'étendre au-delà de lui-même ?

Face à la vue qui s'élargit sans rien à voir, c'est comme si un excès de sens se détachait, sans image pour l'enchevêtrer et le façonner. La vision persistante, donc, cette présence sans apparence, est quelque chose de très diffus. C'est le témoignage d'une force vitale, d'une indétermination mouvante, protéiforme, menaçante. Ce n'est ni une personne ni une chose. Pas même une image. C'est la sensation d'un contre-regard poignant qui renvoie notre empathie dirigée vers l'altérité, vers le temps lui-même, vers tout ce qui n'est plus là. C'est quelque chose de proche du phénomène spectatorial décrit par Roland Barthes devant les photographies : non seulement parce que c'est le regard du spectateur qui donne aux images leur existence, mais aussi parce que, pour bien voir les images, il faut parfois fermer les yeux³⁹¹.

Dans le milieu audiovisuel, où les images ne cessent de se succéder, cette fermeture d'yeux équivaut aux temps de silence, aux formes de retard de l'image-son, soit le temps mort, le ralenti, la répétition, l'écran noir. Par conséquent, comme, avec Andréa França, je l'ai déjà écrit³⁹², les procédures de longue temporalité trouvent un terreau fertile dans le cinéma d'archives, parce qu'il s'agit de favoriser des visions persistantes, de diffuser des manières de voir, de penser à l'histoire avec les yeux. C'est ainsi que de tels retards, lorsqu'ils sont capables de produire des visions persistantes, n'impliquent pas un repos, mais une intensification de l'expérience spectatrice ; c'est lorsque le spectateur rencontre sa « fragile force messianique » et devient une sorte de clairvoyant.

³⁹¹ Roland Barthes, *Camara clara: nota sobre a fotografia, op. cit.*, p. 84. Il est important de rappeler que Georges Didi-Huberman commente quelque chose de similaire en ouvrant *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde* avec un passage d'*Ulysse*, de James Joyce, pour travailler sur le paradigme de la vision avec des yeux fermés. George Didi-Huberman, *O que vemos, o que nos olha* [1992], São Paulo, Editora 34, 2010, p. 29-30.

³⁹² Andréa França et Nicholas Andueza, « O cinema de arquivo e a (des)pedagogia das sensibilidades: uma imersão em outros espaços e tempos », *Revista do Acervo*, Rio de Janeiro, vol. 32, n° 3, sep.-déc., 2019.

Dans « La doctrine des ressemblances », Walter Benjamin parle du clairvoyant comme de celui qui accède aux opérations des ressemblances magiques³⁹³. Si l'auteur, comme je l'ai déjà mentionné³⁹⁴, souligne que le développement du langage a obscurci les liens magiques par ses conventions, en générant des similitudes « non sensibles », la capacité technique d'enregistrement de la caméra, en revanche, a pu détourner ce processus ; ce qui ne signifie pas forcément revenir en arrière, mais mélanger, compliquer. Au moyen d'un réalisme machinique qui n'est certes pas neutre, mais qui n'est pas non plus absolument soumis au verbe humain, un réalisme doté, en somme, d'un matérialisme intrinsèque³⁹⁵, la caméra est capable de réhabiliter, au moins en partie, le mystère des similitudes préconventionnelles.

C'est précisément là que se situe l'intérêt philosophique de Gilles Deleuze pour le cinéma, pour s'en tenir à un exemple important pour la pensée cinématographique. Deleuze suggère que l'image en mouvement ne serait ni langue ni langage, mais « matière intelligible », « mouvements et processus de pensée », « images pré-linguistiques »³⁹⁶. Jean Epstein, fait un point très similaire dans son dernier livre publié de son vivant, en 1947, *Le Cinéma du diable*. Opposant le mot et l'image³⁹⁷, il suggère que la convention littéraire au cinéma l'affaiblirait beaucoup, car le cinématographique se constitue de « la fine et mobile trame d'une pensée moins superficielle, plus proche de la réalité subjective, plus obscure et plus vraie³⁹⁸ » que celle des mots.

Et ce caractère « vrai » et « obscur » de la pensée cinématographique avait déjà été signalé par Epstein dans une approche machino-mystique en 1921, dans *Bonjour Cinéma*, son premier livre sur le 7^e art. L'auteur traite d'un certain « ciné mystique³⁹⁹ », déclarant que « le

³⁹³ Walter Benjamin, *Magia, técnica, arte e política : ensaios sobre literatura e história da cultura*, op. cit., p. 120-122.

³⁹⁴ Dans la partie précédente, p. XXX.

³⁹⁵ KRACAUER, Siegfried, *Theory of film : the redemption of physical reality*, Londres-New York, Oxford University Press, 1997, p. 306-308.

³⁹⁶ Gilles Deleuze, *A imagem-tempo : Cinema 2* [1985], Lisboa, Assirio & Alvim, 2006, p. 334.

³⁹⁷ L'opposition entre le mot et l'image n'est pas dogmatique chez Epstein. Surtout parce que c'est un théoricien qui, en plus d'être cinéaste, était aussi poète. L'un des exemples les plus évidents de non-opposition est un article de 1921, « Le cinéma et les lettres modernes », dans lequel l'auteur, au lieu de séparer catégoriquement littérature et cinéma, va établir des parallèles entre littérature et cinéma modernes. Jean Epstein, *Écrits sur le cinéma : tome 1*, op. cit., p. 65-69.

³⁹⁸ Epstein, *Le Cinéma du diable* [1947], Chicoutimi, Québec, Université du Québec à Chicoutimi, 2002, p. 27.

³⁹⁹ Epstein, *Bonjour cinéma*, Paris, Éditions de la sirène, 1921, p. 111.

cinéma est surnaturel par essence⁴⁰⁰ ». Dans un texte de 1928 au titre éloquent, « La Vue chancelle sur des ressemblances... », le même ton se vérifie : « La magie – et voilà le grand mot – est le plus humain de l'homme. L'art aussi. L'art est donc magie⁴⁰¹ ». Articulant donc les idées de magie et de ressemblance avec le cinéma, l'auteur termine cet article de 1928 en écrivant :

« Le semblable appelle le semblable », dit une autre magie de nègres⁴⁰² qui jettent des seaux d'eau contre le ciel pour faire descendre de la pluie. Auteurs de films, que faisons-nous d'autre ?⁴⁰³ »

Il est difficile de souligner suffisamment à quel point les déclarations ci-dessus rapprochent Jean Epstein de la notion des similitudes magiques de Walter Benjamin, contribuant à amener le concept benjaminien dans l'univers du cinéma et de la photogénie epsteinienne.

En ce sens, il est important de garder à l'esprit qu'Epstein, lorsqu'il travaille avec les procédés magiques du cinéma, explore précisément les opérations de similarité de ce médium, et non d'« exactitude ». Pour l'auteur, il est essentiel de comprendre précisément qu'il y a une « imprécision » dans la reproduction cinématographique, dans le sens où il y a bien une interférence dans la création des images faites par la caméra. Le mouvement devient fondamentalement autre, différent⁴⁰⁴. Mais Epstein lit cette « imprécision » non comme un

⁴⁰⁰ *Ibid.*, p.43.

⁴⁰¹ Epstein, *Écrits complets*, vol. III, *op. cit.*, p.123.

⁴⁰² Européen du début du XX^e siècle, Epstein traite ici ce rituel africain de manière très générique, quitte à le valoriser, ignorant toute particularité ethnoreligieuse du groupe qui l'accomplit à travers le terme « nègre ». Sur tout le continent africain, existent beaucoup de rituels impliquant la pluie. En Afrique du Sud, pour donner un petit exemple, la princesse Massalanabo du Balobedu sera officiellement reconnue comme reine de la pluie par le gouvernement sud-africain, succédant à sa mère Makobo Modjadji, décédée en 2005. Bien que je n'aie pas pu localiser le groupe ethnique spécifiquement mentionné par Epstein, il est possible de distinguer les rituels Bakalanga du Botswana et du Zimbabwe qui opèrent également à travers des similitudes magiques. Les Bakalanga ont deux danses différentes pour la pluie, Wosana et Bayile. La première n'est exécutée que par les wosana, prêtres et prêtresses de la divinité suprême Mwali ; vêtus de noir, ils dansent au son de trois tambours frappant lourdement le sol avec des cloches attachées à leurs chevilles. Il y a une courte vidéo d'un article de BBC News dans lequel Pathisa Nyathi, fondateur du Centre international du patrimoine d'Amagugu, décrit symboliquement la teinte noire des vêtements comme l'obscurité des nuages imbibés de pluie, les pieds tapotant le sol comme une pluie qui tombe et les tambours comme le tonnerre. Cette vidéo est disponible sur : <<https://www.facebook.com/watch/?v=10155598792390229>>. La danse Bayile, exécutée exclusivement par des femmes adultes, qui n'ont pas besoin d'être des prêtresses, apporte des mouvements et des sifflements qui ressemblent à ceux des oiseaux communs en saison des pluies. Autrement dit, dans le mouvement de ressemblance du phénomène même qu'ils décrivent, la pluie, ces deux exemples prouvent à la fois le point epsteinien et benjaminien de la ressemblance magique. Des descriptions plus approfondies de ces danses que j'ai citées dans : Otukile Sindiso Phibion, « The rain praying music of the Bakalanga of Botswana and Zimbabwe », *Case studies journal*, v. 2, n° 5, juin, 2013.

⁴⁰³ Jean Epstein, *Écrits complets*, vol. III, *op. cit.*, p. 127.

⁴⁰⁴ L'auteur illustre ce problème avec les variations des mouvements circulaires des roues d'un véhicule qui, filmées, semblent faire varier leur mouvement, voire parfois l'inverser, alors que le véhicule suit normalement la trajectoire.

échec, mais comme une faculté créatrice du cinéma, ou comme l'« l'intelligence de la machine », titre d'un article de 1935 et plus tard d'un ouvrage de 1946.⁴⁰⁵ Pour lui le réalisme de la caméra ne vaut que pour ce qu'il est capable de créer, pas dans le sens d'un abandon fantastique et aliéné du réel, mais, au contraire, dans celui d'une puissante subversion de ce qui est compris comme réel. C'est pourquoi Tom Gunning suggère que, face à la division formulée par André Bazin entre ceux qui croient au réel et ceux qui croient à l'image, Jean Epstein trace une troisième voie : celle de la rencontre avec le réel précisément à travers l'opération transformative et transgressive de l'image de la caméra⁴⁰⁶. L'instant photogénique serait le point culminant de ce contact trinitaire entre l'image, le spectateur et le monde, synthèse d'une ressemblance magique cinématographique.

Et, si le cinéma n'existe pleinement que dans le flux, c'est-à-dire pendant que le spectateur crée un mouvement entre un photogramme statique et un autre, comme le souligne Epstein⁴⁰⁷ lui-même, alors l'opération créatrice du réalisme cinématographique réside aussi dans ce mouvement : idéalisé par la caméra, *via* l'analyse du mouvement, et réidéalisé par le spectateur, *via* la synthèse. Ainsi, la créativité de la caméra de cinéma ne repose-t-elle pas exactement sur le mouvement, qui n'en est matériellement pas un, mais sur le fourmillement d'images du monde devant nos yeux, la capacité à nous inciter à voir la mobilité. « Cinéma », donc, est le nom donné à un vide, à un point de rencontre, là où il n'est plus possible de discerner suggestion machinique et interprétation humaine.

Autrement dit, regarder un film, c'est désormais communier avec la machine, se découvrir cyborg, comme dirait l'historienne Donna Haraway⁴⁰⁸. Dans ce même sens, pour Epstein, le réalisme cinématographique est une opération qui n'est pas exactement dans l'image, mais qui se situe entre les images fixes en succession rapide et le spectateur. C'est donc de l'écart, dont la densité n'est pas matérielle mais relationnelle, que naît la frénésie qu'on appelle le cinéma, tout ce qu'il touche d'une certaine vibration. C'est pourquoi Epstein définit « l'intelligence de la machine » comme essentiellement « animiste », parce qu'elle suggère de

Epstein propose cet exemple dans de multiples textes, par exemple dans « La vue chancelle sur des ressemblance », 1928 ; « La mort et le cinématographe », 1929 ; et « Photogénie de l'impondérable » 1934. Tous ces textes sont dans Jean Epstein, *Écrits complets*, vol. III, *op. cit.*

⁴⁰⁵ Jean Epstein, *Écrits sur le cinéma*, tome 1, *op. cit.*, p. 243.

⁴⁰⁶ Tom Gunning, in Keller et Paul, *Jean Epstein, critical essays and new translations*, *op. cit.*, p. 18-19.

⁴⁰⁷ Jean Epstein, *Écrits complets*, volume III, *op. cit.*, p. 168.

⁴⁰⁸ Donna Haraway, *Simians, cyborg, and women: the reinvention of nature*, Nova York, Routledge, 1991, p. 149.

multiples mouvements nouveaux et autres, là où seules la fixité et la répétition étaient supposées, elle suggère, à la limite, la vie.

Ainsi, dans sa microphysique, basée, comme le propose le critique Jean-Louis Comolli, sur l'analyse et la synthèse du mouvement⁴⁰⁹, le cinématographe opère en suggérant la présence du mouvement à travers des apparitions fixes, avec des sauts minimes à chaque image qui passe. Je propose que nous regardions ce processus comme étant constitué de productions successives de ressemblances magiques, d'infimes miracles de notre perception spectatrice qui rassemblent les petites différences entre une image et une autre et arrivent à la sensation du *continuum* même de la mobilité cinématographique.

C'est le miracle de la réalisation du paradoxe de Zénon, comme le suggère Epstein⁴¹⁰. En ce sens, c'est un saut vraiment miraculeux ou magique, si nous considérons, dans le sillage de Silvia Federici, que la magie est d'ordre intuitif, providentiel et corporel, allant dans le sens opposé du travail rationaliste-productiviste, lié à l'effort⁴¹¹. En d'autres termes, la présence de mouvement à partir d'apparences fixes n'est pas le résultat d'un travail intellectuel du spectateur, mais d'un talent magique inné, ancré dans la physiologie de sa vision, un phénomène qui se produit simplement à chaque image qui passe. Quand cet effet de base est amplifié, extrapolé à un niveau général, aux régimes du rythme, de la représentation, de la métonymie et de l'empathie, c'est-à-dire quand on quitte le photogramme-par-photogramme pour passer au plan, à la scène, à la séquence, au film, alors la suggestion n'est plus seulement celle du mouvement pur et simple, mais celle de multiples présences de vies insoupçonnées, vibrant à travers une explosion constante d'apparitions mobiles en flux continu.

Mais il convient de s'interroger pour savoir si le fait de répandre à ce point le mécanisme des ressemblances magiques, jusqu'au photogramme-par-photogramme, ne pourrait pas les vulgariser, les effilocheur conceptuellement, car, en liant ces ressemblances avec la photogénie, elles semblent, en principe, réservés aux moments plus singuliers d'épiphanie. Pour essayer de répondre, il faut dépasser une réticence importante, venue de Jean Epstein lui-même.

⁴⁰⁹ Jean Louis Comolli, « A última dança: como ser espectador de Memory of the Camps », *Devires*, Belo Horizonte, v.3, n° 1, janv.-fév., 2006, p. 43.

⁴¹⁰ Jean Epstein, *Écrits complets*, volume III, *op. cit.*, p. 166.

⁴¹¹ Silvia Federici, *Calibã e a bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva*, São Paulo, Elefante, 2017, p. 254-260.

La déclaration d'Epstein selon laquelle « le cinéma est vrai » alors « [qu']une histoire est un mensonge » est célèbre⁴¹². Le philosophe Jacques Rancière ouvre *La Fable cinématographique* justement avec cet extrait, tiré de *Bonjour Cinéma*⁴¹³. Dans la justification d'un tel énoncé de vérité, tel que décrit par Rancière, se trouve la notion d'une « tragédie suspendue » qui ne résiderait pas dans l'action dramatique scénarisée en début, milieu et fin, mais dans la vibration latente du monde enregistré et exhibé par le cinéma ; une vibration mystérieuse, bien plus puissante que le récit linéaire et conventionnel⁴¹⁴. Cependant, il est important de rappeler que la condition du « vrai » au cinéma doit être lue chez Epstein non pas de manière positiviste, mais comme « vrai » et « obscur », machinique et mystique. Le cinéma invente un espace dans lequel tout est toujours en train de se produire, où tout est inévitablement présent : « le cinéma... met du dieu partout⁴¹⁵ », ici, dans cette phrase, nous voyons ces réticences epsteiniennes auxquelles j'ai fait référence plus haut.

En effet, si l'on suit l'implication de « dieu partout », on est face à une force latente, disséminée tout au long du film, image par image. C'est pourquoi le cinéma dépasserait la tragédie conventionnelle et linéaire du début-milieu-fin, car chaque apparition dans un film, remplie de détails et d'événements au-delà du contrôle humain, nous apporterait des milliers de visions persistantes possibles, qui pourraient à tout moment se prolonger dans la conscience du spectateur.

Les présences qui surgissent sur les écrans noirs de *48* et de *Photos d'identification*, démontrent particulièrement bien cette latence cinématographique de la vie, même parce qu'aucune image n'y existe qui nous distraie de l'intense activité spectatrice clairvoyante, ne nous faisant percevoir que les échos vibrants, les traces de ce que nous avons vu, de ce qui reste à voir. En même temps, cette activité spectatrice, évidemment, n'attend pas que le noir se produise pour commencer. Un exemple de la concomitance entre présence et apparition est cet extrait de *48* avec la photo souriante de l'ex-prisonnière 7, analysé dans la première partie de la thèse. Là, nous avons vu comment l'approche photogénique de ce portrait démultiplie les vies perçues dans

⁴¹² Jean Epstein, *Bonjour cinéma*, *op. cit.*, p. 31.

⁴¹³ Jacques Rancière, *A fábula cinematográfica* [2001], Campinas, SP, Papirus, 2013, p. 7.

⁴¹⁴ *Ibid.*, p. 10.

⁴¹⁵ Jean Epstein, *Écrits complets*, volume III, *op. cit.*, p. 128.

l'image : le sourire, le pull, la jeune femme, la photographie elle-même. Ce sont d'autres présences, qui se révèlent à travers notre ouverture empathique à l'image.

Mais il existe une différence entre ces deux exemples. Les alignements de *punctum* sur la photographie de l'ex-prisonnier 7 sont spécifiques, brefs, comme des étincelles photogéniques. Les écrans noirs de *Photos d'identification*, en revanche, signaleraient des rumeurs, de vagues échos persistants d'une possible photogénie, une latence photogénique. C'est la question que soulèvent ces réticences epsteiniennes à propos d'un « dieu en tout », question retrouvée tout au long de la pensée de Jean Epstein, soit l'indécision entre l'étincelle et la latence pour décrire la nature de la photogénie⁴¹⁶. Comment combiner les deux vecteurs ?

8.3.4 Le spectateur, le prisme et l'animisme historique dans le cinéma d'archive

Je viens de décrire la photogénie comme le témoignage cinématographique d'une ressemblance magique, c'est-à-dire comme le point culminant du contact trinitaire entre l'image, le spectateur et le monde. Mais selon moi l'interaction entre ces trois éléments n'est pas seulement triangulaire, elle est, plus spécifiquement, prismatique. Même s'il est constamment baigné par la lumière de l'écran, ce prisme dynamique, mobile, machino-mental, qui structure l'expérience du spectateur et se situe entre le spectateur et l'écran, ne fera que réfracter la lumière et la dilater lorsqu'elle atteindra exactement l'angle. Ici donc, tout était déjà là, un effort de parallaxe de plus suffisait à provoquer l'étincelle lumineuse. Et l'explosion des couleurs obtenue par la précision de l'angle signifie non seulement que l'on obtient un flash, une autre façon de voir, mais aussi, à l'inverse, que la lumière est inflammable par nature, qu'une perspective différente, un autre-regard lui suffit pour qu'elle s'ouvre à quelque chose de nouveau et entre brûler en nous.

Et la tâche dynamique, incessante de positionnement et de repositionnement de ce prisme de relations mobiles face à la danse continue des images incombe surtout au regard du spectateur, au désir qui l'émeut, tantôt tiré, tantôt repoussé par les deux autres faces du prisme, qu'elles soient les expériences de l'image et celles du monde. Ainsi, il y a de l'étincelle et il y a de

⁴¹⁶ Si, selon Jean Epstein, la photogénie serait au cinéma « ce que la couleur est à la peinture, le volume à la sculpture » (1974, p. 145), s'il y a bien une « tragédie en suspension » (1921, p. 30), alors tout dans un film ne serait-il pas toujours photogénique ? En revanche, cela contredirait Epstein lui-même, qui s'exclame qu'il n'a jamais vu une minute entière de photogénie, puisque ce serait une « étincelle », elle habiterait l'ordre de la « seconde », de l'exception (1921, p. 94). Les références des citations sont, respectivement : Jean Epstein, *Écrits sur le cinéma*, tome 1, *op. cit.*, p. 145; et Jean Epstein, *Bonjour cinéma*, *op. cit.*, p. 30 ; et : *Ibid.*, p. 94 .

la latence. Ce qui fait le pont entre les deux, c'est le regard, mais pas dans un sens générique, par une articulation prismatique à partir de laquelle ce regard est capable de réfractions insaisissables. Ces dernières sont produites par le mouvement même du regard qui se connecte, se déconnecte et se reconnecte sans cesse aux expériences de l'image et du monde, de l'audiovisuel et de l'histoire. Ces expériences elles-mêmes varient en fonction des conceptions personnelles du sujet qui regarde et aussi de la façon dont celles-ci peuvent être suscitées par ce que l'écran montre. En d'autres termes, le modèle prismatique suggère une mobilité imparable lors de la réception de l'image par le spectateur.

Voir c'est bouger.

Comme le dit Jean Epstein, « Voir c'est idéaliser, abstraire et extraire, lire et choisir, transformer. À l'écran nous revoyons ce que le ciné a déjà vu une fois », d'où sa formule pour une vision qui est « l'idée racine carrée de l'idée⁴¹⁷ », un mouvement conjoint, mental avec la machine. Ce revoir-ce-que-la-caméra-a-déjà-vu, ne serait-il pas l'opération de base du cinéma d'archives analysée dans la présente thèse ? Si, comme nous venons de le dire, un geste de révision est déjà actif dans le simple témoignage de l'enregistrement cinématographique, ce geste se redouble quand nous regardons à une reprise, qui est l'enregistrement de l'enregistrement. Ainsi, en travaillant avec la reprise comme fondement méthodologique, le cinéma d'archives reconstitue et potentialise l'opération réfractaire de la vision. Son métalangage complique le geste de voir. Le remontage de l'archive naît déjà d'une modulation prismatique entre image, histoire et spectateur-réalisateur. Les lieux mêmes de ce qui fait le film et de ce qui le regarde commencent à se croiser. Une expérience cinématographique émouvante se forme, marchant pour réfracter les lumières et les ombres du passé et colorer d'autres possibilités du présent.

Pourtant, le modèle prismatique n'est pas fermé dans la subjectivité d'un spectateur isolé. Par le rapport trinitaire entre ce spectateur, l'image et le monde, une partie importante de ce prisme se construit hors du sujet, à travers les relations dynamiques qu'il dessine avec ses deux autres faces. Par conséquent, la créativité clairvoyante ne prétend pas être aliénée, elle n'ignore pas la douleur, la catastrophe qui viennent de l'image et du monde. Au contraire, elle frôle la tragédie, perçoit sa « suspension », l'explore, la touche, la dissèque et enfin, par un coup de chance, la retourne, la réfracte en plusieurs autres, apportant des vies, des survivances, des étincelles.

⁴¹⁷ Jean Epstein, *Bonjour cinéma*, op. cit., p. 37-38.

D'un seul pas critique et enchanté, à partir du rapport prismatique qu'il construit continuellement entre l'image, le monde et lui-même, sujet pris par la photogénie d'un film d'archives, sujet qui se voit donc plongé dans une sorte d'animisme historique, il voit des milliers de présences, de survivances là où l'histoire officielle ne compte que des absences, des cadavres. Il n'ignore pas la mort, la tragédie ou la douleur, mais de temps en temps, pour un bref sursaut, il est capable de s'en nourrir pour les dépasser.

Ainsi, fonctionnant comme base de l'animisme historique, le trope de la réfraction prismatique permet un modèle de rapport à l'image et au monde qui contribue à illustrer cette troisième voie epsteinienne, évoquée par Tom Gunning, face à la division bazinienne entre réalistes et formalistes. Si ceux qui croient en la réalité voient dans l'image une fenêtre, pariant sur la transparence, et si ceux qui croient en l'image la regardent comme un miroir ou une pierre sombre, comme un être opaque qui réfléchit ou absorbe la lumière, le pari epsteinien serait, enfin, dans le prisme comme manière de voir, dans la réfraction comme expérience esthétique-épistémologique de la vision. Autrement dit, une déviation, une expansion, une découverte de la diversité dans ce qui était censé être un, de l'unité dans ce qui était vu comme séparé ; signe d'une vision qui affecte le monde et qui est par lui affectée⁴²⁵.

Nous voyons d'ailleurs ce prisme dans l'avant-dernier film réalisé par Epstein lui-même, *Le Tempestaire* (1947), dans lequel un sorcier utilise une boule de cristal, fonctionnant comme une sorte de prisme, pour apprivoiser les tempêtes et sauver un marin, l'amant de la jeune protagoniste. Cette boule de cristal, avec sa capacité à représenter et à transformer le monde, est l'allégorie d'Epstein pour le cinéma-prisme, ce « ciné mystique » réaliste et créatif, vrai et obscur. Le montage du film oppose et relie, par des parallélismes, la technologie du phare moderne à la magie de la boule de cristal, en suggérant que le cinéma est cette chose techno-mystique frankensteinienne, ce monstre fait d'opposés. Mais, à la fin, c'est la puissance du prisme enchanté qui l'emporte, ce qui donne au vieux sorcier, un cinéaste profond, le pouvoir de voir et dompter les tempêtes.

⁴²⁴ Particulièrement dans la thèse 16 et l'appendice B : Walter Benjamin, *Magia, técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*, op. cit., p. 250 et 252.

⁴²⁵ Cela dit, il convient de mentionner que, par rapport aux trois voies proposées par Gunning, il est évident qu'il n'y a pas de positionnement pur : il suffit de rappeler, par exemple, l'éloquent éloge du réaliste Bazin au *Ballon rouge*, fiction fantaisiste réalisée par Albert Lamorisse en 1956 (André Bazin, *O cinema : ensaios*, São Paulo, Editora Brasiliense, 1991, p. 54.). De toute façon, discerner entre transparence, opacité et réfraction peut être utile pour élucider les horizons de certaines pensées.

Avec la structure prismatique en tête, il est aussi plus facile de concilier ces deux courants tirés jusqu'ici vers la photogénie, vers la voyance cinématographique, entre l'étincelle et la latence. Nous avons vu que la lumière, ou l'expérience filmique, est toujours extensible, d'où la latence de la photogénie. Nous avons vu aussi que certains mouvements du regard alignent tellement le désir du spectateur sur l'image et le monde, ou l'histoire, qu'ils sont capables, en un bref instant, de distiller de nouvelles couleurs à l'intérieur de la lumière, c'est-à-dire de la réfracter, la transformer et la redécouvrir. Ainsi, la reconnaissance de ressemblances magiques multiples et minimales image par image, en constituant la latence de la «tragédie suspendue» du «dieu en tout», n'exclut pas la possibilité de similitudes plus grandes, singulières, capables d'un animisme historique qui, d'un coup d'œil, renverse l'hécatombe que nous appelons l'histoire en l'hécatombe du discours historique consolidé lui-même, de ce qui nous est familier, comme la notion d'un passé mort, déjà révolu.

À travers le cinéma, le passé vit, devient accessible par le mécanisme des ressemblances magiques, et, en même temps, vient comme différence, comme singularité rayonnante. Nous pouvons toucher cette contradiction entre ressemblance et différence en nous souvenant de cet extrait d'Epstein relatant un rituel africain de la pluie. Le cinéma est ressemblance, et la ressemblance ne garantit sa force magique que par la différence des termes qu'elle rapproche ; prendre le seau d'eau pour la pluie, l'archive pour l'histoire, l'image pour le monde. La ressemblance est la rencontre paradoxale entre des mêmes qui sont différents, ou entre des différents qui sont des mêmes ; elle est toujours en train de mettre en acte le mythe de l'unité originelle et la fable artificielle qui l'entoure.

La clairvoyance audiovisuelle permet ainsi de construire des réseaux de ressemblances magiques qui signalent là où émerge, par contre, la singularité, l'altérité voulue. Et le travail réminiscent pour le traitement de cet autre qui envahit la perception suit aussi le paradoxe de la similitude ; non seulement dans le puissant court-circuit rimbaldien du moi comme autre, ou dans son inverse, plus menaçant encore, de l'autre comme moi, mais aussi, enfin, dans la découverte anti-impérialiste d'un autre qui est lui-même, un autre je, différent de moi, qui est, comme moi, un autre corps au monde, indépendant, singulier, propre, vivant, plein de ses propres souvenirs. Un autre je qui ne me concerne plus, qui ne sera pas disponible pour moi et qui ne s'intéressera probablement même pas à moi.

Dès lors, devenir clairvoyant, c'est aussi se décentrer, relativiser, voire abandonner la place du spectateur-consommateur construite par la tradition occidentale comme centre de l'image, comme celui pour qui l'image est faite. C'est un lieu historiquement identifié avec des corps similaires au mien, blanc, masculin, hétérosexuel, de formation eurocentrique, ce qui laisse penser que la relativisation de cette position peut passer par le recentrage d'autres corps, traditionnellement relégués aux périphéries de l'image et du monde. De toute façon, dans le cas des films d'archives, le spectateur clairvoyant est sensible au fait qu'il accède à des images qui ont été conçues non pas pour lui, mais malgré lui, hors de son temps et de son espace, hors de ses souvenirs. Et justement à cause de la nécessité de cultiver ce hiatus, cet autre dé-lieu, le spectateur clairvoyant est poussé à se perdre dans l'image, à dénouer l'histoire et à la remonter, à chercher l'étrange contre-regard venu d'une altérité inaccessible, à être touché par la créativité réaliste de sa fragile force messianique.

Malgré le sens dramatique et surnaturel habituellement attribué au terme, la « clairvoyance » du spectateur, du moins telle que je la décris ici, se passe de tout « génie » ou « don » ; elle fait même partie de la propre condition de spectateur et se produit à des degrés divers, étant parfois peu remarqués, d'autres fois, transformant complètement le sujet qui voit. Autrement dit, en règle générale, si le spectateur donne un poids, une force spécifique à ce qu'il regarde, s'il est capable de voir une présence singulière à partir d'une apparition, il se produit une expérience visionnaire, et c'est alors que ce spectateur sera à un pas du corps qui revient.

8.3.5 Ombre et lumière : formes de retour chez *Pasteur Cláudio*

Jusqu'à présent, le problème du « retour du corps » n'a pas encore atteint les conséquences ultimes qu'implique cette formulation. Une corporéité reviendrait-elle réellement, physiquement, au moment où nous sommes touchés par une image d'archive ? Si les présences peuvent durer au-delà des apparitions, alors un retour du corps au-delà de l'image, serait-il possible ?

Pour essayer de répondre à ces questions, j'analyserai ici *Pasteur Cláudio*, réalisé par Beth Formaggini en 2017. J'observerai notamment le travail photographique du film avec l'ombre et la lumière. Au cours de l'analyse, j'essaierai de travailler pour la première fois non pas une équivalence, mais une opposition entre les tropes du corps et de l'image, en observant

comment ils se rapportent, se complètent ou s'éloignent. À partir de là, j'aborderai la possibilité d'une « corporéité » dans l'image.

Même si plusieurs corps réclament notre attention à travers Pastor Cláudio, je me concentre pour l'instant sur celui qui est au centre du film, celui de l'ex-chef de la police et ex-exécutif de la dictature militaire brésilienne, Cláudio Guerra, qui aujourd'hui, après s'être converti à la religion, œuvre comme pasteur évangélique. Le documentaire de Formaggini est composé d'un long et dense entretien avec le pasteur qui revisite les archives audiovisuelles, photographiques et textuelles de la dictature militaire ayant un lien direct avec le passé de Cláudio Guerra. Les questions sont posées par le psychologue et militant des droits de l'homme Eduardo Passos, dans un échange bilatéral qui, collationné par les archives, se construit dans une atmosphère d'interrogation.

De nombreux aspects du film marquent l'air investigatif ; la chambre noire, la projection des dossiers sur un écran, la scénographie minimaliste, la frontalité du dialogue et la demande répétée au pasteur de confirmer certaines informations incriminantes, déjà avérées par des enquêtes antérieures ou déjà affirmées par le pasteur lui-même dans son livre sur son expérience de bourreau, *Mémoires d'une guerre sale*⁴²⁶. Le Pasteur souligne encore de nouveaux détails sur le *modus operandi* de l'État dictatorial brésilien ; parmi ces nouvelles informations⁴²⁷ figure, par exemple, l'importante démonstration que la machine de répression n'a jamais été démantelée, simplement redistribuée, changeant son orientation contre la « gauche terroriste » vers celle contre la population noire et pauvre de la périphérie, sous le slogan de « sécurité publique ».

Nous voyons donc le film comme s'il regardait la scène d'une enquête plus large ; celle qui rend compte de l'histoire nationale et qui reste à poursuivre ; qui touche aux crimes contre l'humanité perpétrés pendant la dictature et qui dialogue fatalement avec la situation socio-politique actuelle du pays. En ce sens, comme dans ces inversions anti-catalogue vues dans *Photos d'identification*, nous regardons ici tout un interrogatoire visant un ancien chef de police.

⁴²⁶ Cláudio Guerra, *Memórias de uma Guerra Suja*, Rio de Janeiro, Topbooks, 2012.

⁴²⁷ Certaines inédites si nous considérons qu'elles viennent d'un ex-tueur de la dictature.

Suivant la simplicité scénographique de la chambre noire, avec l'écran et les deux participants, la structure visuelle du film est également pragmatique et ne s'écarte pas du dialogue tracé dans la salle. Deux cadres capturent des plans conjoints du pasteur et de l'écran, l'un avec le pasteur de dos, l'autre avec son profil ; un autre cadre ne prend qu'un gros plan de l'homme et un dernier prend un gros plan de l'intervieweur, Eduardo Passos (figures 184 à 187). Tout au long du film nous restons ancrés au dispositif de l'entretien-interrogatoire.



Figures 184 à 187 : cadrage du dispositif de *Pasteur Cláudio*. Dans la figure 184 : le pasteur de dos et l'écran devant lui. Dans la figure 185 : le pasteur de profil et la toile devant lui. Dans la figure 186 : gros plan du pasteur. Dans la Figure 187 : gros plan de l'enquêteur, Eduardo Passos. Source : *Pasteur Cláudio*, 2017, de Beth Formaggini.

Au centre de ce dispositif se trouvent deux mouvements prépondérants. Le premier, bien sûr, étant l'échange entre le pasteur Cláudio Guerra et le psychologue Eduardo Passos ; le second étant la projection des images sur l'écran au fond de la salle. Bien qu'il y ait une interaction évidente entre ces deux mouvements, étant donné que le pasteur et l'enquêteur réagissent aux projections, il est important de tracer une perspective qui se concentre avec une attention particulière sur le second mouvement, celui de la projection, afin de nuancer la compréhension de ce qui est dit.

Le positionnement du projecteur dans le dispositif de *Pasteur Cláudio* est stratégique. Son angle fait qu'une partie de la projection envahit l'espace où est assis le pasteur, comme nous pouvons le voir sur les figures 184 et 185 ci-dessus. Ce qui peut sembler un détail insignifiant à première vue s'épanouit tout au long du film comme sa marque formelle la plus importante. En effet, en projetant une partie des archives sur Cláudio Guerra, le projecteur le contamine d'images chargées de mémoire, tache sa peau de photographies de personnes qu'il a tuées de ses propres mains, démontre formellement le contact total entre ce corps qui parle et tous les autres corps, qui, justement, ne sont plus là, ne peuvent rien dire. La contagion entre cette personne assise là et toute une histoire nationale est inévitable.

C'est un contact double. Il se fait à la fois par la lumière qui se répand sur la peau de l'homme interrogé et par son ombre qui se projette sur les photographies des morts, sur les documents qui parviennent à l'écran. La lumière sombre du film, en *low key*, favorise même ce double effet de la projection, laissant parfois une partie du visage du pasteur sans éclairage, tout en permettant à la lumière du projecteur d'atteindre plus facilement la peau du personnage sans être ébloui. Ce visage non éclairé pose aussi la question de l'ombre non seulement comme une chose jetée sur l'écran, au-delà du corps de Cláudio Guerra, mais aussi comme une duplicité qui habite son propre visage, son être, comme nous pouvons le voir dans la figure 188.



Figure 188 : gros plan du pasteur Cláudio qui divise son visage et suggère un côté sombre de sa personnalité. Source : *Pasteur Cláudio*, 2017, de Beth Formaggini.

La suggestion d'une altérité qui vit dans l'ombre du personnage religieux est précisément ce qui sera travaillé dans l'échange verbal entre Cláudio Guerra et Eduardo Passos tout au long du film. Tout le mouvement du documentaire tourne autour de cette ombre naissante. C'est pourquoi le film invite un pasteur à parler d'un bourreau, le long métrage affiche donc des photos et des documents pour demander ce qui n'a pas été enregistré. Car l'ombre que nous voyons sur le visage de Cláudio Guerra ou sur les projections à l'écran n'est pas seulement l'ombre de cet homme qui s'est rendu ce jour-là sur le plateau de tournage ; cette ombre est aussi une figure métonymique, multiple, sans visage, capable de faire référence à tous les maux obscurs du régime dictatorial, qui à leur tour renvoient à toute une tradition coloniale et nécropolitique d'un pays, qui insiste sur le sang et la mort comme moyen de contrôle social pour maintenir l'intérêt privé des élites.

Dans cette utilisation de l'ombre et de la lumière, je suggère de voir une approche particulièrement dramatique en *Pasteur Cláudio*, évoquant même, par ressemblance magique, une tradition cinématographique expressionniste. Bien entendu, il faut veiller à ne pas diluer la vérité de ce documentaire dans un maniérisme cinéphile, car c'est loin d'être le cas. En revanche, il est difficile de déconnecter de l'expressionnisme et du noir l'usage réitéré de l'ombre des personnages pour dénoncer leur noirceur intérieure, notamment dans un contexte policier d'interrogatoire. Rappelons-nous, avec la figure 16 par exemple, à travers un bref éclair, l'utilisation de l'ombre de l'assassin dans *M*, 1931, de Fritz Lang, quand, au début du film, elle est projetée sur un document public qui dénonce précisément les activités meurtrières du protagoniste — de même que l'ombre du pasteur sur les dossiers récupérés.



Figure 189 : l'ombre de l'assassin. Source : *M*, 1931, de Fritz Lang.

Il convient de noter que l'utilisation dramatique de l'ombre dans *Pasteur Cláudio* non seulement n'affaiblit en rien la valeur documentaire du film, mais suggère également une valeur documentaire importante dans le propre artifice scénique de l'ombre. Car précisément parce qu'il est conscient de l'immense et concrète histoire de sang qui vibre dans chaque fait évoqué lors de l'entretien-interrogatoire, conscient de douleurs qui vont bien au-delà de ce qu'il est possible de dire, le film s'approprie la puissance dramatique, symbolique et philosophique de l'ombre au cinéma pour marquer sa position face à ce que dit le pasteur. C'est une sorte d'énoncé ; c'est la thèse non verbale du film, une forme d'historiographie ; « histoire du cinéma, histoire sans mots », suggérait Jean-Luc Godard dès le premier épisode de ses *Histoire(s) du cinéma*⁴²⁸.

En ce sens, on peut observer que l'économie de la présence dans le film de Beth Formaggini trace un chemin différent de celui noté précédemment dans l'œuvre d'Anita Leandro. Si *Photos...* se déplace à la recherche de la victime absente, *Pasteur Cláudio* cherche le bourreau qui est toujours là. Ainsi, le meurtrier, altérité « altéricidaire »⁴²⁹, troisième présence du dialogue entre pasteur et psychologue, se retrouve visuellement à travers une approche effectivement prismatique du corps de Cláudio Guerra, qui vient réfracter son ombre, détournant la lumière pour éclairer ce qui s'en écarte ; le faisant à la fois photographiquement et verbalement, par des questions, des intonations, des lapsus. C'est dans cette perspective que l'un des temps forts du film se concentre sur le passage où le pasteur rejoue une exécution devant les caméras. Un point culminant non seulement pour la gravité du contenu mis en scène, qui n'est pas une exécution « en général », mais l'exécution spécifique de Nestor Vera, l'un des prisonniers politiques évoqué au cours de l'interview et projeté sur l'écran⁴³⁰ ; culminant aussi en raison des projections qui accompagnent la séquence.

Nous regardons d'abord le plan joint du pasteur dos à l'écran devant lui (figure 190). Sur ce plan, la différence de dimension entre l'interviewé et la photo projetée de Nestor Vera devient flagrante et exprime la différence de taille entre l'individu et la mémoire qui revient.

⁴²⁸ Jean-Luc Godard, *Histoire(s) du cinéma*, France, Canal +, 1989-1999, 266 min.

⁴²⁹ L'altericide est l'une des bases de la nécropolitique, comme le souligne Achille Mbembe, lorsqu'il la définit comme la pratique consistant à constituer « l'Autre non pas semblable à lui-même, mais comme un objet intrinsèquement menaçant, dont il faut se protéger, se débarrasser ou que, tout simplement, il faut détruire ». Achille Mbembe, *A crítica da razão negra*, São Paulo, n-1 Edições, 2018, p. 26.

⁴³⁰ Nestor Vera était un important dirigeant syndical et un membre du Comité central du Parti Communiste Brésilien, qui était dans le viseur de l'Opération Radar, planifiée par l'armée brésilienne pour torturer et assassiner les dirigeants du PCB entre 1973 et 1976 en vue de maintenir une dictature déjà en train de s'affaiblir.



Figure 190 : Le pasteur reconnaît Vera et raconte son exécution. Source : *Pasteur Cláudio*, 2017, de Beth Formaggini.

Puis, après un bref échange avec le pasteur, qui raconte comment cette exécution l'aurait marqué, lui faisant prendre conscience des maux dans lesquels il était impliqué, l'intervieweur lui propose de reconstituer l'exécution. Après un moment de silence et d'écran noir qui signalent la pertinence de la séquence d'images à venir, le montage passe à un nouveau cadre, dans lequel la personne interrogée se tient debout, dans un plan médian, avec l'écran derrière elle, avec son ombre (figure 191). La caméra cadre le pasteur en plongée et de trois quarts, valorisant d'autant plus l'approche prismatique de la déviation de la lumière qui réfracte le corps de Cláudio Guerra en deux : chair et abîme. Son ombre se trouve presque au centre du cadre et la projection elle-même, faite d'une lumière blanche, contrastée, l'accentue encore.



Figure 191 : pasteur Cláudio debout décrivant et reproduisant l'exécution de Nestor Vera. Source : *Pasteur Cláudio* (2017), de Beth Formaggini.

L'entretien se poursuit pendant que le pasteur reconstitue sa posture de bourreau. Il mentionne que Vera était presque mort quand il est arrivé pour l'exécuter, que son coup a été

donné comme un geste miséricordieux. Et, tandis qu'il continue d'échanger verbalement avec le psychologue, dans le premier mouvement du dispositif filmique, l'image quitte le corps de chair de Cláudio Guerra par un *cut* et se concentre uniquement sur son ombre projetée, le deuxième mouvement du dispositif filmique (figure 192).



Figure 192 : plan de la reconstitution de l'exécution de Nestor Vera.
Source : Pastor Cláudio (2017), par Beth Formaggini.

Toute cette séquence, dans laquelle est mise en scène l'exécution de Nestor Vera, laisse sans équivoque la pertinence de l'ombre du pasteur pour comprendre le sens des discours et des images de ce documentaire de Formaggini. Curieusement, cet exercice de contrastes lumineux signale une voie qui va à l'encontre de ce que j'ai tracé jusqu'ici, dans ce chapitre et dans le précédent. En effet, si à travers *48* et *Photos d'identification* mon objectif était de chercher le corps à partir de l'image, « le corps qui revient », cherchant, à travers les pouvoirs photogéniques de l'audiovisuel, le devenir corps de l'image, dans cet extrait de *Pasteur Cláudio*, d'autre part, à travers les jeux d'ombre et de lumière, nous assistons à un devenir image du corps.

En forte résonance avec le cadrage de Fritz Lang mettant en scène l'assassin-protagoniste de son film, les plans du corps entier dans l'ombre du pasteur Cláudio nous placent devant une forme qui est pur abîme, pur gouffre historique distillé sur un fond noir et blanc minimal, bidimensionnel. Si, en plus de Cláudio Guerra, cette ombre porte de nombreux autres visages, tous d'un système néropolitique, alors ce que nous voyons dans cette séquence est une image possible du Léviathan hobbesien lui-même, du noyau vivant non pas de l'expérience, mais de l'exception et de la mort. Un noyau qui forme le point d'origine et le centre physiologique à la fois de la souveraineté et, paradoxalement, comme le soutient Giorgio Agamben⁴³¹, de l'État de

⁴³¹ Giorgio Agamben, *Homo sacer* : sovereign power and bare life. Stanford: Stanford University Press, 1998.

droit. Le pasteur Cláudio lui-même, lorsqu'il commente la formation que les tortionnaires brésiliens ont reçue d'agences gouvernementales américaines et britanniques, deux démocraties constituées, met en évidence le problème de l'exceptionnalité du droit.

Il est possible de comparer, par contraste, cette séquence de *Pasteur Cláudio* à celle de *Photos d'identification*, décrite plus haut, dans laquelle la lecture de l'acte de décès de Chael Charles Shreier conduit à l'apparition de son corps. Dans les deux séquences, ce qui ressort est une ambivalence marquée entre les tropes du corps et de l'image. Dans *Photos...*, l'apparition du corps de Chael à partir du document médical se présente comme une allégorie de la transformation de l'image en corps ; par contre, la condition même d'image de ce corps qui apparaît, photographié sans blessures, vient comme une contre-image, comme une preuve contredisant la version officielle qui niait la torture. Dans le film de Formaggini, la projection du corps du pasteur comme une ombre en deux dimensions transforme allégoriquement le corps en image. Et cette image, c'est sa force, donne un corps métonymique possible aux violences de la dictature et même aux notions abstraites d'État d'Exception et de Nécropouvoir.

C'est une voie à double sens, une ambivalence dynamique entre les conditions d'image et de corps qui, même si certainement générale et implicite dans l'audiovisuel, peut se rendre de façon singulière dans telle ou telle scène, dans l'un ou l'autre film. Cette variation permet des nuances beaucoup plus variées à l'économie des présences d'un film. Elle nous fait nous demander non seulement s'il apparaît ou s'il est présent, mais comment il apparaît, comment il est présent en tant qu'image, en tant que corps, ou les deux. Dans ce sillage, la notion d'économie des présences devient désormais plus complexe, mobilisée par les retournements constants entre corps et image au cours des films.

Le problème de la circularité entre les notions de corps et d'image peut être abordé à partir des racines les plus anciennes de la représentation et du langage. Dans certaines régions, les premières représentations iconiques faites par l'homme étaient des peintures de ses propres mains, plaquées contre les parois des grottes. Dans ces cas, l'image, cet artifice humain, naît comme un prolongement du corps, comme sa trace. Cette ressemblance magique permet de se prolonger dans le monde. En même temps, dans le vecteur inverse de ce même contexte

ancestral, il était aussi courant de peindre les animaux à chasser par la communauté, comme si la représentation des bêtes sur les murs les prolongeait dans les fantaisies et les domaines humains, permettant une forme magique d'appropriation. Ainsi, la chasse relèverait en partie de la peinture ; voici le corps présent, venant dans le prolongement de l'image. Le cercle se ferme.

Pour évoquer une occurrence récente de cette circularité, il est possible de faire un saut dans le temps et de se rappeler ce qu'écrit l'historien de l'art William J. T. Mitchell à propos des biotechnologies les plus avancées aujourd'hui. Interprétant les techniques récentes de clonage comme des moyens de produire des images, Mitchell déclare que :

« Le clonage est la réalisation, la matérialisation de la plus ancienne peur – et (de manière significative) du plus ancien espoir – concernant les images, à savoir que nous pouvons leur donner vie⁴³² ».

Dans le clonage, au lieu d'un moule à main, un moule à ADN est utilisé pour reproduire le corps. Le cercle ancestral de l'image et du corps se referme encore. Il s'agit d'une lecture qui peut se faire différemment à chaque nouveau dispositif visuel entrevu par l'humanité, ce qui révèle la possibilité d'une connexion secrète et magique entre le corps et l'image.

Le cinéma n'en est pas sorti. Il enregistre une personne où une chose pour la faire bouger une fois de plus. Au cinéma, animiste par excellence, les images accélérées pulsent un désir, et une peur ancestrale pour le corps vivant. En ce sens, rappelons-nous, avec Valentine Robert, qu'à la fin du XIX^e siècle, il était courant pour les journaux de l'époque de désigner le cinéma par la même terminologie que celle utilisée pour les tableaux vivants, dont la popularité avait explosé dans des capitales telles que Paris, Londres et New York peu avant 1895⁴³³. L'auteur soutient qu'une telle proximité contextuelle suggère une relation esthétique directe entre le cinéma et les tableaux vivants, dans le sens de formes qui empruntent la vitalité du corps pour la construction d'images percutantes, munie de promesses de rencontre avec la vie elle-même.

Dans *Pasteur Cláudio*, la vision d'un tueur vivant qui partage la scène avec des images d'archives de ses victimes fléchit et multiplie ce court-circuit entre le corps et l'image. Un déséquilibre radical se présente. L'un filmé directement sur place, les autres projetés sous forme

⁴³² William J. Mitchell, *Cloning Terror: The War of Images, 9/11 to the Present*, Chicago, University of Chicago Press, 2011, p. 31.

⁴³³ Valentine Robert, « Le tableau vivant ou l'origine de "l'art" cinématographique », in Julie Ramos (éd.) et Léonard Pouy (col.), *Le Tableau vivant ou l'image performée*, Paris, Mare & Martin / INHA, 2014, p. 269.

de photographies anciennes, de documents secrets ; l'un ayant éteint la corporéité des autres, qui ne peuvent être que des images reprises. Pourtant, au fond, tout est film. Tous, bourreau et victimes, images enregistrées ou reprises, sont finalement convertis par le dispositif cinématographique en points lumineux sur l'écran de cinéma, télévision ou ordinateur. Et en même temps, à l'inverse, dans l'intérieur prismatique de l'expérience spectatrice, ces points lumineux mouvants sont plus que de simples *stimuli* lumineux, plus que de simples apparitions génériques ; ils sont perçus comme des singularités, comme des présences spécifiques, dotées de leurs propres devenir.

De cette reconnaissance de présences vivantes et dynamiques issues de la lumière de l'écran, une étrange disjonction perceptive devient possible. En effet, si, au cours du film, les présences perçues bougent, interagissent entre elles, dansent, varient, alors elles prennent parfois du poids ou s'accordent, vibrent avec plus ou moins de force ; cela permet alors une distribution plus malléable et interchangeable de la perception de la corporéité. En ce sens, en tant que spectateurs, nous surmontons les dichotomies entre la vie et la mort dans le monde, certainement sans jamais les oublier, et nous commençons à regarder un espace incertain, dans lequel on ne voit pas clairement qui a un corps et qui n'en a pas, qui a un poids physique, historique, et qui devient écho ou ombre. Cela transforme les présences perçues, autrefois simples points de lumière, en visions capables de corps, même sans cesser d'être des images.

Pour le démontrer, il est possible de revenir à la figure 190, dans laquelle nous voyons le pasteur de dos, petit et flou, devant un immense gros plan de Nestor Vera, sa victime. La simple immensité du visage de Vera convertit sa figure, *via* le cinéma, en un véritable paysage historique incriminant, muni de son propre regard contre le pasteur, si minuscule. Lequel des deux, à ce bref moment du film, a le plus de corps ? Ou plutôt, laquelle des deux images corporelles vibre le plus ? Laquelle est la plus lourde de sens ?

C'est pourquoi Epstein dit que « le gros plan est l'âme du cinéma⁴³⁴ », une « attaque contre l'ordre familial des apparences⁴³⁵ ». L'écart visuel entre les tailles est capable de dépasser, à ce moment-là, l'écart matériel de la vie et de la mort en dehors du film, d'où un effet pernicieux, non dit mais perceptible, qui peut révéler des degrés de corporéité là où seule l'opposition simpliste était censée être un corps et sans-corps, entre une matérialité totale chez le

⁴³⁴ Jean Epstein, *Bonjour cinéma*, *op. cit.*, p. 94.

⁴³⁵ Jean Epstein, *Écrits sur le cinéma : tome I*, *op. cit.*, p. 256.

pasteur, vivant, et une absence de corporéité chez Vera, mort. Ainsi, dans la disjonction provoquée par la nature d'image qu'ont ces deux corps, une voie s'ouvre à la découverte d'une plus grande variabilité, sous forme de degrés et d'intensités, de ce que nous comprenons par le terme « corps ».

8.3.6 Corps d'éclair : photogénie, hétérotopie et retour du corps

La capacité de percevoir la corporéité à partir de la représentation audiovisuelle rejoint certainement la faculté mimétique défendue par Walter Benjamin. C'est un saut clairvoyant intimement lié à cet autre saut, miracle de la perception, qui nous rend capables de voir un continuum mouvant à partir de la succession rapide d'images fixes. C'est ce qui nous rend capables de cinéma. C'est par la ressemblance magique que nous créons le mouvement à partir du statique, le corps à partir de l'image et, finalement, l'histoire à partir des archives reprises dans le film.

Si la ressemblance, nous l'avons vu, se forme paradoxalement par une différence, une « inexactitude » comme dit Epstein à propos du cinéma, c'est celle-ci qui peut surgir lorsque nous éprouvons une ressemblance imprévue, magique. Dans ces moments privilégiés, une telle différence ne s'épanouit pas comme une petite variation, comme un *quasi*-même, une *quasi*-répétition, mais comme un changement radicale, comme la nouveauté épiphanique du corps devant l'image, du mouvement devant le fixe et de l'histoire face à l'archive. Par conséquent, comme nous l'avons déjà vu, plus la différence entre les termes ressemblés est grande, plus la similitude expérimentée est frappante, retirée et expansive, car plus grand est son degré de nouveauté, de différenciation.

En ce sens, et en considérant aussi le problème de la tragédie de l'histoire, c'est-à-dire de sa condition de non-retour, de perte irremplaçable, il est clair que le « retour » du corps ne pourrait se produire que comme ressemblance, et non comme une répétition exacte. Dans la scène du gros plan géant de Nestor Vera, son corps n'est pas reconstitué exactement tel qu'il était, puisqu'il n'est pas possible de nier purement et simplement les tragédies passées qui rendent, précisément, ce corps aujourd'hui pertinent. Le corps de Vera revient donc par ressemblance « inexacte ». Même les événements cycliques en général, qui semblent répéter des moments passés, sont lus comme cycliques par similitude, par « inexactitude », et non par répétition parfaite. Il faut se souvenir de la sixième thèse de Benjamin sur le concept d'histoire, dans

laquelle l'auteur soutient qu'articuler historiquement le passé n'est pas le reconstituer tel qu'il était « en fait », mais s'approprier une image de ce passé telle qu'elle resplendit maintenant, au moment du danger.

Sur cette base, on peut dire que, dans le passage de *Pasteur Cláudio* avec l'immense photo de Nestor Vera, la corporéité momentanément perceptible chez Vera est précisément l'éclair causé par son gros plan, c'est-à-dire le court-circuit de cette image insérée dans le moment dangereux de la confrontation avec le bourreau. Le « corps qui revient » serait précisément l'éclair de l'image. Ce corps surviendrait aux moments les plus intenses de la clairvoyance, au sommet de l'étincelle photogénique, à l'angle exact d'alignement du prisme spectateur. Se configurant comme la plus insaisissable des similitudes magiques cinématographiques, le corps qui revient est radicalement différent de celui auquel il se réfère, mais il est aussi directement formé de sa silhouette, puisqu'il est précipité par la partie de son référent qui a matériellement survécu dans l'archive reprise.

En ce sens, il est possible de prendre le dispositif de l'ombre du pasteur comme une illustration approximative de ce qui se passe lorsque le corps-éclair brille à partir de l'image. À ce moment-là, une altérité prismatique se produit qui diffère et qui, cependant, prolonge et multiplie l'image-source hors d'elle-même. Mais, à la différence de l'ombre du pasteur, initialement projetée dans le film, à l'intérieur de la scène, le corps qui revient est une altérité qui dépasse le film lui-même, qui s'échappe vers le spectateur. Il vient entièrement immergé dans les singularités et se rend disponible à notre expérience spectatrice de façon trop proche et brève, pendant le temps d'une étincelle. Quand je pense ou verbalise sur le corps qui revient, c'est parce qu'il est parti.

Se manifestant à différents degrés de corporéité, mais toujours dans les moments les plus vibrants de la présence, le corps qui revient est dans l'étincelle photogénique, tandis que la présence, dans ses moments les plus diffus, tend à se maintenir dans la latence photogénique, dans la « tragédie en suspension ». Ainsi, si l'apparition est, comme nous l'avons vu, le point d'appui d'une présence dans l'image ou dans le film, alors le corps-éclair en est le point d'explosion, le moment où cette présence s'élargit et montre son visage le plus lumineux, se projetant hors de l'écran.

Pour conclure cette deuxième partie en décrivant le retour d'un corps-plus-qu'image, il faut réfléchir à la place qu'occupe ce corps lorsqu'il revient. Puisqu'il est capable de traverser l'écran, où va-t-il ? Qu'est-ce que la « topie » du corps de foudre, son lieu ? Serait-il une sorte de « corps utopique » ?

Je reprends l'expression du court essai de même nom de Michel Foucault, présenté en 1966⁴³⁶. Écrit à la première personne du singulier, ce texte me touche directement. D'une part, Foucault me confronte à un corps, le mien, qui est, par définition, toujours ici et maintenant, toujours m'accompagnant, dans la mesure où tout ce que je ressens et fait à travers lui. Espace de moi, « mon corps, topie implacable⁴³⁷ ». D'autre part, paradoxalement, l'auteur me confronte aussi à un corps, toujours le mien, que j'ignore fondamentalement, que je ne pourrai jamais voir complètement, puisque même le miroir ne me montre que des fragments, une face à la fois. L'auteur me confronte à un corps capable d'évoquer d'autres infinitudes en se maquillant, en se masquant ou en s'habillant, un corps qui n'est, en réalité, dans aucun espace parce qu'il sert précisément de degré zéro à la construction même de la notion d'espace, de haut et de bas, de loin et de près. « Le corps n'est nulle part : il est au cœur du monde, ce petit pivot utopique⁴³⁸ ».

Mais si dans cet essai Foucault écrit sur les tensions entre le lieu, topie, et le non-lieu, utopie, du corps, il faut introduire un troisième élément dans ce binôme, extérieur à l'essai, mais du même auteur. C'est l'autre-lieu, l'hétérotopie du corps, concept décrit dans « Les hétérotopies⁴³⁹ ».

Dans « Le corps utopique », Foucault travaille sur une ambiguïté dans l'idée d'utopie. Il souligne que le corps humain est le protagoniste de toutes les utopies imaginées par l'humanité, des plus belles aux plus néfastes. Il plaide pour les utopies qui offrent une possibilité d'agrandir le corps, de le révéler puissant, mystérieux. Par contre, il critique l'utopie qui promeut une idéalisation contre le corps, en l'hygiénisant, le limitant, le blessant. Deux grands pôles utopiques, alors, celui d'une expansion et celui d'une idéalisation. Je propose de lire l'usage de l'utopie expansive, celle qui est valorisée par l'auteur, au sens d'une « hétérotopie ». Avec cette substitution, j'apprécie le caractère factuel et imprévisible de l'expansion du corps, contrairement

⁴³⁶ Michel Foucault, *O corpo utópico; as heterotopias*, São Paulo, n-1 Edições, 2013.

⁴³⁷ *Ibid.*, p. 7.

⁴³⁸ *Ibid.*, p. 10.

⁴³⁹ *Ibid.*

au ton irréalisable et prescriptif de l'utopie idéalisante. Et, si nous considérons que « l'essentiel des hétérotopies » est qu'elles « sont la contestation de tous les autres espaces⁴⁴⁰ », alors le corps dilaté serait précisément celui qui est devenu capable d'un autre espace, d'une place contestataire, celui qui d'un seul coup dépasse l'épiderme et combat une idéalisation utopique qui dématérialise ou emprisonne. Le corps hétérotopique, comme corps de la différence, serait véritablement infinitésimal dans la mesure où il n'obéirait même pas à nos projections les plus utopiques. C'est un corps qui se trouve là où nous ne supposons pas le trouver, et qui s'échappe immédiatement dès que nous l'apercevons. Le corps-éclair, donc, catalysé par une photogénie anti-biopolitique, n'est pas utopique ; il est, en effet, hétérotopique. Et son hétérotopie dénote précisément son caractère singulier et impondérable.

Ainsi, compte tenu de l'expérience cinématographique radicale de Delluc et d'Epstein, la photogénie avait bien besoin de désigner spécifiquement ce qui n'a ni nom ni mesure, cet impondérable. La photogénie s'oppose à la fois aux « topies » et aux utopies quotidiennes. C'est-à-dire aux limitations physiques de la vie et de la mort, aux tragédies historiques, et aussi aux conventions discursives et sociales qui tuent le passé en le lisant sous la forme d'une utopie, d'une virtualité, de quelque chose sans corps, qui est parti et n'a plus sa place dans le monde. Pour s'y opposer, la photogénie suscite un autre corps, extrait comme par miracle du corps enregistré ou repris. C'est un corps hétérotopique, chargé de sa propre personnalité, qui ne se trouve que là où il n'est pas recherché, qui envahit singulièrement le moment de l'expérience du spectateur fêru de cinéphilie.

Mais c'est une invasion aussi radicale que la cinéphilie qui la motive. Car si le prisme du spectateur est entre moi et l'écran, dès que l'étincelle frappe l'alignement privilégié, dès que la lumière traverse le prisme et m'atteint directement, je ressens cet autre corps en moi. Et, en moi, dans mon propre degré zéro d'espace, comme l'a dit Foucault, dans le plus-qu'ici et plus-que-maintenant de mes viscères, l'éclair photogénique trace un lien qui me fait prendre conscience de ma propre hétérotopie, car elle me rappelle mon propre corps en me faisant vibrer. Alors je vais au-delà de moi-même, au-delà de mes propres non-lieux, atteignant un ailleurs imprévu. Enfin, je m'ouvre pour me connecter à un autre corps venant d'un autre endroit qui m'affecte, me faisant redécouvrir la complexité de la vie. Une vie qui n'est plus seulement la mienne, ni seulement

⁴⁴⁰ *Ibid*, p. 28.

celle de l'autre ; une vie commune, transhistorique, partagée entre des constellations de singularités. Affecté, mon moi en abrite un autre.

Et en l'affectant, le corps-éclair se montre corps-plus-qu'image précisément à cause de son rapport à l'impondérable, c'est-à-dire parce qu'il échappe à la limite du représentable, là où il n'existe plus d'image possible, seulement le sentiment des papillons dans le ventre, la chaleur dans le sang, le frisson. Autrement dit, l'impondérable est là, maintenant, en moi, ce moi qui pourtant n'est plus seulement moi-même.

La manifestation cinéphile de cette autre-personnalité singulière, même si elle est provoquée par l'interaction entre mes yeux et l'image, n'est en réalité perçue ou appréciée que par la vibration de mon propre corps, qui finit par matérialiser cet autre. Ainsi, les degrés de corporéité que je peux percevoir dans l'image seraient les degrés d'affection de mon propre corps, qui se donne à l'image comme la scène au danseur. La posture clairvoyante de se décentrer s'avère décisive, parce que c'est lorsque j'ouvre mon propre corps au contact des apparitions, quand je deviens capable d'être affecté par les présences, que je ne vois plus avec mes yeux, mais avec mon estomac, mon foie, mes cheveux, mes intestins. Ma matérialité non utopique va alors dépasser la simple « topie », devenant une autre d'elle-même ; hétérotopique.

En soi, le corps qui revient n'est pas un corps « naturel », au sens d'une totalité cellulaire circonscrite, pleine de sucs et d'organes. C'est un corps qui est impliqué dans l'étincelle photogénique, et qui, donc, est produit par mon intégration cyborg avec la machine cinéma, quand mon œil est affecté par les procédés artificiels de l'audiovisuel. L'écran noir, le silence, le sourire sur la photo, les détails de la main, des pieds et de la tête, le montage qui va du certificat de décès au corps, l'éclairage qui projette des ombres ; ce sont quelques-uns de ces procédés qui m'affectent. Et voilà, pour le bref instant où je le vois, quand je le sens en moi, cet autre-corps commence à gagner des organes et des viscosités qui autrefois n'étaient que les miens. Je reste vivifié, en train de découvrir, non seulement dans le film, mais en moi, d'autres corps possibles, venus du passé.

Dans un renversement circulaire radical de l'empathie, le corps qui revient est toujours le mien et, en même temps, il ne l'est jamais.

8.4 Troisième Partie : Le corps qui revient et la danse

Si à la fin de la deuxième partie j'ai décrit l'instant du retour du corps, l'éclair, le point d'explosion de la présence, cette troisième partie traitera d'autres questions sur ce corps qui revient à travers le nôtre. De quoi est-il fait ? Comment vit-il en nous et comment le faire perdurer ? En d'autres termes, si dans la partie précédente j'ai parlé de l'émergence du corps qui revient, et en particulier du retour de ce corps, j'entends maintenant discuter de son existence et de sa possible continuation et permanence.

Je m'attacherai ici à trois films qui employent différentes stratégies de prolongement du corps qui revient à travers la reprise de l'archive cinématographique. Le premier d'entre eux est *S-21 : la machine de mort khmère rouge*, de Rithy Panh (2003), le deuxième sera *Nature morte*, de Susana de Sousa Dias (2005) et le dernier *L'Image manquante*, également de Rithy Panh (2013). Si Dias, comme je l'ai déjà dit dans la première partie de la thèse, traite de la dictature de Salazar au Portugal, Rithy Panh travaille principalement sur le génocide cambodgien perpétré par les Khmers Rouges, entre 1975 et 1979. Le cinéaste est intimement concerné par cet événement puisqu'il a perdu sa famille au cours des presque quatre années que dura la dictature Khmer Rouge. En 1979, Panh parvient à fuir le pays pour s'installer en France. Il retourne au Cambodge dans les années 1990 pour réaliser ses films qui traitent, de manières diverses et variées, de la tragédie vécue par les Cambodgiens.

Le choix de ces trois films provient de la manière dont chacun travaille avec la matérialité et les gestes des corps. Si *S-21...* aborde les Khmers Rouges à travers la concrétude d'espaces réellement utilisés par le régime pour emprisonner, torturer et assassiner, espaces revisités par des personnes qui en ont été les gardiens ou les victimes, *Nature morte*, pour sa part, plonge dans une profonde virtualité du geste et du corps, déconstruisant ce dernier au montage, par le ralenti et la coupure réalisée avant que le geste ne soit achevé ; enfin, dans *L'Image manquante*, les corps sont à la fois concrétisés et figés sous la forme de petites poupées d'argile construites et remémorées à la première personne par le réalisateur, fixant leurs gestes par les poses, et leur matérialité par l'argile.

8.4.1 Le corps, le temps et les murs viscérales : présentation de S-21

Dans le prologue de *S-21 : la machine de mort khmère rouge*, Rithy Panh réalise une contextualisation historique concise dont la forme, en mêlant images du présent et du passé. Il annonce également le mouvement de base du film qui consiste à voir ici et maintenant des éléments d'un trauma historique au Cambodge. Ainsi, le prologue nous prépare-t-il à un film qui pénètre dans les anciens espaces et archives de la prison principale, et la plus terrible, créée par les Khmers Rouges, la Prison de Sécurité 21, qui donne son titre au documentaire et qui est devenue, après la chute de Pol Pot, en 1979, le Musée du Génocide Tuo Sleng.

C'est avec le soutien du musée que Panh réalise ce documentaire, le deuxième d'une trilogie sur S-21⁴⁴¹. Le choix d'analyser le second film s'explique, comme nous le verrons, par la manière dont il aborde le personnage de Vann Nath, un peintre victime de S-21, ainsi que par les procédés audiovisuels impliqués dans la reconstitution de pratiques carcérale par des personnes ayant participé à la dictature Khmer Rouge. L'analyse de ces procédés va contribuer à développer les réflexions de cette thèse autour du corps qui revient.

Enfin, si dans la première partie j'ai imité le geste employé par Susana de Sousa Dias dans *48* – qui ne dévoile pas le nom des personnes interrogés tout au long du film – évitant, pour ma part, une contextualisation excessive au profit de l'appréciation des enjeux de cette œuvre, je reprendrai cette fois-ci la façon de faire de Panh. S'il commence par une brève contextualisation historique introductive, je décrirai pour ma part la séquence, en m'autorisant quelques ajouts sur l'histoire du Cambodge. En accord ainsi avec les discussions développées ici, à savoir qu'une méthodologie qui se concentre sur les singularités de chaque objet doit elle-même varier en fonction de l'objet analysé.

Le prologue de *S-21*... commence par l'inscription suivante sur l'écran noir : « Avant la guerre, le Cambodge était un pays indépendant et neutre, peuplé par 7,7 millions de personnes ». Ici, le terme « guerre » fait référence à la guerre civile qui éclate en 1970. Après ce texte, vient un plan général en mouvement panoramique d'un Phnom Penh⁴⁴² contemporain (figures 193 à 195), ce qui établit une relation anachronique et polysémique, en d'autres termes, non illustrative,

⁴⁴¹ Le premier film est *Bophana*, 1996, et le troisième film est *Duch, le maître des forges de l'enfer*, 2011.

⁴⁴² Phnom Penh est la capitale du Cambodge.

avec le texte qui précède l'image. Ainsi, l'entrelacement entre présent et passé qui marquera le film est-il annoncé dès le premier plan. Une traversée temporelle qui se maintient active durant le panoramique au moyen du bruit des explosions du passé, qui la remplissent, se faisant de plus en plus fortes.



Figures 193 à 195 : panoramique tourné par Rithy Panh dans une région de Phnom Penh. Source : *S-21 : La machine de mort khmère rouge*, 2003, de Rithy Panh.

Une inscription apparaît sur l'image : « 1970 : coup d'État contre le prince Sihanouk ». Il s'agit d'une référence au coup d'État perpétré par le général Lon Nol avec le soutien des États-Unis contre la monarchie de Norodom Sihanouk, afin d'instaurer une dictature militaire pro-américaine, remplaçant le Royaume du Cambodge par la République Khmère⁴⁴³. Lon Nol contribuera aux intérêts des États-Unis en déployant une partie importante des forces cambodgiennes pour affronter les militants nord-vietnamiens qui se sont infiltrés dans le pays, rompant avec la neutralité que le Cambodge avait adoptée jusqu'alors vis-à-vis de la guerre du Vietnam. Dès lors, les bombardements américains sur le Cambodge prennent des proportions impressionnantes, dans le but d'anéantir les guérilleros révolutionnaires vietnamiens et cambodgiens.

Le film passe du panoramique d'ouverture à une image d'archives en noir et blanc dans laquelle de jeunes hommes déchargent un bateau rempli d'armes lourdes sur la rive d'une rivière, dans les bois. Sur la bande son, les bombes continuent de crépiter, mais elles sont désormais accompagnées d'une musique nationaliste khmère rouge. Les images d'archives se succèdent et signalent allégoriquement la croissance des guérilleros, qui s'emparent des rivières et des chemins de terre.

⁴⁴³ Les Khmers étant l'ethnie dominante au Cambodge.

Après le coup d'État de 1970, le prince déchu, exilé en Chine, se met à soutenir ces guérillas d'inspiration maoïste contre la République Khmère de Lon Nol. Les Chinois et les Nord-Vietnamiens soutiennent également les Khmers Rouges, qui, à leur tour, gagnent les faveurs de la population, principalement en raison des bombardements américains sur le territoire cambodgien. Il est important de noter que le Cambodge a été le pays le plus bombardé de l'histoire⁴⁴⁴. En ce sens, la persistance des bruits d'explosion dans le montage conçu par Panh n'est pas seulement une illustration générique de la guerre, mais la reconstitution d'un bruit précis et terriblement familier.

Le film nous montre des images de jeunes guérilleros avançant sur des chemins de terre, puis d'asphalte. Sur l'une d'elles, Pol Pot lui-même sort d'un des véhicules garés et salue les sympathisants. Un nouveau texte apparaît : « populations déplacées », « résidents expulsés ». Ensuite, nous voyons une commission du Parti Communiste du Kampuchéa visiter les espaces déserts d'une capitale récemment prise. On y lit « écoles fermées », « monnaie abolie », « religion interdite », « camps de travaux forcés, surveillance, famine, terreur, exécutions ». La musique s'arrête ; il ne reste que les bombes. Peu de temps après, nous voyons des images d'archives d'une ville en ruine et désertée.

Bien que de durée relativement courte, s'étendant du 17 avril 1975 au 7 janvier 1979, on estime que, sous la violence du régime Khmer Rouge, entre 1,67 million et 1,87 million de personnes sont mortes de causes non naturelles⁴⁴⁵. Sur un total de moins de 8 millions d'habitants à l'époque, ces chiffres représentent entre un cinquième et un quart de la population⁴⁴⁶. L'idéologie primitiviste et agraire du modèle communiste autoritaire défendu par Pol Pot et son entourage a été mise en œuvre de manière radicale dès les débuts du régime, avec la fermeture immédiate des villes, des écoles et même des hôpitaux, puisque le nouveau régime rejetait également la médecine moderne. Le Cambodge a ensuite changé de nom, portant désormais celui

⁴⁴⁴ Taylor Owen et Ben Kiernan montrent que des informations cruciales publiées en 2000 par l'administration de Bill Clinton, alors président des États Unis, ont changé complètement la compréhension de l'ampleur des bombardements américains dans la région du Cambodge. À commencer par le fait qu'il est désormais clair que les bombardements n'ont pas commencé en 1969-70 avec l'administration Richard Nixon, mais bien en 1965, avec celle de Lyndon Johnson, qui avait déjà lancé près de 500 mille tonnes d'explosifs sur le pays jusqu'en 1969-1970. Avec la campagne génocidaire de Nixon, cependant, ce nombre s'élève alors à près de 2,8 millions de tonnes larguées en 1973, ce qui signifie que le Cambodge a dépassé le Laos, atteignant le statut de pays le plus bombardé de l'histoire, avec une quantité d'explosifs qui dépasse la totalité des explosifs utilisés par les Alliés tout au long de la Seconde Guerre mondiale. In Taylor Owen et Ben Kiernan, « Bombs over Cambodia », *The Walrus*, octobre, 2006, 62-69 p.

⁴⁴⁵ Ben Kiernan, « The Demography of Genocide in Southeast Asia: The Death Tolls in Cambodia, 1975-79, and East Timor, 1975-80 ». *Critical Asian Studies*, déc., 2003, p.587.

⁴⁴⁶ *Idem.*

de Kampuchéa Démocratique. L'idéal de « l'Angkar », qui est l'Organisation, était celui d'une société khmère autosuffisante et « pure », y compris ethniquement ; Le pays souhaitait un pays agraire, libéré de l'individualisme, des autres ethnies et des influences extérieures⁴⁴⁷. Ceci, évidemment, malgré le fait que tout le cercle des personnes qui composaient l'Angkar ait pour base idéologique les discussions sur Marx, Lénine, Staline et Mao dans la France, la Chine et le Vietnam des années 1950⁴⁴⁸. Cette influence idéologique est la raison pour laquelle Rithy Panh soutient que le génocide du Cambodge ne peut être pensé sans les utopies occidentales, et peut même être compris comme un emblème des affrontements idéologiques du XX^e siècle⁴⁴⁹.

Après le montage d'images d'archive et de textes décrivant l'arrivée des Khmers Rouges au pouvoir, nous passons à un plan général d'un camp de travaux forcés où nous ne voyons que l'amplitude du ciel, la sécheresse du sol et les centaines de travailleurs transportant continuellement de la terre (figure 196). Ces corps à perte de vue forment une image qui synthétise comme peu d'autres la condition absurde du régime instauré par les Khmers Rouges en 1975. Ce sont des corps anonymes, fragiles, dépersonnalisés, jetés en masse dans des flux obligatoires⁴⁵⁰. La bande son met en marche l'hymne officiel du Kampuchéa Démocratique⁴⁵¹, une ode sombre au « sang sublime des ouvriers et des paysans », « le sang sublime des soldats ». Contextualisés par le montage et la musique, les corps sur l'écran, bien que vivants et actifs, expriment une représentation possible du génocide. Représenter la mort par le vivant, voici une contradiction qui traduit la tragédie historique « en suspens », révélant un peu de la photogénie de l'archive, qui met à nu un nœud aigu de temps, un carrefour de différentes temporalités.

⁴⁴⁷ Henry Locard, « State violence in Democratic Kampuchea (1975-1979) and Retribution (1969-2004) », *European Review of History–Revue Européenne d'Histoire*, volume 12, n° 1, 2005, p.124-125.

⁴⁴⁸ *Idem*.

⁴⁴⁹ Rithy Panh et Christophe Bataille, *L'Élimination*, Paris, Le Livre de Poche, 2013, p.111.

⁴⁵⁰ Cette image est celle qui sera répétée encore et encore dans *L'Image manquante*, analysée à la fin de ce chapitre. Ces images sont des tentatives des Khmers Rouges d'enregistrer l'importance impérative des grands travaux d'irrigation qui offriraient au Kampuchéa Démocratique le « grand bond en avant » promis, selon les termes maoïstes répétés sans cesse par les Khmers Rouges. Cependant, de tels travaux reposaient sur une vision nostalgique de l'ancien Empire Khmer et étaient mal planifiés, faisant fi des différences topographiques, des connaissances des paysans locaux et des connaissances des spécialistes. Malgré le coût matériel et humain, les travaux ont en effet réduit la production de riz du pays, élevant la faim à des niveaux critiques. In Daniel Bultmann, « Irrigating a Socialist Utopia. Disciplinary Space and Population Control under the Khmer Rouge, 1975-1979 », *Transcience*, volume 3, n° 1, 40-52 p.

⁴⁵¹ Hymne disponible en ligne : < <https://www.youtube.com/watch?v=NZELUmh0h4> >.



Figure 196 : image d'archive d'un enregistrement, par une équipe khmère rouge, des grands projets du Parti Communiste du Kampuchéa. Source : *S-21 : La machine de mort khmère rouges*, 2003, de Rithy Panh.

Après cette archive et la musique qui cite le « sang sublime » des paysans, nous passons au présent avec un plan général d'une région rurale où des paysans plantent du riz (figure 197). L'hymne traverse le temps historique et brise les limites de la coupe, imprégnant la nouvelle image comme un écho, restant tout à fait audible et intelligible.



Figure 197 : image contemporaine des paysans cambodgiens en train de planter du riz. Source : *S-21 : La machine de mort khmère rouge*, 2003, de Rithy Panh.

Le paysage est maintenant recouvert de vert, au lieu de la terre, mais il est topologiquement similaire à l'image d'archive qui le précède, à la fois dans son amplitude de plaine et par son cadrage. De la sorte, la coupe abrupte dans la transition, associée au maintien de la musique, renforce la continuité visuelle malgré les décalages. Nous sommes interpellés par de

lointaines ressemblances qui suggèrent esthétiquement des survivances du passé. Une fois de plus, une relation anachronique et polysémique relie les temps et les images.

Le prologue se termine par une coupe précise, qui va de l'action de planter du riz dans l'eau à celle de donner son bain à un enfant qui pleure. Les deux scènes sont reliées entre elles par leur valorisation de l'eau et des gestes manuels. Le corps qui plante et celui qui baigne l'enfant appartiennent à la même femme, probablement la mère. Cette coupure abrupte entre le riz dans l'eau (figure 198), aliment primordial du Cambodge, et le corps fragile et pleurant de ce nouveau-né mouillé (figure 199), semble dessiner une allégorie du pays lui-même. Elle semble demander la guérison et la renaissance, un nouveau Cambodge.



Figures 198 et 199 : paysanne qui plante du riz dans l'eau avec un enfant ; enfant baigné par une femme. Source : S-21 : *La machine de mort khmère rouge*, 2003, de Rithy Panh.

Pourtant, cette prétendue allégorie se complique par la suite. Nous découvrons peu après, par le dialogue entre le père de cette famille nucléaire, appelé Him Houy, et ses propres parents, déjà âgés, que Houy était gardien khmer rouge dans la prison la plus atroce du régime, la S-21. Par conséquent, à cette allégorie de la renaissance, du regard tourné vers l'avenir, s'ajoute immédiatement une représentation du problème des cycles continus de violence, de la nécessité de se tourner vers le passé. Nous revenons une fois de plus à la polysémie de la transition passé-présent, archive-enregistrement. Les fragments d'hier sont encore aujourd'hui, ils demeurent tranchants ; et c'est à travers le corps, de bébé, d'ouvriers du passé, de jeunes guérilleros, de membres de l'Angkar, de paysans d'aujourd'hui, que cette histoire se manifeste.

Him Houy déclare qu'il aurait préféré aller à l'armée et mourir au front plutôt que de rester gardien à S-21. Sa mère et son père lui demandent de dire la vérité, de révéler ses actions passées, de dire combien de prisonniers il a tué, puis de faire une offrande pour les morts. Son père lui dit de demander aux morts « d'enlever le mauvais karma ». C'est une invitation qui offre une importance singulière aux pouvoirs posthumes aux fantômes du génocide, des puissances qui seront aussi recherchées par le film, dédié à ces mêmes morts, tel une offrande, comme nous le verrons. Him Houy parle de la peur qui régnait à l'époque, une frayeur qui le conduisait à obéir sans hésitation aux ordres d'exécution.

Ensuite le montage nous propose une autre coupe précise. Nous passons immédiatement au gros plan d'un tableau, dans lequel des corps sont représentés en rang, les yeux bandés et ligotés, emmenés dans des cellules (figure 200). Peut-être s'agit-il de l'image d'une des scènes que Houy redoutait. Le tableau est créé devant la caméra. Vann Nath, tout en peignant, commence à témoigner de son arrestation : « J'ai été interrogé et torturé à l'électricité ». La caméra fait de multiples allers-retours entre le visage du peintre, les gestes du pinceau et les détails du tableau, alors que le personnage évoque les violences qu'il a subies en tant que prisonnier.



Figure 200 : peinture de prisonniers en enfilade. Source : *S-21 : la machine de mort khmère rouge*, 2003, de Rithy Panh.

Comme les dessins de Malangatana Valente Ngwenya présentés dans la première partie de cette thèse, la peinture de Vann Nath raconte une expérience carcérale à la première personne.

Si l'artiste mozambicain, au moyen d'illustrations synthétiques et bidimensionnelles, expose des traits plus expressifs⁴⁵², dans le but d'être représentatifs de l'état d'esprit d'un détenu, le peintre cambodgien, quant à lui, soucieux des couleurs, des perspectives, des volumes et des lumières, affiche des traits plus descriptifs, par le biais de compositions qui racontent et registrent des événements qui eurent lieu en prison.

Mais dans les deux cas, le corps qui peint se représente aussi. D'abord, sous forme de mémoire, lors du souvenir de la violence subie, exerçant ce « je me souviens de moi » vu dans l'analyse de 48. Dans un second temps, sous forme de pigment, lorsqu'il se pose lui-même sur la toile. Ainsi, on décèle au moins trois corps en contact direct dans ce processus, trois « moi » différents se reflétant et se repositionnant de façon prismatique. Et dans cette scène introductive où Nath mêle peinture et témoignage, se remémorant et se représentant sur la toile, il est possible de lire un élargissement de sa subjectivité. Mais celle-ci ne monopolise pas l'expérience de la peinture, au contraire, elle se répand sur le tableau, elle se ramifie dans le corps de chaque prisonnier représenté. Le geste manuel du pinceau, en reliant la main à la toile, manifeste une sorte de passage, de pont matériel et performatif, afin que le corps de l'artiste puisse imprégner celui de la toile avec quelques traits de sa corporéité, et *vice versa*. Cette transfusion de corps, cette économie picturale des présences, n'est-elle pas le fondement même de la mystique de l'aura benjaminienne ?

En ce sens, l'artiste est bien présent dans ce qu'il peint, mais pas en tant que propriétaire. Il y est, en effet, comme matière et geste, comme trace, comme fossile. La peinture, elle aussi, est pour l'artiste telle une cicatrice. Et cette dynamique anti-individualiste et anti-monopolistique de présences réciproques l'un dans l'autre est particulièrement sensible dans le cas de la représentation de tragédies historiques vécues à la première personne. Nath et Malangatana composent certainement une part substantielle de leurs représentations respectives, ils sont, au sens même de l'aura, la raison de la pertinence de leurs illustrations, mais celles-ci ne leur appartiennent pas et ne se limitent pas à eux. Ces représentations racontent la douleur de nombreuses personnes. Ainsi, en fossilisant leurs propres chairs sous forme de pigment, en créant et en occupant le territoire de la toile, ces artistes permettent-ils à la toile d'occuper le territoire de l'histoire, ouvrant une sorte de portail, une voie pour le retour de tant d'autres corps. C'est pour cette raison que l'effort esthétique de Nath est à ce point inséparable du débat éthique

⁴⁵² Employer « expressionnistes » ici pourrait être trop eurocentrique.

et historique, de la même manière que sa subjectivité picturale est inséparable de la communauté des autres vies affectées par le génocide. Dans la scène évoquée plus haut, la concomitance entre peindre et parler scelle le lien indissoluble entre son art, son témoignage et sa chair, entre l'esthétique, l'historique et le corporel dans la communication d'une expérience de l'impondérable.

La scène du témoignage de Vann Nath est également un élément important du montage créé par Rithy Panh, dans le but de préparer notre arrivée, en tant que spectateurs, à S-21. En choisissant d'introduire cet espace à travers la peinture-témoignage de Nath, Rithy Panh distille l'essentiel de sa démarche, qui serait non pas l'espace lui-même, mais l'expérience traumatisante que fut S-21 et, à travers elle, les Khmers Rouges. Pour Panh, bien qu'il soit essentiel d'aller filmer les murs et les objets de ce qui était autrefois S-21, tout cela n'a de valeur que si l'on est capable de réveiller les milliers de fantômes endormis qui s'y trouvent.

En ce sens, l'insertion de la scène de présentation de Nath, victime de S-21, va bien au-delà d'une confrontation et d'une densification de la présentation précédente, celle de Him Houy, bourreau de S-21, bien qu'elle ait également cette fonction. Arriver à la prison à travers la peinture-témoignage de Nath, c'est, avant toute chose, souligner le fait que chaque morceau de réalité filmé à l'intérieur de ce complexe pénitentiaire désactivé est animé d'une douleur historique. Tout y secrète les états d'âme d'une expérience radicale, violente et traumatisante, qui est le véritable sujet du film. C'est comme si les vieux murs de l'ancienne prison vibraient dans leur abandon, comme s'ils commençaient à être remplis par une matière organique accumulée, par les dépouilles mortelles de ceux qui y ont péri, ainsi que par le régime lui-même. Des murs de chair, palpant d'une mémoire qui saigne encore et tue encore⁴⁵³, et qu'il faut désormais reprendre.

⁴⁵³ Peu de temps après son introduction, Vann Nath accueille le cri d'une autre victime survivante de S-21, Chum Mey, en disant : « n'y pense pas... avec les Khmers Rouges encore en vie, que pouvons-nous faire ? ». Il est important de garder à l'esprit que les Khmers Rouges, malgré la perte de Phnom Penh en 1979, n'ont pas disparu. En 1981, les Khmers Rouges ont abdicé du communisme, ne gardant que leur discours nationaliste et antivietnamien, qui était déjà dominant, ainsi, dans la pratique, peu de choses ont changé. Le mouvement a ensuite reçu le soutien international de pays comme les États-Unis et la Grande-Bretagne. Après la fin de la Guerre Froide, les Khmers Rouges ont perdu leur capacité à subvenir à leurs besoins grâce au soutien international. Un accord de paix a été signé à Paris en 1993 et un sommet de l'ONU a été mis en place pour surveiller les processus de paix au Cambodge. Les Khmers Rouges, cependant, ont ignoré l'accord de paix qu'ils avaient signé et ont continué à se disputer le pouvoir armé avec la république socialiste qui les avait renversés avec l'aide du Vietnam. Leur dernier chef officiel n'a été capturé qu'en 1999. Très peu ont été reconnus coupables des crimes contre l'humanité commis pendant le Kampuchéa Démocratique. Ce qui signifie que de nombreux anciens membres des Khmers Rouges circulent encore officieusement.

8.4.2 S-21 et le contact entre les vivants et les morts : topographies, tactilités et mouvements

Comme on l'a déjà indiqué, peu de temps après la chute de Pol Pot, l'endroit occupé par S-21 est devenu le Musée du Génocide de Tuo Sleng. Ce dernier met à disposition en ligne une série d'informations, ainsi que la collection d'archives produites par la prison lorsqu'elle était en activité⁴⁵⁴. S'appuyant sur cet important archivage, Rithy Panh (ré)introduit des corps vivants dans un espace présent, intimement liés au fonctionnement carcéral d'autrefois. Il y invite en effet deux victimes qui ont survécu aux tortures, Vann Nath et Chum Mey, et quelques ex-agents, l'un d'eux étant Him Houy.

Par le retour de ces corps dans l'espace qu'ils ont autrefois occupé, Panh rend latente cette impureté temporelle préfigurée par le prologue, qui croise le présent et le passé dans les coupes du montage entre l'enregistrement et la reprise. Mais ici, par le retour littéral des corps, une interaction matérielle, concrète est rendue possible, fondant le dispositif du film, activant d'autres relations temporelles, rouvrant non seulement le passé, mais aussi le présent. Traversé et plié sur lui-même, le temps homogène et linéaire s'abolit alors en temps-multiple, en un temps traversé par tant d'autres. Une multitude temporelle certes suscitée par la mémoire des personnes concernés, mais aussi par leurs physiologies, par leurs corps présents ici et maintenant, à l'intérieur du corps mort-vivant de S-21, dont les murs, les chambres et les ruines, lorsqu'on les regarde avec des yeux de mémoire, semblent être remplis des viscères encore palpitants de ceux qui sont partis.

Et cette activation du temps par l'exploration d'un espace surgit au moyen d'une série de procédés cinématographiques : entretiens, filmage du lieu et des peintures, enregistrement du discours de Vann Nath, lecture d'anciens documents par des ex-agents, interaction entre Vann Nath et d'anciens gardiens, mise en scène de procédures pénitentiaires par ces derniers. Combinées les unes aux autres, par un montage précis dans son jeu d'associations, tous ces procédés révèlent peu à peu cet espace obscur qu'était S-21. L'économie de présences du film, donc, activée par les apparitions des espaces carcéraux et des acteurs qui y ont vécu, évoque des milliers de présences invisibles. Avec eux, l'atmosphère du film se forme. C'est une sorte de seconde architecture qui, bien que gazeuse, fait preuve d'une énorme densité, capable de

⁴⁵⁴ Voici le site du musée : < <https://archives.tuolsleng.gov.kh/> >

maintenir debout les murs physiques du lieu ; et cela littéralement, puisque c'est le musée, c'est la mémoire, qui préserve et soutient cet espace.

Ainsi, en un certain sens, nous témoignons ici du caractère spatial de la mémoire, relevé par Giuliana Bruno, celui des couches sédimentaires. Le cinéma lui-même, défend l'autrice, pourrait être vu comme une machine à hétérotopies, comme l'art d'accumuler de multiples espaces possibles au sein d'un même espace réel, celui de l'écran⁴⁵⁵. Nous découvrons alors que le nœud temporel évoqué plus haut devient ici accessible, à travers une complexité spatiale qui se multiplie en couches de temps et de lacunes.

L'une des nombreuses scènes qui expriment exactement cette condition spatiale de la mémoire est celle où Vann Nath, en tant que peintre et ex-prisonnier, montre aux ex-agents une de ses toiles (figure 201). Ce n'est évidemment pas un hasard s'ils sont réunis dans une ancienne cellule semblable à celle qui était figurée sur le tableau. Si j'ai pu précédemment insister sur une traversée des temps, nous voyons maintenant apparaître, en tant qu'élément déclencheur de cette expérience trans-temporelle, une traversée des espaces.



Figure 201 : Vann Nath montre sa peinture aux anciens gardes de S-21. Source : *S-21 : La machine de mort khmère rouge*, 2003, de Rithy Panh.

⁴⁵⁵ Giuliana Bruno, *Atlas of emotion: journeys in art, architecture, and film*, Nova York, Verso, 2002, p. 147.

Le témoignage du peintre, encore une fois lié à sa peinture, est aussi un discours visuel et tactile. Il montre continuellement le tableau et le touche en expliquant aux ex-gardiens à quoi ressemblait la vie des prisonniers sous leur autorité. Par le toucher de ses mains, la peinture, et avec elle la mémoire, prend un caractère particulièrement matériel, corporel. Nath écoute également les contributions des ex-agents, leur demandant comment ils en sont arrivés à un tel traitement inhumain. Le plan le plus important de cette séquence est le premier, reproduit ci-dessus. Son ampleur montre toute la scène et propose une mise-en-abyme avec le tableau, qui représente également une cellule. C'est une inversion anti-catalogue qui dépasse l'approche métalinguistique entre le peintre Nath et le cinéaste Panh, tous deux artistes-historiens. Car si, d'un côté, la toile de Nath représente le quotidien policé de S-21, où l'on découvre un garde se tenant debout près d'un tableau noir et les prisonniers tous allongés, enchaînés en rangs sur le sol ; de l'autre, le cadre de Panh montre un ex-prisonnier debout à côté d'un écran, qui fonctionne comme une sorte de tableau noir, parlant pendant que les ex-gardiens l'écoutent, debout et libres. En d'autres termes, la ressemblance magique entre les deux visions met en évidence leurs différences, révélant une inversion historique qui alimente une inversion graphique et *vice-versa*.

Il est important de souligner que l'organisation spatiale dans chacune de ces deux scènes, celle de la peinture et celle du film, nous renvoie à une logique scolaire et, par-là, suggère une autre couche sédimentaire importante qui raconte l'histoire de l'architecture de S-21. La prison a été construite à partir d'une adaptation de l'espace de deux écoles détournées de leur but par les Khmers Rouges, l'école primaire Tuol Sleng et le lycée Tuol Svay Prey. Parmi les couches de sédiments qui composent S-21 se trouve donc le souvenir de ces écoles, transformées en prison.

Dans l'échange puissant entre Nath et les ex-gardiens, tous insérés dans la géographie polysémique d'une cellule qui servait de classe, l'un des ex-agents souligne que la Prison de Sécurité 21 était le centre névralgique du système de punition des ennemis du nouveau régime. Elle était le « bras droit » de l'Angkar, ses gardiens devaient donc être exemplaires dans leur ténacité. Et ils le furent, comme le dénonce le tableau que l'ex-agent a devant lui, rempli de corps allongés et enchaînés au sol, et désormais complètement vide. Par conséquent, non seulement les murs, mais également les sols de S-21 semblent avoir leurs entrailles à vif.

En revanche, ces incongruités entre la peinture surpeuplée et l'espace filmé inhabité n'installent pas exactement ici de conflit autour de la revendication d'un réel, comme ce fut le cas dans l'affrontement entre les dessins de Malangatana et les images hypocrites de l'actualité

salazariste sur Machava. La peinture de Nath ne réfute pas les images de Panh. Il s'agit en fait d'un pli sur le tissu du réel, d'une complémentation entre le pinceau et la caméra, produisant une polyphonie intentionnelle qui ouvre de façon prismatique le réel, en le peuplant de mille images et de mille corps possibles.

La mort sourd dans le déséquilibre entre les nombreux corps peints et le vide actuel de la scène tournée. On estime que, pendant un peu plus de trois ans de fonctionnement, la prison a reçu entre 15.000 et 20.000 détenus et que son personnel comptait environ 1.720 employés, dont des ouvriers, des gardes, des interrogateurs et des administrateurs⁴⁵⁶. Tout au long du film, à travers les discours des participants et les lectures réalisées par ces derniers des documents produits par le régime khmer rouge, nous prenons conscience des étapes de la procédure d'arrestation, et donc, *in fine*, des voies empruntées par tant de corps.

Les interrogateurs forçaient les prisonniers à raconter toute leur vie, de leur naissance à la date de leur arrestation, et à admettre leurs « crimes » contre les Khmers Rouges, en signant des aveux souvent rédigés par les propres accusateurs. À différents moments, les ex-gardes répètent que « l'Angkar ne se trompe pas », ce qui signifie en pratique que quelqu'un devient coupable, par tautologie, du simple fait d'avoir été arrêté par l'Angkar. En ce sens, le processus autobiographique des prisonniers, engendré par la nécropolitique des agents khmers rouges, n'est autre qu'un processus d'autodestruction.

Si, tel que l'affirme l'un des ex-agents plus loin dans le film, chacun avait sa propre histoire et sa propre mémoire, « le but était de détruire leurs souvenirs et d'en extraire un acte de trahison ». En d'autres termes, un processus nécropolitique s'est également construit sur un plan métaphysique, à savoir au-delà de l'architecture matérielle des cellules exiguës analysées dans la première partie, la construction d'architectures discursives tendant également à la production d'inexistences. Au milieu de ce schéma extractif à la recherche des discours de trahison, toutes sortes de crimes ont été inventés. Le film nous présente l'exemple d'une femme semi-analphabète qui a signé des aveux déclarants qu'elle aurait déféqué sur la nourriture de l'hôpital, acte de sabotage fomenté par la CIA. Un crime sans logique, imaginé par l'interrogateur lui-même, comme il le confirme personnellement à la caméra de Panh.

⁴⁵⁶ Informations disponibles sur le site du Musée du Génocide Tuol Sleng : <https://tuolsleng.gov.kh/en/museum/building/>.

Le processus d'aveux pouvait être rapide et spontané ou se dérouler sur plusieurs séances de torture. L'un des ex-gardes raconte la hiérarchie des groupes de torture : tout d'abord le groupe « Modéré », qui n'exerçait que des « pressions politiques » ou des tortures psychologiques ; ensuite le groupe « Chaud » qui, en plus des pressions politiques, exerçait des tortures physiques ; enfin le groupe « Exterministe », le plus radical et violent. S'il refusait d'avouer son « crime », le prisonnier gravissait l'échelle des groupes. Lors de la confession, il était obligatoire de donner les noms d'autres personnes qui auraient participé à des actes de trahison. En plus des dénonciations, une politique de « prison par la parenté », en vertu de laquelle des familles entières ont été arrêtées, a également contribué au nombre massif de prisonniers. D'une manière ou d'une autre, que les aveux aient été rapides ou lents, les prisonniers étaient ensuite exécutés. Vann Nath et Chum Mey, les deux ex-prisonniers présents dans le film, n'ont probablement survécu que parce que la capitale Phnom Penh est tombée avant leurs exécutions.

Avec le renforcement du régime, les Khmers Rouges sont devenus de plus en plus paranoïaques et ont commencé à arrêter leurs propres membres, considérés comme des « traîtres ». De nombreux gardes khmers rouges ont alors eux-mêmes été détenus, à une époque où les craintes personnelles de Him Houy, l'ex-garde qui ouvre le film, ont dû augmenter de façon spectaculaire. Il déclare que son unité était constituée de 100 agents, mais que seulement 30 ont survécu.

Depuis le début de la révolution, cependant, les relations du régime khmer rouge avec un Vietnam désormais unifié devenaient de plus en plus insoutenables, débouchant sur un conflit armé. Le 7 janvier 1979, le Kampuchéa Démocratique s'effondre du fait de la perte de la capitale Phnom Penh face aux troupes vietnamiennes et aux dissidents du propre régime khmer rouge. Ces derniers forment la République Populaire du Kampuchéa, sous régime socialiste, mettant fin au régime ténébreux du Kampuchéa Démocratique. S-21 est alors libéré et désactivé. Malgré ces 20.000 arrestations effectuées tout au long de sa période de fonctionnement, lors de la fermeture de la prison, seuls 12 survivants ont été retrouvés, dont quatre enfants.

Entre ces deux numéros, de 20.000 à 12, on retrouve ce même déséquilibre présent entre la toile peinte par Nath, remplie de corps, et la cellule filmée par Panh, apparemment vide. Deux couches matérielles et sédimentaires qui composent et compliquent la topographie du lieu, ouvrant un passage vers les intérieurs viscéraux du temps et de la mémoire.

Il est vrai que tous les procédés cinématographiques qui composent le film de Rithy Panh contribuent, chacun à sa manière, à illustrer l'irreprésentable qui habite ces murs encore debout aujourd'hui. Le mérite du montage du film est justement d'orchestrer ces différentes manières d'aborder l'inabordable. Si j'ai insisté jusqu'ici sur le dispositif d'interaction entre Vann Nath et les bourreaux de S-21, le procédé audiovisuel qui s'impose comme le plus marquant pour les objectifs de cette thèse, tant sur le plan cinématographique que sur le plan historiographique, est sans doute la reconstitution des pratiques carcérales par d'ex-agents. À travers ces remises-en-scène, nous creusons et traversons ces couches sédimentaires des cellules désormais vides et de celles pourtant surpeuplées dans les représentations de Vann Nath.

Lors de la reconstitution, les corps des ex-gardes semblent s'ouvrir tels une archive organique et vivante de gestes et de paroles. Ils documentent des éléments aussi volatils que l'est le cinéma, c'est-à-dire non seulement les mouvements du corps, qui passent et ne reviennent pas, mais le sens même de ces mouvements, aussi éphémères soient-ils. Devant le paysage mobile et réflexif d'un corps qui se rejoue, nous discernons une sorte de témoignage anatomique, une historiographie proprement cinématographique, photogénique. Ce sont des moments d'alignement entre matière et mémoire rendus possibles par la mobilité d'une corporéité qui se souvient, évoquant la présence des milliers de corps absents qui animent le film de Panh.

Tout au long du documentaire, on observe plusieurs séquences produites *via* le dispositif de reconstitution. Dans les scènes les plus courtes comme dans les plus longues, les espaces vides des cellules semblent se remplir alors que les ex-gardes, par leurs gestes, leur dédient leurs regards et même leurs corps. Ainsi, ce n'est plus seulement notre regard et notre corps de spectateurs lointains qui suggèrent la corporéité dans les écarts. Les viscères cachés par les murs et les sols de la prison remontent à la surface, se matérialisent dans les corps des ex-agents vivants. Les salles désertes de S-21 se rapprochent enfin des peintures de Vann Nath, peuplées de suppliciés. Parmi plusieurs scènes de ce genre, je choisis ici de m'arrêter sur celle où un certain « prisonnier numéro 13 » est réclamé.

La séquence est précédée par un plan dans lequel un ex-agent reprend un document officiel qui décrit comment interroger les détenus. Le document souligne que la « pression politique » devrait être l'objectif de l'interrogateur, mais que « la torture est inévitable. La vraie

question est : peu ou beaucoup ». La phrase est dite exactement au moment d'une autre coupe précise du montage, qui initie la séquence du « prisonnier 13 ». Après la transition, nous nous retrouvons dans un couloir de S-21, accompagnant l'un des anciens agents qui marche et observe chaque cellule qu'il traverse (figure 202). La permanence du son de la scène précédente, évoquant le besoin de torture, communique une continuité importante entre chaque fragment d'espace. Pratique constante tout au long du film, ce son qui traverse d'une image à l'autre est le fil cinglant qui coud ensemble les espaces de violence, tissant la géographie traumatique devant être reprise par le documentaire.



Figure 202 : ancien agent khmer rouge marchant dans le couloir et regardant les cellules. Source : *S-21 : La machine de mort khmer rouge* (2003), de Rithy Panh.

L'homme qui marche dans le couloir s'arrête soudain devant une porte. Il explique qu'il avait l'habitude de noter des informations dans la paume de sa main ; puis, la levant, il lit : « Section 39. Prisonnier 13 ». Il se tourne vers un autre homme, qui interprète ici le rôle du garde à la porte de la cellule, et lui demande d'amener le Prisonnier 13 pour qu'il soit interrogé, la même procédure qui vient d'être décrite dans la scène précédente.

Sans aucune coupe, la caméra pivote pour observer le second ex-agent qui va « faire sortir » le prisonnier réclamé (figure 203). On remarque alors dans la cellule les chiffres encore écrits sur les murs, ce qui contribue à évoquer la présence à la fois de ce treizième corps et des autres qui sont juste là, à côté, comme ils l'étaient dans le tableau de Vann Nath.



Figure 203 : ancien agent khmer rouge allant chercher le « prisonnier 13 ». Source : *S-21 : La machine de mort khmère rouge*, 2003, de Rithy Panh.

L'ancien garde s'arrête devant le numéro 13. À son tour, il réalise une performance mixte, formulant à la fois un dialogue imaginaire avec le prisonnier et des explications à haute voix de ses actions pour la caméra, rompant sans cesse avec le « quatrième mur ». Mais en plus de se représenter comme garde, en donnant des ordres, et comme ex-garde, en expliquant ce qu'il faisait, il représente aussi le prisonnier lui-même, lui donnant un corps possible afin de nous montrer comment était positionné le détenu. Il suggère un bandeau imaginaire (figure 204) ainsi que des menottes, et les mains liées dans le dos (figure 205).



Figures 204 et 205 : ancien agent khmer rouge prêtant son corps au « prisonnier 13 ». Source : *S-21 : La machine de mort khmère rouge*, 2003, de Rithy Panh.

Le « prisonnier 13 » revient en chair et en os. Il est là, devant nous.

Après avoir mis en scène le bandeau et les menottes, l'ex-agent se retourne et annonce qu'il désenchaînerait le prisonnier et l'emmènerait. À ce moment, d'un mouvement résolu avec ses bras, l'ex-garde semble envelopper le bras imaginaire d'un autre corps. Il le remet à l'ex-agent qui a débuté la séquence et l'attend à l'entrée. Après avoir reçu le « prisonnier 13 », l'ex-agent se

retourne et remonte le couloir de la même façon que l'autre, se liant au prisonnier imaginaire par le bras. Nous voyons l'ex-agent s'éloigner lentement de la caméra.

Avant la fin de ce plan, une voix *off* lisant un autre document officiel, dont le titre est « Torture », laisse présager le sort du « détenu numéro 13 ». Dans la scène qui suit, nous entendons un texte soulignant que l'objectif de la torture est « d'obtenir des aveux », une « réponse rapide ». Le document exige le supplice, mais demande aussi au tortionnaire de rester calme : si le torturé meurt, « nous perdrons le document ». En d'autres termes, la tautologie du catalogue est rendue ici explicite, car en comprenant la représentation de la personne comme un *idem*, c'est-à-dire comme si l'enregistrement était la propre personne, le catalogue khmer rouge produit une équivalence entre le corps et le propre document au moment de la mort.

La mort ne s'y exprime pas par le problème éthique de la perte d'une vie, ou de quelqu'un, mais par le problème utilitaire de la perte d'un document, d'une poignée d'informations. Pour la même raison, la terminologie interne utilisée pour désigner l'exécution n'est pas « mort », ni même « exécution », mais « destruction » de « l'ennemi », du « document ». Ceci forme un langage parfaitement nécropolitique, dans lequel la mort de l'autre est pratiquement un non-événement, à la limite un contretemps. D'autre part, dans le film de Panh, au moyen des scènes de reconstitution, ce sont les corps des ex-agents qui deviennent eux-mêmes des documents, offrant au film des archives vivantes. C'est une autre inversion anti-catalogue importante, où la condition d'un document lié au corps, auparavant soumis à l'oppression et à la torture, n'est plus désormais réellement valable que tant que le corps vit et s'exprime librement, par lui-même, sans être contraint ni torturé. Dans cette inversion, la confession autobiographique des corps-documents ne les détruit pas, elle ouvre la voie au dépassement du trauma.

Dans la reconstitution de la sortie du « prisonnier 13 » vers l'interrogatoire, par une terrible ironie, c'est à travers le corps du bourreau que celui de la victime devient net, littéralement en chair et en os. L'ex-agent est ainsi imprégné de cette nouvelle fonction historique, non plus celle de surveiller et de punir, mais de se souvenir et de raconter. Il s'ouvre alors tel un corps médiumnique mobile, comme le point de contact paradoxal où bourreau et victime, présent et passé, se rencontrent et se touchent. Ses déplacements dans l'espace catalysent également une mobilité trans-temporelle imprévue, qui fait revenir l'autre corps, traversant les couches sédimentaires annoncées par les peintures de Vann Nath et conjurant encore tant d'autres

morts. Revenant à travers l'ex-agent, par ses organes et fluides, par sa peau et ses cheveux, ce corps aux mille corps s'impose à nous et vient se loger dans notre chair.

C'est donc à partir des mouvements corporels chargés de sens historique que le corps de l'ex-agent engendre une matérialité du « prisonnier 13 ». L'image elle-même se mobilise et se transforme, évoquant la présence des morts. Par ressemblance magique, les mouvements de l'ex-garde font implorer cette distance abyssale devenue naturelle entre un corps vivant et parlant et un corps disparu, englouti par le génocide. À travers la mobilité du cinéma, qui capte et fait naître les mouvements du corps, tout semble vivre. Autrement dit, entre les vivants et les morts, la différence diminue. Ils se mettent tous à se ressembler, car ils se meuvent devant nous à la même cadence animiste. En même temps, cette nouvelle proximité permet l'épanouissement des détails, des singularités de chacun. C'est donc par le mouvement corporel qu'il faut approcher le corps qui revient pour discuter son existence.

8.4.3 Éclair : mémoire, danse, espace et corps paradoxal

À travers l'intensité de ce carrefour des temps et des corps, des vivants et des morts, je suis à nouveau saisi par un éclair, guidé par une analyse réalisée par Jean-Louis Comolli alors qu'il est touché par les images de *Memory of the camps*⁴⁵⁷, sorti en 1985, réalisé par Sidney Bernstein, avec Alfred Hitchcock.

Commencé en 1945 lors d'une tentative d'approche visuelle des camps de concentration allemands récemment libérés par les Alliés, *Memory of the camps* fut, en réalité, rapidement mis sous le boisseau, car le nouvel ennemi à combattre était désormais l'Union Soviétique⁴⁵⁸. C'est seulement quarante ans plus tard que le long métrage a été achevé et diffusé par la BBC, dans une version s'efforçant d'être la plus fidèle possible à ce qui avait été prévu par Bernstein et Hitchcock.

Dans ce documentaire, nous sommes face à des images choquantes de corps, morts et vivants, restés dans les camps de concentration nazis. Comme le souligne Comolli, la grande question qui se pose, et ce depuis le début du projet de Bernstein, et qui revient à chaque visionnage du film est : comment regarder les milliers de cadavres qui nous sont violemment

⁴⁵⁷ Film complet disponible en ligne sur : <<https://www.pbs.org/wgbh/frontline/documentary/memory-of-the-camps/>>.

⁴⁵⁸ Jean-Louis Comolli, « A última dança: como ser espectador de Memory of the Camps ». *Devires*, Belo Horizonte, v.3, n.1, jan.-déc., 2006, p.16.

exposés par le film ? Comment les regarder et comment les voir ? Parmi tant d'horreurs, les scènes qui ressortent de l'analyse de Comolli sont celles où des officiers nazis, contraints par les troupes alliées, transportent à mains nues les cadavres de leurs victimes vers les fosses (figure 206).



Figure 206 : un soldat SS capturé transporte un cadavre d'un camp de concentration. Source : *Memory of the camps*, 1985, de Sidney Bernstein.

Ici, bourreau et victime, mort et vie, se touchent matériellement. Toucher rugueux, âcre, chimérique mais réel, capturé par l'objectif. Face à cette absurde vision, la question précédente exposée par Comolli nous revient à l'esprit et se déploie. Comment est-il possible de voir les gardiens nazis transporter ces corps dans les fosses ? Un par un ? Mille par mille ? Comment chercher à comprendre ce contact absurde, cette étreinte mortelle entre un nazi vivant et son prisonnier mort ? Face à cela, ne serions-nous pas ici très proche de ce qui se passe dans les moments de reconstitution de *S-21*... ?

Comolli propose de regarder ces corps mobiles s'enlacer tel un couple effectuant leur « dernière danse⁴⁵⁹ ». Le signe doux, festif, érotique et vif de la danse contraste profondément avec la morbidité de la scène. C'est là la force de cette analyse, dans la contradiction. Car la scène traite exactement de cette question des contraires : l'un cadavre et l'autre vivant, l'un nu et rabougri, l'autre habillé et sain, l'un victime et l'autre son bourreau. Toute une dialectique historique puissante est condensée en une seule paire qui, ensemble, se met en mouvement. Le corps à corps, cette étrange intimité physique, fait exploser ces disparités à l'écran.

⁴⁵⁹ Jean-Louis Comolli, « A última dança: como ser espectador de *Memory of the Camps* », art. cit., p.40.

En même temps, il est intéressant d'ajouter une autre couche de danse qui n'est pas seulement celle de la « danse de salon », explorée par Comolli, mais aussi la danse « rituelle ». Dans cette dernière, la violence est d'autant moins étrange vu que la danse rituelle est liée à ce que Giorgio Agamben appelle la « machine sacrificielle », fonctionnant nécessairement dans la violence de la séparation entre le divin et l'humain qu'implique l'acte religieux⁴⁶⁰. Agamben rappelle également que le contact, *contagione*, est l'une des voies qui régule la machine sacrificielle, entre les extrêmes du sacrifice et de la profanation⁴⁶¹. Dans ce sens plus rituel, lorsque nous regardons les dures images de *Memory of the camps*, c'est comme si nous assistions à la danse d'une purge, celle qui observe et accueille la douleur des victimes tout en punissant et humiliant les nazis. Elle oblige ces derniers, par l'inhumation de leurs victimes, à rendre à chaque corps la dignité qu'ils lui avaient autrefois niée.

Dans le cas de *S-21...*, le film touche dès le début au problème métaphysique de l'histoire et de ses tragédies. Le père de Him Houy demande à son fils de faire une offrande aux morts précisément parce qu'un rituel s'impose face aux marques invisibles de la tragédie, qui sont toutefois toujours présentes. Par conséquent, il est possible d'observer un sens très cérémoniel et ritualiste dans les scènes de reconstitutions que nous voyons dans le film de Rithy Panh. À la limite, on peut voir le film lui-même comme une sorte d'offrande. Autrement dit, les reconstitutions des ex-gardes khmers rouges forment aussi, selon la suggestion de Comolli, une sorte de « dernière danse », tant sous la forme de danse de salon que de rituel.

Dans *S-21...*, lorsque le personnage fait semblant d'emporter une autre personne, de la retenir et de la menacer, on se trouve alors face à l'abîme de l'histoire, car ce personnage ne fait pas simplement « semblant », il rejoue quelque chose qui a effectivement eu lieu dans le passé. Ainsi, le second corps, délibérément évoqué par sa « danse », n'est pas si imaginaire, bien qu'invisible ; il s'agit, en effet, d'un corps historique, qui prend la forme d'un vide présent, d'un fantôme. Tel le temps-multiple du souvenir, c'est un corps-mémoire qui s'ouvre sur bien d'autres corps et qui condense en lui tous les prisonniers de S-21, toutes les victimes des Khmers Rouges.

Alors, dans cellule déjà désactivée, je remarque, à côté du volume mobile qui danse, c'est-à-dire à côté du corps de l'ex-gardien, une altérité qui me regarde, un vide qui danse aussi, mobile. Comme je l'ai déjà mentionné dans la deuxième partie, Georges Didi-Huberman

⁴⁶⁰ Giorgio Agamben, *Profanações*, São Paulo, Boitempo, 2007, p. 65-69.

⁴⁶¹ *Ibid.*, p. 66.

défendra qu'il s'agit là de l'expérience de la vision dans sa plénitude, à savoir non seulement voir, mais également éprouver le regard que la scène nous renvoie, habiter avec angoisse le point de partage et de rencontre de ce double flux de regards⁴⁶². Possédant son propre regard, dansant également, ce vide s'épanouit, suggérant la singularité d'un individu présent. Ainsi, au moyen de cette approche-éclair entre *S-21...* et *Memory of the camps*, je perçois d'autres couches de bipolarité entre les corps dansants de cette valse absurde dont témoigne la clairvoyance de Comolli ; vie et mort, bourreau et victime, mais également présence et absence, mémoire et oubli, volume et vide.

Explorant les relations entre le corps et les mouvements corporels de la danse, le philosophe mozambicain José Gil décrit la construction par le danseur d'un espace du corps. Pour l'auteur, le danseur ne se déplace pas simplement et froidement dans l'espace objectif et euclidien. L'espace simplement objectif, où l'on ne flotte pas, ne saurait fournir au danseur l'horizon d'un équilibre basé sur la *dynamis* du corps ; il n'offrirait pas la possibilité d'un mouvement qui propulse le corps au-delà de lui-même, le transformant en une conscience mobile, semant paradoxalement des moments singuliers d'infini dans l'espace fini de la scène⁴⁶³.

L'espace du corps serait précisément cet au-delà de lui-même que le corps dansant génère et dans lequel il s'insère pendant la danse, par la danse et pour la danse. C'est l'espace où le danseur habite réellement, une sorte d'enveloppe affective qu'il sécrète lui-même depuis son intérieur et qui se répand et s'incruste dans l'environnement qui l'entoure, le rendant plus qu'euclidien. « L'espace du corps, c'est la peau qui se prolonge dans l'espace, c'est la peau transformée en espace⁴⁶⁴ ».

Par ailleurs, cet espace dansant n'est pas nécessairement une spécificité de la danse, même s'il atteint en elle son niveau le plus expressif et le plus complexe. José Gil lui-même nous offre un autre exemple : quand quelqu'un gare une voiture, il n'a pas l'impression que la voiture risque de toucher le trottoir ; au contraire, le conducteur a l'impression que c'est lui-même, son propre corps, qui est en danger. Cela signifie que le conducteur étend l'espace de son corps à

⁴⁶² Georges Didi-Huberman, *O que vemos, o que nos olha*, São Paulo, Editora 34, 2010, p. 29.

⁴⁶³ José Gil, *Movimento total: o corpo e a dança*, Lisboa, Relógio D'água, 2001, p. 57-59.

⁴⁶⁴ *Ibid.*, p. 57-58.

toute la voiture⁴⁶⁵. Ainsi, l'espace du corps est une réalité commune, bien naturalisée dans notre fonctionnement quotidien, naissant « à partir du moment où un investissement affectif du corps se produit⁴⁶⁶ ». De plus, l'espace du corps :

« Est la première prothèse naturelle du corps : il se donne des prolongements dans l'espace de telle sorte qu'un nouveau corps se forme – virtuel, mais prêt à s'actualiser et à permettre à des gestes de s'y actualiser⁴⁶⁷ ».

Mais c'est précisément à travers la danse que Gil identifie l'espace du corps, car, en elle, le talent humain d'extension corporelle se transforme en objet de soi-même. L'espace du corps y devient un moyen d'expressivité et de plasticité qui mène à l'émancipation du corps par le corps, vers une pleine mobilité pulsatoire, vitale, vers, enfin, le devenir mouvement qui fonde l'existence même de la corporéité. Grâce à la danse, la capacité naturelle du corps à s'étendre dans l'espace acquiert des pouvoirs surnaturels. En ce sens, si Gil cite un devenir-danseur chez celui qui assiste à un spectacle de danse, c'est parce que, devant la scène, le spectateur entrevoit une rencontre possible avec le potentiel de son propre corps pour devenir mouvement et espace. À la fin du spectacle, écrit Susanne Langer, « un corps humain a mis devant nous tout le jeu de ses pouvoirs mystérieux⁴⁶⁸ ».

Ne s'agirait-il pas des mêmes pouvoirs mystérieux dont font preuve les soldats nazis de *Memory of the camps* et les ex-gardes khmers rouges de *S-21*... ? Ils transforment leurs corps en espace afin d'intégrer les corps de leurs victimes, leurs partenaires de valse. Si l'espace du corps est constitué par la création de multiples corps possibles, virtuels mais réels, alors, dans le duo, le rôle de l'un vis-à-vis de l'autre est justement d'actualiser ses virtualités, de devenir « son énergie dansante⁴⁶⁹ », comme le dit Gil. Ceci signifie que ce n'est pas seulement le garde nazi ou l'ex-khmer rouge qui danse, mais également leurs homologues, visibles ou non, qui constituent les horizons et les sols de leurs chorégraphies respectives. Autrement dit, les bourreaux sont aussi « dansés » par leurs victimes, ceux-là servant de scène pour que celles-ci s'y fassent espace. Danser ici, c'est affirmer et réaffirmer le corps de l'autre.

⁴⁶⁵ *Ibid.*, p. 58.

⁴⁶⁶ *Idem.*

⁴⁶⁷ *Idem.*

⁴⁶⁸ Susanne Langer *apud* José Gil, *Movimento total: o corpo e a dança*, *op. cit.*, p. 50.

⁴⁶⁹ José Gil, *Movimento total: o corpo e a dança*, *op. cit.*, p. 63.

Si, comme le propose José Gil, « un corps isolé qui se met à danser peuple progressivement l'espace d'une multiplicité de corps⁴⁷⁰ », alors avec deux corps qui forment une paire, cette progression devient exponentielle. Et ces multiples corporéités générées constituent des vacuoles virtuelles qui structurent une profondeur inattendue de l'espace du corps, le rendant capable de se plier sur lui-même, d'ouvrir des points d'infini dans des espaces finis⁴⁷¹. C'est de là que vient la puissance artistique et expressive de la danse, mais aussi le poids des scènes auxquelles nous venons d'assister, puisqu'en elles les infinis de l'histoire sont convoqués. Ce que nous voyons devant le couple bourreau-victime, c'est un cortège sans fin de plusieurs bourreaux et victimes, crimes et guerres, décisions et génocides, désirs et intentions. La danse de ces couples, à la fois rituelle et de salon, évoque donc des infinis historiques, c'est-à-dire non seulement des événements mais aussi des idées, des visions de la tragédie, de la mort, pourtant irréprésentables. Finalement, les corps cadavériques de *Memory of the Camps* semblent crier leur propre horreur ; les murs de S-21 semblent saigner.

C'est ainsi que l'ex-garde khmer rouge creuse les couches sédimentaires de la mémoire contenues dans ces murs. Il se souvient en se déplaçant et il se déplace en se souvenant. Par le mouvement, son propre corps se révèle à la fois matière et mémoire, d'où s'épanouit l'espace du corps, dans lequel, selon Gil, « l'intérieur et l'extérieur ne font qu'un⁴⁷² ». En unissant si fortement le souvenir au geste, au point que l'un ne puisse plus être séparé de l'autre, l'ex-agent ne cesse de se dédoubler dans l'altérité dont il se souvient, sa victime. Celle-ci, à la fois remémorée et dansée, se replie également sur elle-même et s'élargit progressivement, construisant l'espace de son corps. La propre cellule de S-21 devient dynamique, c'est-à-dire qu'elle s'incarne, se mettant, elle-même, à excréter des souvenirs du génocide.

La scène démontre que le corps-plus-qu'image, dont l'émergence a été décrite dans la deuxième partie de la thèse, n'est pas uniquement fait de la chair dans laquelle il se loge, que celle-ci soit celle de l'ex-agent ou la mienne. Le corps-éclair, corps-plus-qu'image, est fait, en réalité, de la chair qui se souvient, il est fait de la matière qui vibre en mémoire. Et le mouvement corporel est le moyen et le signe paradigmatique de ce mariage entre le sujet et sa physiologie.

Depuis le début de la thèse, j'ai utilisé des expressions telles que « papillons dans l'estomac », « frisson », entre autres, pour décrire l'expérience de la prise de conscience

⁴⁷⁰ *Ibid.*, p. 64.

⁴⁷¹ *Ibid.*, p. 65.

⁴⁷² *Ibid.*, p. 60.

historique à travers les archives reprises dans des films. Le corps qui revient ne se situerait donc pas simplement dans le ventre ou dans les poils qui se hérissent, mais dans le « frisson » matériellement ressenti, dans cette sensation qui implique la matière et la mémoire et les fait s'effondrer l'une dans l'autre pour créer un nouvel environnement : l'espace du corps. C'est à travers ce nouveau territoire, empire du mouvement, que les fantômes du passé, comme des présences que je ressens tout au long de ma danse de spectateur avec les images, peuvent enfin s'actualiser et revenir. Ces présences forment des corps-qui-reviennent parce qu'elles ne s'emparent pas seulement de mes organes et de mes viscosités, mais aussi de l'énergie provenant d'une conscience historique qui fait pulser et vibrer ces organes et viscosités d'une autre manière, dans l'intensité de l'éclair.

En d'autres termes, le corps remémoré revient lorsque ce n'est plus moi qui me souviens, mais mon propre corps, qui fait un avec moi. Dès lors, je me transforme en mon propre corps, ma condition de sujet se mêle à ma physiologie et je deviens un espace vibrant, dynamique, où mes souvenirs et mes mouvements d'empathie se dirigent vers ce que je regarde. Dans la première partie de la thèse, j'ai indiqué que l'historien benjaminien devait se faire terrain fertile pour l'image-éclair, afin que tant d'autres visions puissent y germer. Se faire terrain fertile serait précisément former en moi ce corps devenu espace, ce serait rompre avec la convention qui sépare chair et conscience pour permettre la manifestation de l'espace du corps comme champ d'expérience historique.

Ainsi, répondant à la première question de cette troisième partie, le corps-plus-qu'image est-il fait de la vie qui parcourt et mobilise matériellement mon espace corporel. Il est fait de la vibration qui fonde les réseaux affectifs qui constituent cet espace. Ce n'est pas seulement ma chair, pas seulement ma mémoire, mais la pleine intégration des deux à travers un frisson photogénique . Ce corps qui revient est fait, en somme, de la chair qui se souvient ou, ce qui revient au même, de la mémoire qui incarne. La peau du corps qui revient se loge dans la mienne et se confond avec elle dès que j'ai des frissons ; les organes de cet autre naissent des miens quand je suis en plein état de fourmillement. Le corps qui revient est constitué du « mouvement vital⁴⁷³ », comme l'appelle José Gil, qui fusionne matière et mémoire et se met à gouverner un espace du corps traversé, un espace poreux, trans-corporel et contradictoire qui, formée de la

⁴⁷³ *Ibid.*, p. 72.

danse cinéophile entre spectateur et film, n'est jamais figé ni hermétique, variant de façon prismatique « selon les vitesses de son propre déroulement⁴⁷⁴ ».

Dans ce sillage, j'adopte la définition du corps proposée par l'auteur. Dans celle-ci, le corps diffère de l'ensemble des systèmes d'organes de la médecine occidentale ou des cartographies énergétiques de la médecine orientale traditionnelle ; il se distingue également du corps des thérapies « psy », dont l'intérieur est structuré par des signes ; il s'éloigne aussi du corps de la phénoménologie, compris comme corps vécu et perçu, corps sensible au sein de l'espace objectif cartésien⁴⁷⁵. José Gil souligne alors qu'il discute :

« Un corps méta-phénomène, visible et virtuel à la fois, faisceau de forces et transformateur d'espace et de temps, émetteur de signes et transsémiotique, comportant un intérieur à la fois organique et prêt à se dissoudre en remontant à la surface. Un corps habité par, et habitant d'autres corps et d'autres esprits, et existant à la fois dans l'ouverture permanente au monde par le langage et le contact sensible, et dans le souvenir de sa singularité, par le silence et la non-inscription [...]. Un corps humain parce qu'il peut devenir animal, devenir minéral, végétal, devenir atmosphère, trou, océan, devenir pur mouvement. Bref, un corps paradoxal.⁴⁷⁶ »

Le corps qui revient est, en fait, ce corps paradoxal décrit par l'auteur. Il est définitivement ici avec moi, en moi, et en même temps, il a déjà disparu, anéanti par une tragédie historique passée, même lorsque cette tragédie est le simple passage du temps. Corps paradoxal, qui me revitalise en me délivrant du monopole de mon propre corps, le corps-plus-qu'image comprend aussi les paradoxes des relations qu'il noue en dansant devant moi et en moi, ce qui transparait dans les polarités des couples formés tant dans *S-21*... que dans *Memory of the camps*, entre bourreau et victime, vie et mort, présence et absence, volume et vide. C'est à travers ce corps absurde, fait d'autrui et de contraires, fait de moi et d'infinités historiques, que les tragédies et contradictions de l'histoire peuvent se manifester ici et maintenant, formulant le paradoxe sommaire d'une valse rituelle entre présent et passé, le fondement même du cinéma d'archives.

Le corps paradoxal, tel qu'abordé dans cette thèse, ne se limite pas à la figure humaine. En fait, il vient précisément briser, par l'animisme cinématographique, la compréhension de la figure humaine comme point de concentration de la substance du monde. Ce corps méta-phénomène peut donc se manifester, comme l'ont déjà dit Delluc et Epstein, dans n'importe quel être ou objet travaillé de manière photogénique par le cinéma, car il les fait tous danser. C'est

⁴⁷⁴ *Ibid.*, p. 66.

⁴⁷⁵ *Ibid.*, p. 67-68.

⁴⁷⁶ *Idem.*

ainsi que, comme nous l'avons vu précédemment, le sourire et le pull portés par l'ex-détenue 7 dans 48 sur sa photo d'identité prennent vie chacun à leur manière ; de la même façon, le montage des fragments de Maria Auxiliadora dans *Photos d'identification* revitalise non seulement le personnage dans son ensemble, mais une série de vies imprévues qui habitent ses parties.

C'est-à-dire qu'ici, le corps est toujours un corps de plusieurs corps, méta-corporel ; il est toujours un défilé pluriel. Sa peau ne l'imperméabilise pas, elle le remplit de pores. Elle ne lui donne pas de contour, mais l'agrandit, elle le transforme en un espace qui crée de nouveaux espaces possibles, de nouveaux horizons et de nouvelles relations. La jonction entre matière et mémoire ne produit pas un monolithe, mais une forêt vivante. Enfin, le corps paradoxal révèle la vie elle-même comme un paradoxe fondamental qui fait bouger les choses, et pas seulement les humains. Il montre la vie elle-même comme un champ de manifestation de singularités mobiles et contradictoires qui mettent en mouvement le temps, les événements, l'histoire.

Comolli s'interroge à plusieurs reprises sur la représentation de l'holocauste au cinéma. C'est une question qui a été posée et répétée par plusieurs auteurs, dont le réalisateur de *Shoah* (1985) Claude Lanzmann, ainsi que le créateur de la série *Private Hungary*, 1988, Péter Forgács, comme le remarquent Consuelo Lins et Thais Blank⁴⁷⁷. Comolli comprend qu'il n'est pas possible pour *Memory of the camps* de rendre compte de l'horreur nazie mais, toutefois, il souligne que les caméras sont effectivement allées dans les camps de concentration, qu'elles ont tourné leurs images, que ces images montées constituent un film et que ce film constitue également un document historique d'une grande importance. Ainsi, pour comprendre comment un tel regard direct sur les morts, les horreurs et l'irreprésentable qui composent l'histoire puisse être viable pour le cinéma, l'auteur plonge au cœur du dispositif cinématographique.

Il y identifie une polarisation, une danse entre analyse et synthèse du mouvement⁴⁷⁸, déjà brièvement évoquée dans la deuxième partie de la thèse. Ces pôles opposés forment un couple qui renvoie à la mort et à la vie du mouvement lui-même, puisque l'analyse l'interrompt, le tue, et

⁴⁷⁷ Consuelo Lins et Thais Blank, « Filmes de família, cinema amator e a memória do mundo », *Significação*, São Paulo, ano 39, n° 37, 2012, p. 69.

⁴⁷⁸ Jean-Louis Comolli, « A última dança: como ser espectador de Memory of the Camps », art. cit., p. 44.

la synthèse le restaure, le ravive. Comme nous l'avons déjà vu, les pôles d'analyse et de synthèse du mouvement sont en fait à la base des petits et grands miracles du cinéma, puisque c'est à travers eux que l'œil clairvoyant voit un *continuum* mobile et profond dans la succession d'images fixes, créant, avec cela, la fête que nous appelons « le cinéma ». Dans ce sens, si le mouvement lui-même, qui ne se situe pas dans les images fixes et qui garde donc en lui quelque chose d'irreprésentable, prend vie lors de la projection du film, alors l'horreur, ou ce qui ne pourrait pas être montré, est également synthétisée et rendue présente par « l'intelligence de la machine », comme dirait Epstein. À l'écran, la représentabilité de l'irreprésentable renvoie « paradoxalement à l'économie intime du cinéma, à son secret, au premier mot de sa magie⁴⁷⁹ ». Autrement dit, à la limite, la puissance décisive de la photogénie ne se situe pas seulement dans la possibilité de révéler ce qui ne peut être nommé, mais aussi, et plus profondément, dans sa capacité à révéler ce qui ne peut même pas être représenté.

Si le cinéma se fonde sur une danse mouvante et animiste entre analyse et synthèse du mouvement, entre représentation et irreprésentable, alors lui-même secrète, à travers ses images et sons, l'espace de son corps. C'est un troisième corps, en plus du mien, en tant que spectateur, en plus de celui qui m'envahit dès l'intérieur de l'image. Corps chimérique, impossible mais présent, fantasmagorique mais porteur d'un réalisme atroce, le corps cinématographique, fait de sons et d'images en mouvement, doté de ses pouvoirs photogéniques, est aussi un corps paradoxal. Son espace est un faisceau de relations à travers lesquelles se manifestent d'autres corps, le mien et celui que je regarde. C'est ainsi que le film-corps nous imprègne, se faisant espace en nous et dans ce qu'il représente. Alors, tout vit, même ce qui appartient déjà au passé, car tout est touché et effectivement dansé par le cinéma-fête. L'investissement affectif de « l'intelligence de la machine » se tourne vers le mouvement lui-même et s'y loge, prolongeant son corps dans tout ce qui ne tient pas en place. Comme le dit Jean Epstein, « le cinéma... met Dieu en tout⁴⁸⁰ ».

Le cinéma d'archive, à son tour, avec ses croisements contradictoires entre espaces et temps, histoire et esthétique, valorise la condition paradoxale de ce corps image-son. Il potentialise aussi sa condition mobile à un niveau plus profond, car il mobilise l'histoire elle-même, la faisant revivre en synthétisant ses mouvements après les avoir analysés ; il mobilise les

⁴⁷⁹ *Ibid.*, p. 44-46.

⁴⁸⁰ Jean Epstein, *Écrits complets*, vol. III, Paris, Indépendencia Éditions, 2014, p.128.

corps qui participent aux événements de cette histoire ressuscitée et, surtout, il mobilise les lacunes, les horreurs, l'indicible et l'invisible qui composent cette histoire dans ses multiples visages, tous vibrants. Le cinéma d'archive, c'est quand l'histoire danse devant nous, avec nous, en nous ; c'est alors qu'il nous prend d'assaut et produit l'éclair.

Comment représenter les camps de concentration et d'extermination nazis ? Ne sont-ils pas pourtant ce que nous voyons dans *Memory of the camps* ? Comment représenter les horreurs de S-21 ? Ne nous trouvons nous pas face à elles en regardant le film de Rithy Panh ? Empire du mouvement, le cinéma nous permet non seulement de regarder de loin, mais de danser, de tout notre corps, avec ce qu'il y a de plus terrible dans l'expérience humaine.

8.4.4 Gestes et non-inscription dans *Nature morte*

Au moyen de *S-21*... et par un éclair qui a lié ce film à *Memory of the camps*, j'ai abordé la construction de l'espace du corps et ses incidences dans la formation du corps qui revient, fait du mouvement vital, catalyseur de la chair qui se souvient, de la mémoire qui incarne. J'analyse maintenant *Nature morte* (2005) un film qui ralentit et rassemble des images produites principalement pour la propagande politique et les actualités sous le régime de Salazar ; images enregistrées à la fois au Portugal et dans ses colonies. Par le biais de cette discussion, il sera possible de tracer une description du geste, à partir de laquelle on cherchera à répondre à la deuxième question de cette dernière partie de la thèse : comment le corps qui revient habite-t-il en nous ?

Nature morte commence par un éclair blanc et un bruit de grincement. Nous voyons ensuite le cadre qui se déplace, accompagnant suivant la marche d'un petit singe vers une main humaine qui semble l'attendre (figures 207 à 209). Le ralentissement de l'image nous fait sentir la transition de chaque photogramme, l'apparition de chaque sillon dans les nuances de gris qui forment la scène. Le primate offre une posture de défense et de défiance. Sur le côté gauche de l'image, face au singe, nous voyons la main ouverte. Au fur et à mesure que le petit animal avance, le son devient de plus en plus aigu. Sur le sol, nous voyons l'ombre d'un corps, dont la main est à l'écran. Le singe accélère ses pas ; il lève les bras, comme s'il voulait sauter en

direction de la main. Il saute enfin. Mais l'image bégaie et s'arrête. Elle disparaît avant que l'animal n'atterrisse.



Figures 207 à 209 : petit singe s'avançant vers une main humaine. Source : *Nature morte*, 2005, de Susana de Sousa Dias.

C'est le prologue de *Nature morte*. Bien qu'il s'agisse d'un long métrage discuté dans le champ du cinéma d'archive, on a peu parlé de cette amorce, si révélatrice de la dynamique du film, puisqu'elle s'établit sur la logique du ralentissement et de l'inachèvement du geste ⁴⁸¹. La main qui s'ouvre peut soit accueillir le singe, soit l'abattre. L'insinuation du geste révèle l'ambivalence brutale des images produites par le régime dictatorial de Salazar.

Dans une interview pour le Doc's Kingdom Catalog⁴⁸², le Séminaire international du film documentaire de Lisbonne, Susana de Sousa Dias répond à une question sur ce que représenterait ce singe dans son prologue :

« Un des principes du film est de ne pas réduire l'image à une lecture unique. Mais je peux vous donner la raison qui m'a poussée à mettre ce singe. Au départ, je pense que c'est une image très puissante, très riche, qui peut offrir une immense palette de lectures. Mais mon intime raison, c'est que j'avais deux oncles qui ont fait la guerre coloniale et que l'un d'eux a ramené un petit singe comme celui-là. Et si vous parlez aux Portugais qui étaient enfants à cette époque, vous retrouverez plein de souvenirs de petits singes. Tout le monde connaît quelqu'un avec une histoire de singe. C'est le moment du film où ma mémoire personnelle rencontre la mémoire collective.⁴⁸³ »

⁴⁸¹ La présente analyse de ce film de Susana de Sousa Dias est basée sur une communication orale que j'ai réalisée avec Andréa França lors de la XXIII^e Rencontre de la Socine, en 2019. Le résumé de la présentation est disponible en ligne : <<https://socine2019.com.br/assets/docs/socine-caderno.pdf>>

⁴⁸² Chris Wahl, « O fascismo nunca existiu: entrevista com Susana de Sousa Dias (e Ansgar Schäfer) ». *Doc's Kingdom*, 2010. Disponible en ligne :

< <https://www.docskingdom.org/pt/arquivo/textos%20de%20apoio/2010cwahl.html> >.

⁴⁸³ *Idem*.

Si j'ai soutenu dès la première partie de cette thèse que le « je » peut survenir dans le discours non pas comme le champ de l'immédiat ou du spontané, mais précisément comme une image traversée par la médiation socioculturelle, produit de multiples forces, alors la réponse donnée par la cinéaste fait écho à cette autre logique du « je ». Dias admet la polysémie de l'image et en même temps y reconnaît une option personnelle qui entremêle son expérience individuelle avec l'histoire de la colonisation. Dans ce sillage, le passé colonial traverse le corps de la cinéaste, mêlant dans son territoire organico-mémoriel le personnel et le collectif, l'événement et l'histoire. C'est une ouverture corporelle que j'essaie de reproduire dans ma propre façon d'aborder les objets.

Dans les images en mouvement de *Nature morte*, le ralentissement est radical et omniprésent, ce qui transforme l'expérience des archives, décomposant chaque être vivant et nous les faisant voir au moyen d'un rythme saccadé, image par image. S'il était vu à sa vitesse originale, le matériau brut utilisé dans le long métrage ne durerait que 12 minutes⁴⁸⁴; mais, au moyen du ralentissement, le film se trouve être un long métrage de plus de 70 minutes. Ce ralentissement survient comme pour dés-synthétiser le mouvement, revenant au caractère analytique qui, comme nous venons de le voir chez Comolli, constitue aussi l'un des fondements de la machine cinématographique. Et, tandis que le mouvement photogramme par photogramme accuse la matérialité iconique de ce qui est vu, la bande son se déploie au moyen de bruits clairsemés et déconnectés, souvent synthétiques, sans faire appel ni à la musique extra-diégétique ni aux sons diégétiques des archives, à peu d'exceptions près. Tout concourt à la construction d'une atmosphère sombre, tel un cauchemar, et à un déracinement, qui affectera jusqu'aux images statiques du film, dans les séquences composées de photographies de prisonniers.

Nous sommes donc face à une situation spatiale complètement différente de celle de *S-21...*, qui travaille la concrétude des corps sur scène et la concrétude de la scène elle-même comme une gigantesque archive. Dans *Nature morte*, c'est comme si l'on regardait directement le caractère immatériel des corps et des souvenirs, venus de toutes parts, des confins de l'histoire du Portugal et de ses colonies ; ce sont des fantômes, des perturbations, des flux de signifiants générés par l'imagerie du régime de Salazar. L'espace tissé par ces visions accumulées et

⁴⁸⁴ Susana de Sousa Dias, « Corpos estranhos ou (des)igualdade inscritas na Película », in Cristina Pratas Cruzeiro et Rui Oliveira Lopes (eds.), *Arte e género: Mulheres e criação artística*, Lisboa, Faculdade de Belas Artes - CIEBA, 2012, p. 232.

étouffées par le mouvement image par image n'est pas un lieu spécifique, contrairement à *S-21...*, c'est en fait une spatialité diffuse, atmosphérique, brumeuse.

Et face à ce paysage, empli d'une corporéité déjà bien fragilisée par la reprise en extrême décélération, le montage travaille encore à la dissolution du geste, le répétant ou le coupant avant qu'il ne soit conclu. Ce faisant, le film supprime les motivations et les finalités des mouvements, expropriant le geste, tout comme dans le prologue, lorsque le primate s'approche de la main, mais que nous ne voyons pas s'il l'atteint ou s'il tombe au sol. À un autre moment, par exemple, les mains d'un représentant de l'Église Catholique sont interrompues au moment où elles allaient toucher la tête d'un enfant. La construction d'espaces des corps dans les images ne cesse pas d'exister, mais se vaporise, se confond avec l'air, formant des espaces de mauvais rêves.

Selon Dias, l'éloignement provoqué par ces incertitudes visuelles met en évidence des « points de maladie » dans les images, des éléments symptomatiques avertissant de quelque chose qui nous échappe, d'autres présences incertaines qui habitent ce que nous regardons⁴⁸⁵. Dans le film, dépasser la dimension purement symbolique du geste, c'est rapprocher le spectateur des signes de désintégration interne du message que le régime entendait véhiculer, c'est en faire sa dimension symptomatique ou, selon les termes de Walter Benjamin, « l'inconscient optique » du matériel repris⁴⁸⁶. Dès lors, dans *Nature morte*, l'absence d'un geste complet et défini nous renvoie à la polysémie de l'image.

Dès la première partie de cette thèse, j'évoquais la notion de « couches d'absence » pour faire référence aux lacunes constantes dans le traitement des images d'archives⁴⁸⁷. La représentation elle-même, en tant que présence d'une absence, c'est-à-dire comme l'écran noir de l'ex-prisonnier 14 dans *48*, forme une couche d'absence fondamentale dans l'image d'archive. L'approche historique traditionnelle voit dans la lacune, le manque de documentation, un obstacle puissant, voire même la limite même de l'historiographie. Mais dans un certain cinéma d'archive, celui qui nous intéresse dans cette thèse, c'est justement la lacune, et non exactement l'archive, qui constitue la matière première. La lacune nomme ce qui, dans l'archive, change constamment et porte en elle une réserve de nouveauté. C'est à partir de là qu'est réalisé un film d'archive.

⁴⁸⁵ *Idem.*

⁴⁸⁶ Walter Benjamin, *Magia, técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*, São Paulo, Brasiliense, 2012, p.100-101.

⁴⁸⁷ Andréa França et Nicholas Andueza, « Camadas de ausência e a produção de sentido através do cinema de arquivo », *Revista do Arquivo*, São Paulo, n° 6, avril 2018, p. 113-128.

Dans le cas de *Nature morte*, tout particulièrement, après avoir rassemblé des images, des documents et des informations, les recherches et le travail de Dias se déroulent non pas en agrégeant tout ce qu'elle a trouvé, mais précisément en supprimant le plus d'éléments possible du montage, au point d'interrompre les images à mi-chemin, avant que le geste ne soit terminé. Dans ce film, Dias produit délibérément des lacunes. C'est une approche encore différente de celle vue dans *48*, film sorti en 2010, cinq ans après *Nature morte*. Si dans *48* le surcroît de narration sur l'image y catalyse des lacunes dans l'au-delà de l'image, dans *Nature morte* l'exclusion de matériel précipite la lacune à l'intérieur même du plan. Ainsi, l'historiographie inversée de *Nature morte*, en pariant sur la réduction des informations et des documents, dans le but de multiplier les lacunes, interroge moins les détails des archives et davantage la condition d'être de l'histoire en tant que telle ainsi que la possibilité même de la représenter.

Après tout, la lacune est ce qui rend l'histoire multiple, c'est elle qui nous crie que l'histoire elle-même est la plus grande des lacunes. Et, comme nous le rappelle Georges Didi-Huberman, dans une certaine mesure, tous les événements sont incomplets : on n'en peut connaître ni tout ni la totalité⁴⁸⁸. Ainsi, comme je l'ai mentionné dans la première partie, parler de couches d'absence, c'est reconnaître certaines limites épistémologiques et les utiliser comme un tremplin et non comme une barrière ; c'est veiller à minimiser les chances de produire une histoire homogénéisante qui s'efforcerait de boucher les trous par un discours unificateur et linéarisant.

Avec les mouvements lacunaires de *Nature morte*, la cartographie de la mémoire se dissout. Si dans *S-21...* nous avons vu un effort de cartographie de la prison et du génocide, dans *Nature morte*, en revanche, la représentation du génocide est recherchée en formulant un essai troublant sur une « décartographie » de la mémoire, sur son étouffement et ses discontinuités.

⁴⁸⁸ Georges Didi-Huberman, *Images malgré tout*. Paris, Les Éditions de Minuit, 2003, p. 85.



Figure 210 : jeune mère manifestant en faveur de Salazar. Source : *Nature morte*, 2005, de Susana de Sousa Dias.

L'image ci-dessus (figure 210) apparaît peu après le plan général d'une grande manifestation en faveur de Salazar. En ce sens, ce n'est pas exactement une image, mais un texte, car dans le cliché d'une jeune femme portant son enfant et criant son soutien à une cause réactionnaire, on lit aisément « famille », « pureté », « tradition », « religion », « nation ». Cependant, comme la distance temporelle qui nous éloigne de l'image nous donne l'avantage de connaître la tragédie de Salazar, la reprise et le ralentissement de cette archive annoncent que, malgré la lueur dans les yeux de cette mère, le futur est empli de sang.

L'archive est ensuite répétée deux fois mais avec deux recadrages différents, l'un centré sur la mère (figure 211), l'autre, sur un homme affichant une expression faciale intense et, à première vue, surprenante, ne s'encadrant pas dans le répertoire des gestes conventionnels d'une manifestation (figure 212). Ce visage déformé s'immisce dans le montage de Dias tel un mauvais présage, un « point de maladie ». Et avant qu'il ne retrouve son état « normal », avant qu'il n'achève le geste de son visage, survient la coupe.



Figures 211 et 212 : détail d'une jeune mère manifestant en faveur de Salazar ; détail du manifestant fasciste juste derrière la jeune femme. Source : *Nature morte*, 2005, de Susana de Sousa Dias.

Si l'image s'écartait déjà du but initial de la propagande fasciste du fait de son extrême lenteur, après le recadrage, elle commence à s'effondrer complètement. Tout particulièrement, le plan final, celui de l'homme à l'expression intense et déconnectée, trahit rétroactivement tout le mouvement précédent, de la mère avec le bébé, du plan général de la manifestation. Ces images ne sont plus ancrées, elles sont comme libérées par un océan de sens. Il ne leur reste plus que les gestes des corps qu'elle montrent, qui alors, enfin, s'insinuent comme tels, comme corps et gestes dans des images qui nous regardent et nous interrogent. Ces mouvements ne constituent plus dès lors des textes donnés, des signes résolus. Une brèche s'ouvre dans l'histoire.

Nature morte reprend principalement des images d'événements collectifs et publics, comme des marches, des manifestations, des guerres, des discours politiques. Ce sont des images d'individus regroupés, de personnes sans identité, des visions à contre-courant de la plupart des images que j'ai explorées jusqu'ici, de prisonniers singuliers, isolés du monde par les mécanismes du catalogue policier. Ainsi, lors de la reprise d'enfants, de femmes, d'hommes, de personnes âgées, d'animaux, de militaires, de civils, tous anonymes, pour souligner les dissonances et les cacophonies de l'image, il n'est pas rare que le montage réalise le procédé décrit ci-dessus, dans lequel le plan est répété, recadré, nous présentant désormais un individu spécifique.

C'est le cas d'une scène tournée dans une colonie africaine. Nous voyons d'abord une main touchant l'épaule d'une personne, des mouvements en principe incompréhensibles puisque l'on ignore où et quand débute l'action (figure 213). Pourtant, cette main sans visage posée sur l'épaule d'une personne noire semble incarner le pouvoir colonial de Salazar. Puis le montage coupe et recadre la scène (figures 214 et 215). Il nous faut alors porter notre attention sur un autre corps, celui d'un garçon face à la caméra. Habitant le nouveau centre de l'image, cette nouvelle paire d'yeux renvoie le regard du colonisateur, qui est aussi celui de la caméra. Cette

dernière, rappelons-le, est intrinsèquement liée à la colonisation ; non seulement parce que les *travelogues*⁴⁸⁹ ont constitué une grande partie des premiers films, mais aussi parce que, historiquement, c'était un appareil créé et popularisé dans une Europe qui a accru sa domination sur le monde à la même période, détenant en 1914 84,4% du territoire mondial, contre 67% en 1884⁴⁹⁰.



Figures 213 à 215 : détail de la main touchant un corps racisé ; recadrage de ce geste. Source : *Nature morte*, 2005, de Susana de Sousa Dias.

En privilégiant visuellement certains corps parmi des masses ou des groupements, le montage répète en quelque sorte le mécanisme de catalogage qui isole le sujet du monde. Mais il recontextualise et plie ce dispositif sur lui-même. Chez Dias, cette sélection de l'individu n'est pas hygiéniste, elle n'entend pas aliéner et désarticuler le corps, sa vie et sa condition de sujet. Au contraire, cette approche anti-catalogue est strictement anti-hygiéniste, elle met précisément l'accent sur le réseau complexe de relations sociales et politiques qui construisent les sujets dans le contexte salazariste. La dynamique officielle de l'image est dissoute, son inverse est montré, comme le dit elle-même Susana de Sousa Dias⁴⁹¹. Avec cela, une plus grande complexité historique et corporelle est retrouvée, car l'archive devient moins précise, plus polysémique et impure, pleine d'éclats et de fissures. C'est à travers ces fissures que s'égouttent d'autres vies, d'autres corps et d'autres gestes possibles, auparavant rendus invisibles par la textualité conventionnelle du fascisme qui réalisa ses images.

Ainsi, le travail ostensiblement favorable à la lacune d'un montage qui ralentit, répète, recadre et interrompt ces images, tout cela au son de bruits obscurs, dissonants et non

⁴⁸⁹ Les films de voyage qui ont marqué les premiers moments du cinématographe.

⁴⁹⁰ Robert Stam, *Introdução à teoria do cinema* [2000], Campinas, SP, Papyrus, 2013, p. 33.

⁴⁹¹ Susana de Sousa Dias, « Corpos estranhos ou (des)igualdade inscritas na Película », in Cristina Pratas Cruzeiro et Rui Oliveira Lopes (eds.), *Arte e género: Mulheres e criação artística, op. cit.*, p. 232

diégétiques,⁴⁹² donne à ce qui est vu un aspect très divers et effrayant. La peur se révèle, tout comme la violence latente de chaque mouvement et, en ce sens, la farce du projet soi-disant intégrateur de l'Estado Novo portugais. C'est un projet, donc, qui ne s'affermis pas.

Selon Jean Epstein, qui défend une « esthétique de la suggestion » pour le cinéma, « à l'écran la qualité essentielle du geste est de ne point s'achever⁴⁹³ ». Le démantèlement des images propagandistes de Salazar dans *Nature morte* semble suivre le conseil epsteinien, car il dévie les gestes et les dissout au lieu de les conclure. Bien que cette approche les ouvre à de multiples possibilités, cet autre dynamisme leur fait aussi perdre un sens clair. Les corps entrent dans un état d'atemporalité perpétuel. Ces gestes deviennent des fantômes, ils ne s'affermissent pas.

De cette façon, la dissolution du geste pourrait aussi être une manière d'aborder un certain « non-événement » dans la dictature de Salazar, ou plutôt sa « non-inscription », pour reprendre une idée formulée par José Gil au sujet de la mémoire collective portugaise⁴⁹⁴. La « non-inscription », selon le philosophe, serait une sorte d'oubli ou d'ignorance des événements historiques ; ce serait un déni d'existence qui se reflète dans la politique et dans les domaines de la vie sociale et privée, emprisonnant en quelque sorte les Portugais, comme si rien n'était prévisible ou valable. C'est une passivité généralisée qui a survécu aux longues années d'autoritarisme et qui persiste, potentialisée par des dispositifs de contrôle contemporain. Selon Carolin Overhoff Ferreira⁴⁹⁵, chercheuse spécialisée dans le cinéma Portugais, le succès de ventes du livre de José Gil semble matérialiser le désir de comprendre et de faire face à ce déni d'existence ou de non-inscription ; toutefois, cette auteure identifie une exagération rhétorique dans l'affirmation de Gil. Même si je suis d'accord avec une telle caractérisation par Ferreira, il me semble que les provocations de Gil sont productives et contribuent grandement à l'analyse des mouvements des corps dans *Nature morte*.

⁴⁹² Il est important de noter que le film *Nature Morte* a donné lieu à l'installation sur trois écrans, *Still Life with Room Noises, Special Effects and Clapperboard* (2010), présentée à deux reprises : au Musée national d'art contemporain du Chiado, en 2011, et plus tard au Musée National d'Art Contemporain du Ceará, en 2014. Dans cette installation, la réalisatrice introduit une longue temporalité dans les enregistrements originaux, supprime le son présent dans ce matériau et refuse toute forme de narration ou de sous-titres. Il est intéressant de révéler la contradiction et l'étrangeté imbriquées dans la production iconographique du régime. Dans le film comme dans l'installation, la musique électroacoustique invente une nouvelle condition d'écoute : il y a les bruits du cloître, le grincement métallique des portes, le tintement des horloges, des clés, les échos des coups de feu. Le spectateur est projeté dans les espaces atmosphériques de l'Estado Novo portugais. Il y a les caves des prisons, de la guerre, des colonies portugaises. Le son suggère ces spatialités qui se forment sous le mouvement des vagues.

⁴⁹³ Jean Epstein, *Écrits sur le cinéma*, tome 1, Paris, Édition Seghers, 1974, p. 66.

⁴⁹⁴ José Gil, *Portugal hoje: o medo de existir*, Lisboa, Relógio D'água, 2004.

⁴⁹⁵ Carolin Overhoff Ferreira, *O cinema português: aproximações à sua história e interdisciplinaridade*, São Paulo, Alameda, 2013.

Bien sûr, on peut se demander si le non-enregistrement – qui, selon José Gil, n'est pas une caractéristique exclusive du Portugal – ne serait pas un point commun aux pays possédant un passé dictatorial. Des pays qui, même lorsqu'ils s'extraient de régimes nettement violents et autoritaires, retardent à, voire évitent, d'affronter les images du passé. Dans le cas du Brésil, Anita Leandro rappelle que le pays ne parvient toujours pas à s'accorder sur l'élaboration d'une mémoire pour la période dictatoriale et ne connaît même pas le bilan de la dictature : 434 morts ou disparus selon les chiffres officiels, 10 000 selon les chiffres officieux, « qui incluent, dans les statistiques, l'extermination des populations noires, pauvres et, principalement, indigènes, au cours de la période⁴⁹⁶ ». Dans le cas du Cambodge, Vann Nath lui-même exprime clairement au début du film que les Khmers Rouges sont toujours actifs.

Face à la notion de non-inscription et à son rapport avec le passé dictatorial portugais, Carolin Overhoff Ferreira soutient que Susana de Sousa Dias s'inscrit dans la tradition des films portugais qui manifestent un désir d'inscription, en mettant en relief la tension entre activité et passivité de citoyens. Cependant, dans le cas de *Nature morte* plus particulièrement, ce que je souhaite montrer c'est que le travail de décélération et d'interruption de l'image combiné à d'autres procédés esthétiques n'introduit pas exactement une critique explicite de la non-inscription, mais effectue plutôt un travail d'exposition de ce *modus operandi* lacunaire.

« Non-inscription » est donc un nom possible pour la tension superficielle floue et fantomatique qui défile perpétuellement dans les archives mouvantes reprises par le film de Dias. Dans le geste lacunaire ou dissous, la relation devient une non-relation, un démantèlement du lien et de la connexion permettant l'apparition de son inverse. Ainsi, si l'on remonte mentalement au prologue de la main et du singe, exemple paradigmatique de cette opération de montage, ce qui s'y dégage n'est plus l'attirance du petit singe pour son maître, mais la dépendance brute entre un être fragile et une ombre toute puissante et absolue. La peur et la terreur surgissent. La méthode zoomorphe qui prévaut dans le bertillonnage, traitant les hommes comme des animaux, brille dans le prologue de mille feux, dans la mesure où la main du pouvoir contrôle littéralement un petit animal, un être qui met *zoé* au premier plan, et se trouve totalement dépourvu de capacité politique, de sa *bios*. C'est une vision possible du corps humain et même du peuple dans une perspective oppressive et dictatoriale.

⁴⁹⁶ Anita Leandro, « Os acervos da ditadura na mesa de montagem », *Logos* 45, Rio de Janeiro, vol. 23, n° 2, second semestre de 2016, p. 114.

Suivant cette voie, je comprends alors la méthodologie de la réalisatrice comme une allusion suggestive, bien que non nécessairement intentionnelle, au symptôme de non-inscription. Je la comprends comme un dispositif de suspension, de distillation de la tragédie « en suspens » de l'histoire, pour reprendre l'expression de Jean Epstein⁴⁹⁷. Autrement dit, à chaque image insérée dans le film, la réalisatrice semble reprendre la matière d'un événement historique pour la travailler au montage comme une sorte de non-événement, de *quasi*-événement. La dictature de Salazar apparaît alors moins comme un traumatisme historique marqué que comme un cauchemar latent et continu.

Pour autant, comment les corps qui reviennent dans *Nature morte* pourraient-ils devenir espace et se loger en nous si leurs gestes semblent dilués et flottants ? Comment de telles corporéités, même si fragiles, construiraient-elles l'espace de leurs corps ?

8.4.5 L'essaim des corps, les fascistes et les gestes en nous

Les brèves « Notes » de Giorgio Agamben sur le geste⁴⁹⁸ peuvent nous aider à élucider cette polarité entre le geste achevé et sa dissolution, entre l'événement et la non-inscription, aidant à penser l'économie des présences dans *Nature morte* et à répondre à la deuxième question de cette partie de la thèse : comment le corps-plus-qu'image vit-il en nous ?

Faisant écho à l'argument de Benjamin sur la disparition de l'expérience dans les sociétés modernes⁴⁹⁹, Agamben observe, de manière analogue, une extinction du geste. Pour l'auteur, certaines études scientifiques de la motricité corporelle, comme chez Gilles de La Tourette, par exemple, confirmeraient la perte de spontanéité du geste au sein d'une société occidentale en pleine modernisation, dont les mouvements corporels se trouvaient déjà capturés par la productivité des fabriques ou par la consommation. Agamben argumente que le symptôme de cette disparition du geste serait le cinéma lui-même, au sein duquel une société qui a perdu ses gestes « cherche à se réapproprier ce qu'elle a perdu, et en consigne en même temps la perte⁵⁰⁰ ». C'est en quelque sorte ce que fait Rithy Panh dans *S-21...*, lorsqu'à travers la reconstitution, il ressaisit le geste ; c'est également ce qui attire Susana de Sousa Dias lorsqu'elle documente la dissolution du geste.

⁴⁹⁷ Jean Epstein, *Bonjour cinéma*, Paris, Éditions de la sirène, 1921, p. 30.

⁴⁹⁸ Giorgio Agamben, « Notas sobre o gesto », *Artefilosofia*, Ouro Preto, UFMG, n° 4, jan., 2008, p. 9-14.

⁴⁹⁹ Surtout dans « Le Narrateur », publié en 1936.

⁵⁰⁰ Giorgio Agamben, « Notas sobre o gesto », art. cit., p. 11.

Par ses lectures d'Aristote et de Marcus Terentius Varro, auteur latin des II^e et I^{er} siècles av. J.-C., Agamben inclut le geste dans la sphère de l'action, mais le distingue de deux autres formes d'action, le faire et l'agir⁵⁰¹. Penchons-nous d'abord sur ces deux derniers termes. Faire est un moyen pour une fin, le résultat attendu du faire est une œuvre, un produit, autre chose que le faire en soi ; c'est pourquoi Aristote associe le faire à la *poiesis*, l'acte de création. Agir, en revanche, est compris par Aristote comme une *praxis* réitérée, et puisque bien agir est une fin en soi, le résultat attendu de l'agir est l'agir lui-même. Dans ce sens, tandis que le drame est « fait » par le poète, il est « agi » par l'acteur.

Le geste, pour sa part, en tant qu'action différente de l'agir et du faire, vient supprimer l'opposition entre moyens et fins. Varro désigne le souverain ou *imperator* comme le paradigme de celui qui exécute le geste : « [il] ne fait pas ni n'agit, en l'occurrence, il *gerit*, c'est-à-dire qu'il supporte [*sustinet*]⁵⁰² ». Contrairement à *facere* et *agere*, le verbe *gerere*, ayant *gestus* pour participe passé, vient à l'origine de l'action de s'impliquer, de s'imposer une charge, une responsabilité, de supporter ou de soutenir. En d'autres termes, le geste n'est ni un moyen vers une fin, comme le faire, ni une fin en soi, comme l'agir, mais un moyen en soi, l'action dans sa qualité de sens purement exhibitionniste, médiatrice. En raison de ce caractère sommairement médiateur du geste, on peut dire que l'agir et le faire peuvent être remplis ou vides de gestes.

Lorsque Salazar apparaît à plusieurs reprises dans *Nature morte*, il incarne cet *imperator* dont parle Varro, ce geste corporel qu'il supporte simplement, comme dans l'image où il salue la foule (figure 216). Le geste de saluer le peuple équivaut à celui de soutenir et d'arborer les actions atroces commises par le régime, qui constituent le « faire » et l'« agir ». Dans ce sillage, les images de Salazar, tout au long du film, semblent être des espèces de centres gravitationnels, d'autant que, historiquement, la raison d'être des autres images provient du propre régime de Salazar.

⁵⁰¹ *Ibid.*, p. 12-13.

⁵⁰² Marcus Terentius Varro *apud* Giorgio Agamben, « Notas sobre o gesto », art. cit., p. 12.



Figure 216 : Salazar salue le peuple. Source : *Nature morte* (2005), de Susana de Sousa Dias.

Pour Agamben, le geste ouvre la sphère de l'*ethos* puisqu', en tant que moyen en soi, il ouvre la possibilité de la médiation de la *polis*. Pour sa part, le salut de la main effectué par Salazar, étant ici celui d'un dictateur, devient un moyen de concentrer la médiation de la *polis* dans sa figure, au lieu de distribuer cette médiation, fondement nécessaire de la démocratie. Cependant, le premier exemple de geste donné par Agamben n'est pas l'action d'un dictateur, mais la danse, qui consisterait « à supporter et à exhiber le caractère médial des mouvements corporels⁵⁰³ ». L'auteur affirme ensuite que « le geste consiste à exhiber une médialité, à rendre visible un moyen comme tel⁵⁰⁴ ». Lorsqu'il décrit le geste dansé, José Gil s'approche de cette description agambenienne, suggérant que la danse n'a en réalité « pas de contour », car elle va d'un geste à l'autre sans interruption, constituant un moyen qui se déploie en un nouveau moyen et ainsi successivement, sans fin⁵⁰⁵.

En ce sens, le mouvement de la main de Salazar se divise en deux polarités différentes. D'une part, son caractère fatalement exhibitionniste, puisqu'à ce moment-là le dictateur ne fait que saluer, il ne donne pas d'ordres ni ne prend de décisions ; mais d'autre part, son caractère symboliste et graphique, où la salutation dessine avec la main un contour net, une fin symbolique, dans le but manifeste de construire une figure paternaliste supposée respectable, légitime, aimée du peuple. Autrement dit, bien que Salazar produise une sorte de matière dansante, qui est le geste dans sa condition médiale et exhibitionniste, le fait qu'il utilise ce geste dans un but clair et défini – la construction d'un signe de légitimité – le met toujours à deux pas

⁵⁰³ *Ibid.*, p. 13.

⁵⁰⁴ *Idem.*

⁵⁰⁵ José Gil, *Movimento total: o corpo e a dança*, op. cit., p. 108.

d'abandonner ce geste, qui serait la simple salutation, et de le remplacer par le faire, qui serait la production d'un discours de légitimité, ou par l'agir, qui serait la mise en scène de la légitimité.

Observer cette tension dans le corps du dictateur est fondamental, car si la production et la mise en scène de la légitimité, c'est-à-dire son faire et son agir, sont d'une importance primordiale pour que Salazar puisse communiquer l'idée de légitimité, ce n'est que par le geste qu'il est capable non plus seulement de communiquer, mais de faire émaner une légitimité. Car la danse, comme l'affirme José Gil, fonctionne comme une immanence du mouvement vital du corps⁵⁰⁶. En revanche, le geste isolé, en lui-même, comme médiation, comme mouvement d'énergie immanente, est une puissance trop diffuse pour suffire à une communication précise, nécessaire aux fins bio-nécropolitiques du dictateur. Le geste, écrit Agamben, est la « communication d'une communicabilité⁵⁰⁷ », et non d'un signe, il affiche le langage lui-même comme un « gigantesque trou de mémoire, comme un incurable défaut de parole⁵⁰⁸ ». José Gil rappelle que la danse se réalise dans son rapport à l'innommable, transformant immédiatement ses gestes en sens, « sans passer par le langage⁵⁰⁹ ». Autrement dit, le geste flirte avec l'au-delà des limites de la représentabilité ; d'où sa force, mais aussi son imprécision, sa polysémie. Salazar ne peut donc jamais trancher entre ces deux pôles que sa main trace dans l'air, entre la danse de salutation, qui lui donne une puissance immanente, et le dessin d'un texte, d'un mot d'ordre, qui lui fournit un discours.

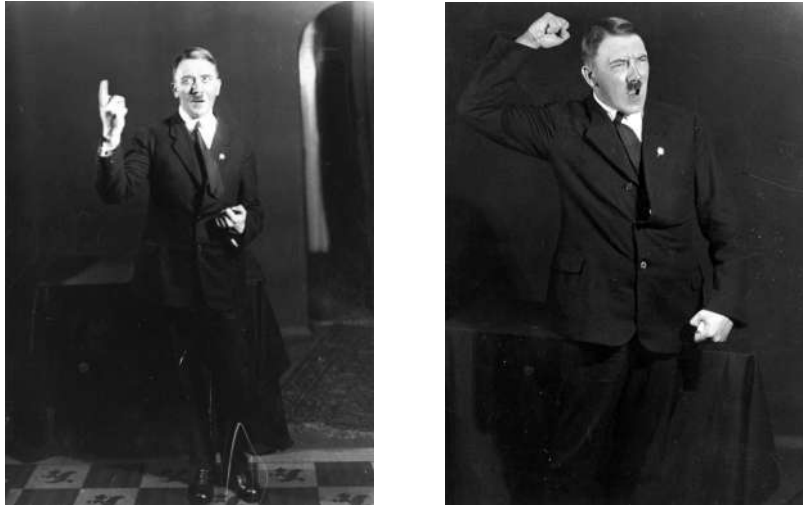
Réfléchir à cette tension qui s'empare du corps dansant-symbolisant du dictateur déclenche un éclair qui va au-delà de Salazar, passant par de multiples images de discours dictatoriaux, arrivant aux photographies emblématiques des répétitions discursives d'Adolf Hitler, prises par Heinrich Hoffmann en 1925, alors que le futur « Führer » venait de sortir de prison (figures 217 et 218). Hitler est peut-être le dictateur qui a le plus exercé la tension entre la danse et le texte lors de ses discours.

⁵⁰⁶ *Ibid.*, p. 51.

⁵⁰⁷ Giorgio Agamben, « Notas sobre o gesto », art. cit., p. 13-14.

⁵⁰⁸ *Idem.*

⁵⁰⁹ José Gil, *Movimento total: o corpo e a dança*, op. cit., p. 113.



Figures 217 et 218 : Hitler répète son discours en 1925. Photos d'Heinrich Hoffmann. Source : Musée du mémorial de l'Holocauste des États-Unis et Rare Historical Photos.⁵¹⁰

Chez Hitler, le paradoxe est exacerbé. Nous y voyons la parfaite gesticulation de la parole, au moyen de mouvements excessivement intenses face au lieu commun d'un corps qui parle simplement, mais aussi, en sens inverse, nous constatons la parfaite destruction de la polysémie mobile du geste en tant que tel, puisqu'il est effectivement réifié comme signe du nazisme lui-même, comme une sorte d'idéogramme. Il suffit de regarder les poses sur les photographies, si nettes et vectorielles ; ce sont des gestes-signes, des gestuelles figées pour la formation d'images fixes et puissantes, et le médium photographique y contribue particulièrement. Par ce geste qui se trahit afin d'établir une convention langagière, se forme un symbolisme fulminant dont l'effet direct a été documenté, justement, dans *Memory of the camps*. Par ailleurs, les gestes d'Hitler, en tant que manifestations de la force vitale profonde de son corps, pourraient ne jamais s'éteindre complètement. Il suffit de regarder les images pour qu'il revienne et vive, lui et les horreurs perpétrées à travers lui. Car ce ne sont pas seulement les opprimés qui ressuscitent quand leurs images d'archives sont reprises au montage, comme nous avons pu le voir avec le chant du tortionnaire rapporté par l'ex-prisonnier 14 dans 48, « Éeeeeiaaahhh ! ».

Ainsi, si le geste, comme je l'ai mentionné, s'insinue au-delà des limites du langage et de la représentabilité, c'est donc de là que provient la puissance terrifiante des bras vectoriels d'Hitler, du salut de Salazar ou des cris de cette mère fasciste décrits ci-dessus. Car même si dans

⁵¹⁰ Pour une contextualisation de ces photos : <<https://rarehistoricalphotos.com/hitler-rehearsing-speech-front-mirror-1925/>>

ces mouvements il reste encore quelque chose de clairement symbolique et textuel, c'est-à-dire quelque chose pouvant être nommé et décrit, il existe aussi un surplus de sens indicible, un sens qui est comme émané du corps qui gesticule. Un tel surplus est particulièrement perceptible dans les poses expressionnistes d'Hitler ; ce reste de mouvement vital dansé est la véritable terreur qui émane de ces poses, étant donné que, sans ce surplus, de telles expressions resteraient presque comiques. Ne serait-ce pas là la faille empruntée par Charles Chaplin dans *Le Dictateur*, de 1941, lorsqu'il a vaincu Hitler en le désarmant de sa haine, comme le commente André Bazin⁵¹¹ ?

Et l'appréhension de cette danse menaçante qui dépasse le langage possède une affinité particulière avec le médium mobile qu'est le cinéma. Celle-ci se vérifie non seulement du fait que, comme discuté dans la deuxième partie de la thèse, la photogénie est fondamentalement liée à une sorte de mouvement vital, l'animisme ; ou encore du fait que, comme nous l'avons vu avec l'analyse de *Memory of the camps*, le cinéma est capable de montrer l'indémontrable, ce qui est au-delà du langage, comme la danse. La relation entre la danse du fascisme et le cinéma se vérifie également, et bien plus concrètement, car les fascistes du début du XX^e siècle, notamment les nazis, ont historiquement fait ample usage du cinéma dans la politique, et ceci de manière inaugurale. En effet, c'est contre cette utilisation très efficace du cinéma par le fascisme que Walter Benjamin écrit son classique *L'Œuvre d'art à l'âge de sa reproductibilité technique* en 1936. Après tout, que serait Hitler sans Leni Riefenstahl ou Joseph Goebbels ?

Le fascisme du début du XX^e siècle était également l'un des instaurateurs de la vague de contrôle des corps et des gestes de la population, qui ne se restreignait déjà pas à l'usage propagandiste du cinéma. Ces systèmes proposaient une organisation sociale ultra-moderne dans laquelle se répandaient des pratiques utilitaires bio-nécropolitiques, détournant le *gerere* pour le transformer en *facere*, en productivité totale ou mort. Comme le dit Achille Mbembe, en citant Hannah Arendt, les nazis ont perfectionné, radicalisé et apporté à la métropole la manière dont les pouvoirs européens se sont développés pour traiter le corps racialisé né dans les colonies, considéré comme celui d'un sous-homme, d'un *homo sacer* ethnique, d'un « sauvage »⁵¹². Foucault lui-même suggère un lien entre la biopolitique et les excès de pouvoir, soulignant que ce qui dérange le plus dans les fascismes européens, ainsi que dans le stalinisme, n'est pas un

⁵¹¹ André Bazin, *Charles Chaplin* [2000], Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 2006, p.29.

⁵¹² Achille Mbembe, *A crítica da razão negra*. São Paulo, n°1, Edições, 2018, p. 32.

prétendu détachement des pratiques occidentales modernes sur le corps, mais une exécution exemplaire et élargie de telles pratiques⁵¹³. Dès lors, marqué par l'usage propagandiste du cinéma ainsi que par l'application de la logique industrielle au corps humain, le fascisme démontre de manière limpide le diagnostic agambenien du cinéma comme symptôme de la perte des gestes. Ce symptôme s'exprime dans l'antinomie déjà explorée qui s'opère au sein de la gestuelle fasciste, entre la dynamique du geste dansé, qui le préserve en tant que moyen, comme mobilité, et la fixité du texte communiqué, qui éteint le geste en le transformant en « faire », en « agir ».

Mais dans *Nature morte*, cette antinomie penche clairement d'un côté. Et ceci dès le prologue, du fait de la non-résolution des gestes de la main et du singe. La dissolution de tant de mouvements corporels tout au long du film engage le film de manière décisive contre la fixité et la réification du geste, préservant sa motricité pure et son exhibitionnisme. Voici donc la chance du cinéma avec le geste et la danse. En tant que machine photogénique de visions qui, justement, montre les mouvements du monde, le cinéma partage la nature à la fois mobile et exhibitionniste du geste, et peut aussi devenir une machine à distiller les gestes du monde. En médiatisant la danse du monde, en regardant le mouvement et en le lisant comme un geste, le cinéma y apporte une exubérance de mouvements vitaux, d'où l'animisme de la photogénie. Ainsi, le regard qui vient de l'image et nous rend photogéniquement le nôtre, est-il précisément ce point au-delà du dicible et du montrable qui réside dans cet « au-delà du langage » du geste. Le regard-geste de l'archive reprise nous montre sa condition d'abîme, de lacune active et productrice de sens, de transformation et de sujets imprévus.

En d'autres termes, la texture immatérielle des corps de *Nature morte*, générée par le ralentissement et l'inachèvement des images, n'abolit finalement pas la corporéité. Cette apparente déréalisation des corps et de leurs mouvements, transformés en brume, en virtualité, nous met en contact direct avec les espaces de ces corps, car l'espace du corps est, comme le rappelle José Gil, le champ virtuel du corps, le « champ des possibles » qui est précisément « l'espace de non-inscription » du corps⁵¹⁴. Autrement dit, l'espace du corps est étroitement lié à la notion de présence que j'ai décrite précédemment, ce surplus de sens sans forme claire, cette non-inscription, virtualité dynamique, suggestive et infinitésimale qui s'insinue devant le spectateur engagé et empathique.

⁵¹³ Michel Foucault, « Sujeito e poder » [1982], in Paul Rabinow e Hubert Dreyfus, *Michel Foucault: uma trajetória filosófica (para além do estruturalismo e da hermenêutica)*, Rio de Janeiro, Forense Universitária, 1995, p. 231-232.

⁵¹⁴ José Gil, *Movimento total: o corpo e a dança*, op. cit., p. 118.

Sentir une présence, c'est donc entrer en contact avec l'espace d'un corps qui s'annonce ; c'est percevoir de façon prismatique et clairvoyante les mouvements de formation de ce territoire corporel, ressentir ses mouvements vitaux comme nous expérimentons un devenir-danseur, qui est une façon de redécouvrir notre corps. Et c'est en raison de ce rapport à la danse que la perception de la présence en tant que telle est moins optique que corporelle, se produisant moins dans l'œil que dans le ventre, dans les poils, dans la peau. L'immersion dans le film est le moment où mon corps, le corps du spectateur, danse avec le corps de l'image à la recherche d'une valse avec le corps dans l'image, s'ouvrant aux croisements de l'économie des présences du film. Voilà le rituel du cinéma, cet animisme qui se consomme avec le retour des morts et des inanimés.

Mais si l'espace du corps est un champ de virtualités, le geste, à son tour, « actualise un mouvement virtuel⁵¹⁵ », c'est-à-dire qu'il inscrit le corps dans le monde, ce qui le relie à l'apparition telle que je l'ai déjà décrite, comme actualisation et point d'appui de la présence. Autrement dit, le geste soutient, *gerit*, l'existence même du corps au monde, il est le corps en situation. C'est, en somme, le corps sous forme d'événement. *Gerere* est, dans les moments de vibration maximale de la présence, l'apparition qui explose en éclair et fait que le corps insinué par l'image acquiert une existence hors d'elle, à travers mon propre corps ; mon corps qui, dans son devenir-danseur de spectateur, n'est plus uniquement le mien, dansant et gesticulant, existant désormais conjointement avec cet autre qui s'insinue en lui.

Ainsi, répondant à la deuxième question de cette dernière partie de la thèse, c'est par le geste que le corps de l'autre s'installe dans le mien. Car c'est par la *dynamis* du geste que ce corps s'étend sur moi et me pénètre, suggérant ses propres sujets, sens et physiologies, tous assimilés les uns aux autres, au-delà du langage, me révélant mon propre corps tel un territoire qui fusionne également ses propres sujets, sens et physiologies. Le corps qui revient arrive enfin en moi, me dansant comme je le danse. Je suis pris par l'animisme de la photogénie, et à travers cette valse, je danse aussi avec le corps-histoire, lui-même toujours dynamique et lacunaire.

8.4.6 *L'Image manquante* : sculpter des lacunes dans l'argile

Dans *L'Image manquante*, sorti en 2013, Rithy Panh aborde explicitement, et ce dès le titre, la question de la lacune. Au long du film, le cinéaste utilise des images d'archives produites

⁵¹⁵ *Ibid.*, p. 110.

par les Khmers Rouges, tout en les opposant principalement à des poupées d'argile, produites pour le film et insérées dans diverses maquettes, dans le but de reproduire ou d'illustrer les situations remémorées. Cette « image manquante » arbore donc différentes formes, mais ses fondements reposent sur la recherche, par le réalisateur, de ses souvenirs d'enfance. Ce sont d'abord des souvenirs heureux, avant la guerre civile de 1970 ; puis tristes, face à la violence indicible du régime khmer rouge, arrivé au pouvoir le 17 avril 1975, veille du onzième anniversaire de Rithy Panh⁵¹⁶.

Le film ne commence pas par les figurines d'argile, mais par une séquence nous montrant des rouleaux de pellicule détériorés et entassés dans une sorte de hangar abandonné, sale, couleur de rouille. Les pellicules se répandent dans la poussière comme des fils d'espace-temps décrépits. Le film nous présente ensuite un gros plan de l'œil de Rithy Panh, observant et manipulant un morceau de pellicule (figure 219). Par une coupe, le montage active alors la machine cinéma et ses pouvoirs magiques ; c'est désormais l'image même que le cinéaste avait à l'instant devant les yeux qui se trouve face à nous, maintenant animée par « l'intelligence de la machine ». Il s'agit de l'image d'une jeune femme exécutant, sur un rythme lent, une danse traditionnelle cambodgienne (figure 220). Ainsi, au moyen du montage, procédé en soi magique, un certain animisme se fait maintenant évident, bien qu'il soit déjà à l'œuvre depuis les premières images du film.



Figures 219 et 220 : Rithy Panh manipule le film ; reprise de l'image d'une danse traditionnelle. Source : *L'Image manquante*, 2013, de Rithy Panh.

La danseuse s'évanouit ensuite dans un écran noir, laissant place au titre du film : « L'image manquante ». Jusqu'à présent, la musique était lente et légère, elle accompagnait

⁵¹⁶ Rithy Panh est né le 18 avril 1964. Dans le film, la seule référence directe à l'âge du réalisateur nous indique que celui-ci aurait eu 13 ans ; bien que cette déclaration soit accompagnée de la mention de la prise de Phnom Penh, qui permit l'établissement du Kampuchea Démocratique le 17 avril 1975, elle peut toutefois faire référence à un âge atteint pendant les presque quatre années de violence vécues par Panh au Cambodge.

doucement la danse rituelle de cette jeune femme. Mais une unique percussion, accompagnée de dissonances, emporte cette douce atmosphère vers l'agitation. De manière synchronisée avec cette percussion initiale, nous passons de l'écran noir à une série de vagues violentes se précipitant sur la caméra. L'objectif est très proche de l'action, immergé dans l'eau, avalé à plusieurs reprises par les vagues. Le bruit de ces dernières et de leurs impacts est constant.

C'est la mer de la mémoire, remplie de matière et de mouvement, de dérive. Le cadre submergé est celui d'une caméra subjective qui évoque un sujet réflexif sous le flux intense et incessant des souvenirs. Ce n'est certainement plus cet océan brumeux et déraciné du mouvement photogramme par photogramme de *Nature morte* ; ces eaux sont désormais sauvages, elles nous interpellent sans merci par de multiples impacts. Cette mer, son écume et son sel, son insistance et son reflux suggèrent une vision de l'imbattable salive âcre du temps. Ce liquide, qui nous enveloppe constamment, nous baignant telle une bouche mâchant des aliments, nous prépare à être entraînés vers la digestion corporelle que nous appelons l'histoire. Ainsi, accompagnant la caméra, nous sommes à maintes reprises submergés par les eaux.

Dans les profondeurs, au moyen d'un fondu au noir réalisé par le montage, apparaissent des images floues de spectres (figure 221). La percussion et l'orage cessent. La musique calme revient, mais désormais accompagnée par des sons légèrement troublants. Les visions floues semblent danser lentement, s'insinuant comme des présences, des non-inscriptions. Une voix masculine entame bientôt la narration qui parcourra tout le film. Si les propos sont censés être ceux de Rithy Panh, à la première personne, le texte est cependant écrit par Christophe Bataille et lu par Randal Douc. Par ce discours aux trois auteurs, Panh nous informe tout d'abord que son enfance, telle une image perdue du passé, réclame aujourd'hui son attention. Il décrit l'action d'une image-éclair benjaminienne, dont le regard perçant charge le présent d'un contre-regard, attisant une fragile force messianique capable de revoir, de mémoriser et de remplacer. La voix complète : « mes souvenirs sont là, maintenant ». Et à cet instant, les échos de cette narration, faite à la première personne et citant la mémoire comme élément du présent, traversent cette thèse rétroactivement, traversent ses paragraphes, sous-titres et parties, atteignant le tout début, dans le « je me souviens » de l'ex-prisonnière 1 de 48.



Figure 221 : des spectres flous semblent danser devant la caméra. Source : *L'Image manquante*, 2013, de Rithy Panh.

Puis, quittant les plans de visions floues, le montage nous emporte vers un gros plan de la confection d'une poupée d'argile (figure 222). C'est la première que le film nous présente. Voici un corps qui revient. « Avec de la terre et de l'eau, avec les morts, les rizières, avec des mains vivantes, on fait un homme. Il suffit de pas grand-chose. Il suffit de vouloir », poursuit le récit de Panh, affirmant ici un investissement affectif important, un investissement créatif et désirant, indissociable du travail délicat et artisanal. La puissance photogénique du gros plan, capable d'exposer de nouvelles échelles et perspectives, de nouvelles vies et corporéités, nous montre d'énormes mains se déplaçant autour de l'argile. Nous assistons à une danse de la création. Tout se passe comme si l'envie de se souvenir nous plaçait face au début de l'histoire, au moment de l'émergence du premier humain. Une vision étayée étymologiquement, puisque humain vient du latin *humus*, « terre », parallèle linguistique avec le mythe judéo-chrétien de la création de l'humanité à partir d'argile. Ici, le rôle de répandre la *ruah*, le souffle divin, sur les figurines est attribué à la machine-cinéma dans son ensemble, mais surtout à la narration, celle-ci affirmant qu'elle aimerait étreindre cette figure, avant de nous la présenter : « c'est mon père ».



Figure 222 : des mains fabriquent une poupée en argile. Source : *L'Image manquante*, 2013, de Rithy Panh.

En évoquant la vie de ces effigies dans une interview, Panh évoque une inspiration bouddhiste, ainsi qu'un certain animisme :

« Pour moi, les figurines en argile ont une âme, même si elles ne bougent pas, leur esprit est là. J'espère qu'en Europe on peut le comprendre aussi, parce que, pour nous, elles fonctionnent comme cela, d'une certaine manière elles ressemblent à des masques africains. Lorsque nous prions devant une statue de Bouddha, nous ne pensons pas que nous sommes face à une pierre, pour nous c'est un esprit. Il y a une autre question importante : ces figures ont été faites avec de l'eau et de la terre, elles ont été façonnées par nos mains et séchées par les rayons du soleil ; ce sont tous des éléments naturels. Ce n'est qu'ainsi que nous pouvions leur insuffler la vie, je voulais établir ce lien.⁵¹⁷ »

On notera l'importance que ce discours accorde au processus de fabrication des figurines d'argile dans le film. Non seulement parce qu'elles ont été réalisées de manière soignée et attentive, mais surtout parce que les matériaux et les techniques employés sont tous naturels – argile, eau, mains, soleil – permettant ainsi une connexion plus étroite avec la vie qui vibre dans les choses du monde. Une vie qui se multiplie, par conséquent, *via* les figurines. Si auparavant, aussi bien dans le travail de Malangatana que dans celui de Nath, j'ai pu indiquer comment l'aura de leurs œuvres se connectait aux tragédies historiques vécues à la première personne par ces artistes, dans le cas de *L'Image manquante*, ce n'est pas seulement Panh et les membres de son équipe qui ont personnellement vécu la douleur dont se souviennent les figurines d'argile. En effet, la propre terre utilisée pour fabriquer les poupées a également connu cette tragédie, puisqu'elle appartient concrètement au territoire national, sol ayant accueilli le sang des victimes du Kampuchéa Démocratique. De même, l'eau et le soleil, qui participent au processus, irriguent et illuminent le passé traumatique. Tous ces éléments forment les figurines du film. Leurs gestes, donc, bien que figés par les poses sculptées, semblent vibrer d'une vitalité latente, une histoire toujours sur le point de se précipiter dans une *dynamis*.

Après avoir montré le rituel de création du propre père de Rithy Panh, le film nous révèle une maquette composée de plusieurs figurines réunies dans un contexte festif de rencontre. La caméra réalise un mouvement panoramique très différent de celui du prologue de *S-21...*, au

⁵¹⁷ Javier H. Estrada, « Rithy Panh: un artesanato de la memoria », *Caimán CdC*, n° 26, avril 2014, interview disponible sur : <<https://www.caimanediciones.es/etiquetas/rithy-pahn/>>. Traduction libre : « Para mí las figuras de arcilla tienen alma, aunque no se muevan su espíritu está ahí. Espero que en Europa puedan percibirlo también porque para nosotros funcionan de esta manera, de alguna forma se parecen a las máscaras africanas. Cuando rezamos frente a Buda, no pensamos que estamos ante una piedra, para nosotros es un espíritu. Hay otra cuestión importante: esas figuras se hicieron con agua y tierra, fueron modeladas por nuestras manos y se secaron con el calor del sol; todos son elementos naturales. Sólo así podíamos crear vida a partir de ellas, quería establecer ese vínculo ».

cours duquel une Phnom Penh urbaine et désenchantée est filmée, tout en annonçant textuellement le début de la guerre civile. Ici, nous voyons des adultes en train de cuisiner, parler, des enfants en train de jouer (figures 223 à 225).



Figures 223 à 225 : vue panoramique de la scène d'une maquette montée par l'équipe de Rithy Panh. Source : *L'Image manquante*, 2013, de Rithy Panh.

Comparant cette scène au panoramique initial de *S-21...*, on perçoit également que le paysage sonore ici est rempli de bruits diégétiques provenant de conversations, de sons d'animaux et d'insectes, ainsi que d'une musique émise par un poste radio. Le son anime décidément ces poupées remplies de mémoire. La scène nous dévoile les jours anciens à Phnom Penh, premiers souvenirs évoqués par Panh. La voix *off* se souvient des rires et des chansons, des parfums, des conversations avec les membres de la famille, des repas. Les éléments évoqués par la narration font écho à ceux que nous voyons et entendons. Tout se ressemble et s'intègre dans une heureuse harmonie qui se prolonge jusqu'au découpage de la scène, riche de divers gros plans et mouvements de caméra, suggérant une mobilité dans la scène, un dynamisme de l'ensemble des gestes figés par les poses des figurines.

Toutefois, vers la fin de la scène, des bruits très faibles d'explosion se mettent à sourdre, nous rapprochant ainsi de l'atmosphère du prologue de *S-21...*. Le volume de ces bruits augmente progressivement. En fait, ces explosions nous donnent une mesure de la fragilité de cette paix et suggèrent l'imminence d'un désastre. Finalement, les bombes s'imposent aux oreilles. Elles semblent forcer le montage à couper vers l'archive. L'écran s'enflamme par l'image d'arbres en feu, conséquence des bombardements américains. La séquence d'images d'archives qui suit expose les traces de violences perpétrées pendant la guerre civile ; la narration rapporte la peur des bombardements tout au long des années 1970 et le film montre les nombreuses images de la catastrophe qui ont circulé. Ce sont des images que « l'on croit posséder parce qu'on les a vues », et qui, une fois vues, ne manquent pas. C'est avec cette séquence d'archives, survenant après la

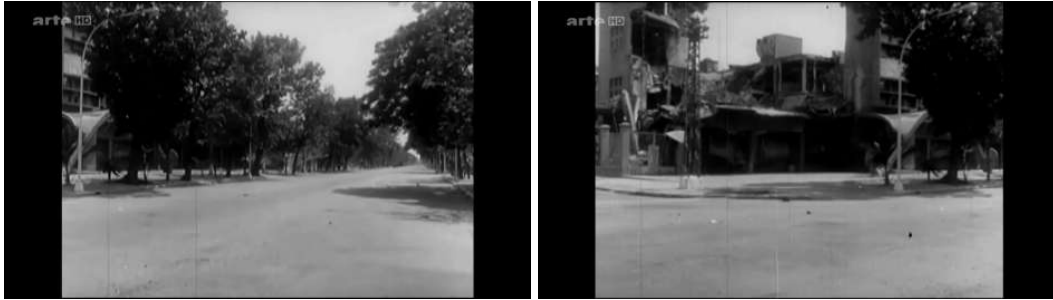
maquette composée de figurines d'argile, que se dévoile la relation visuelle qui marquera ce film de Rithy Panh, alliant les images des figurines à la reprise d'archives.

Bien que l'échange entre les images d'archive et les figurines commence par une coupe qui les sépare et les oppose par contraste, passant de la scène heureuse de l'enfance à l'incendie du bombardement, peu de temps après, ces deux formes d'images s'intègrent et s'interpénètrent. C'est, par exemple, le cas dans la séquence où Rithy Panh insère des figurines représentant l'évacuation de la ville sur une image d'archive montrant une vue panoramique de Phnom Penh vide (figures 226 et 227). Encore un autre panoramique de la ville. La disposition des figurines est réalisée de telle sorte qu'elles semblent suivre le mouvement de la caméra, participant à l'image de manière intégrée. Panh insère également au fond de ce plan, une photographie de la façade de la Banque Centrale, là où elle aurait dû se trouver.



Figures 226 et 227 : vue panoramique de la ville vidée avec insertion des poupées et d'une photographie de la façade de la Banque Centrale. Source : *L'Image manquante*, 2013, de Rithy Panh.

Le mouvement panoramique s'amorce de la gauche vers la droite, puis revient. Lors de ce retour, les figures d'argile et la photographie sépia disparaissent. Les décombres, la désolation, le vide se font plus apparents (figure 228 et 229). À ce moment, la voix *off* nous explique que la Banque Centrale a été dynamitée, qu'« il n'y a pas de retour possible ». La disparition des éléments éclectiques et colorés du collage vide toute l'image, accentuant sa condition désertique.



Figures 228 et 229 : vue panoramique de la ville vidée sans poupées et sans photographie de la façade de la Banque Centrale. Source : *L'Image manquante*, 2013, de Rithy Panh.

Le décalage chromatique entre les figurines colorées et l'archive en noir et blanc est ici contrebalancé au moyen d'une synchronisation visuelle relativement précise du mouvement panoramique de la caméra ainsi que des différences de taille dues à la perspective. Nous nous trouvons donc face à un travail visuel qui s'appuie sur la dynamique de la ressemblance, c'est-à-dire sur un jeu constant entre différence et répétition qui tantôt éloigne, tantôt rapproche les figures d'argile des images du passé. On retrouve le même type d'intersection lorsque ce sont les archives qui sont projetées sur les maquettes construites par l'équipe de Panh, comme dans le cas de l'image touchante d'une photo d'un Rithy Panh alors enfant, accompagné de ses neveux, insérée dans la version miniature de sa maison, formulant ainsi une vision possible de l'expérience irréprésentable de la perte (figure 230).



Figure 230 : photo de Rithy Panh enfant et de ses neveux, insérée dans le gros plan de la maquette. Source : *L'Image manquante*, 2013, de Rithy Panh.

Face aux rues désertes de la ville, le narrateur affirme, sur un ton acide, que « la révolution est si pure qu'elle ne veut pas d'êtres ». Une affirmation qui caractérise précisément le Kampuchéa Démocratique en tant que forme d'utopie anti-corporelle, pour reprendre la discussion foucaldienne sur le corps utopique. Contre cette utopie, contre ses images, surgit alors

la recontextualisation photogénique du cinéma d'archive, surgissent également les images et les corps hétérotopiques, surgit, enfin, cette affirmation de Jean Epstein, déjà citée :

« Je veux, intransigeant, l'être. Sans histoire, sans hygiène, sans pédagogie, raconte, cinéma-merveille, l'homme miette par miette. Uniquement ça, et tout le reste tu t'en fiches »⁵¹⁸

Et c'est bien cela que le cinéma raconte : un être vu dans ses détails vivants, dynamiques, matériels. Nous pouvons le remarquer dans l'une des images d'archive insérées par Rithy Panh à un autre moment du long métrage, lorsqu'il découvre un film rare qui contredit le discours officiel des grands travaux réalisés pour un supposé « grand bond en avant », selon les termes maoïstes incessamment répétés par les Khmers Rouges. Dans cette archive, nous ne voyons pas les innombrables corps marchant sans interruption sur le sable ; bien au contraire, ici les travailleurs sont peu nombreux et complètement épuisés. Nous en remarquons un, en particulier, qui remonte lentement un petit tas de terre (figure 231).



Figure 231 : plan d'un travailleur épuisé transportant de la terre. Source : *L'Image manquante*, 2013, de Rithy Panh.

Cette image ne manque pas. Ce qui manque, c'est son réalisateur. Panh déclare, en effet, qu'Ang Sarun, le caméraman qui a filmé ces images ainsi qu'un discours de Pol Pot, a été torturé et tué. Son corps n'a pas survécu à celui de ses images. Ainsi, guidé par la lacune, Rithy Panh matérialise le caméraman, encore une fois, à l'aide d'une figure d'argile. Cette figurine, équipée d'une caméra, et les images réalisées par Sarun sont superposées. La figurine pivote, comme si elle continuait de filmer (figures 232 et 233). Le caméraman est revenu. Sa posture forme le geste le plus emblématique pour une thèse qui traite du rapport entre le cinéma et l'histoire, celui de filmer, qui cumule plusieurs gestes en un : regarder, penser, agir, enregistrer, couper,

⁵¹⁸ Jean Epstein, *Bonjour cinéma*, op. cit., p.111.

communiquer, créer. C'est une sorte de geste-mère, qui révèle tous les autres, parce qu'il les enregistre tous dans l'image, rendant même possible l'élaboration de l'histoire, un geste d'historien⁵¹⁹.



Figures 232 et 233 : figurine du cinéaste insérée sur les images du discours de Pol Pot. Source : *L'Image manquante* (2013), de Rithy Panh.

Ainsi, cette séquence construit-elle un puissant parallèle entre Ang Sarun, le cinéaste torturé et assassiné qui a réalisé ces images incriminantes, et Rithy Panh, le cinéaste survivant qui les reprend pour accuser l'ancien régime. C'est une danse entre deux corps du cinéma, réalisée par le biais de la mobilisation de la figurine tournante, de la narration qui se meut autour d'elle en la décrivant, enfin, des images projetées en toile de fond de cette valse. Ang Sarun est enfin capable de revenir, au moyen de son effigie d'argile. Façonnée par la narration, sa présence se fait déjà sentir dans les archives reprises, à travers le geste de la caméra mobile, tremblante, tenue à la main. Même lorsque la figure d'argile disparaît, c'est le propre corps de l'image qui se met à inscrire celui du caméraman qui l'a réalisée, créant d'autres formes possibles d'apparition.

Les rares images des camps de travail filmées par Sarun confirment visuellement les maquettes produites par l'équipe de Panh dans le but de représenter la situation des ouvriers (figure 234). Une confirmation qui expose une autre relation entre les figurines filmées et les archives reprises. Si nous avons vu tout d'abord une opposition entre les figures de l'enfance et les images incendiées des bombardements, ensuite une intersection entre les figures expulsées de la ville et les plans des rues vides, nous avons ici une relation de complément, un rapport dans

⁵¹⁹ Dans *Vidéogrammes d'une révolution* (*Videogrammes einer Revolution*, 1992), Harum Farocki et Andrei Ujica soulèvent une réflexion pertinente sur l'importance que prend le cinéma pour l'historiographie : « Caméra et événement. Dès son invention, le film semblait destiné à rendre l'histoire visible. Il a été capable d'enregistrer le passé et de représenter le présent. Nous avons vu Napoléon à cheval et Lénine en train. Le cinéma n'a été possible que parce que l'histoire elle-même a existé. Presque imperceptiblement, comme si l'on se déplaçait sur un ruban de Möbius, le côté s'est inversé. Désormais nous voyons et pensons : si le cinéma est possible, l'histoire est aussi possible ».

lequel figurines et archives se soutiennent l'une l'autre, bien que sur des plans différents, chacune formant une sorte d'hors-champ de l'autre, comme dans un arrière-plan contextuel.



Figure 234 : des poupées d'argile transportent de la terre dans les camps de travail. Source : *L'Image manquante*, 2013, de Rithy Panh.

Cette complémentarité réciproque produit aussi une danse entre ces deux formes d'images. La matérialité spécifique de chacune s'en trouve réaffirmée. Si la figurine d'argile filmée par Panh semble plus « concrète » que les anciennes archives fantomatiques, elle les contamine de sa concrétude, rappelant que ces images du passé ont aussi été filmées avec une caméra, que le réalisme cinématographique y est aussi actif. De la même manière, la mobilité des images d'archives, présente dans tout ce qui bouge à l'intérieur du cadre, contamine les figurines d'argile d'une latence de mouvement, une puissance actualisée justement par les trajectoires constantes de la caméra et les découpages effectués par Panh dans les séquences mettent en scène les maquettes.

Contrairement à *Photos d'identification*, qui recherche les corps disparus par le biais de leurs images et des personnes leur ayant survécu, et à la différence de *Pasteur Cláudio*, qui recherche l'image manquante du bourreau dans le corps du pasteur, ou en dehors de celui-ci, à travers son ombre, ce film de Rithy Panh part à la recherche de l'image et du corps qui manquent. Et cette recherche se poursuit au sein d'une économie de présences marquée par l'interaction entre archives et figures d'argile, que ce soit par contraste, croisement ou complément. Ce contact permanent, cette danse, tend à prolonger les souvenirs dans le présent. Un prolongement qui en tout point lié à la troisième et dernière question de cette partie de la thèse, et qui sera directement analysée ci-dessous, à partir d'une réflexion sur l'utilisation de la première personne dans le film.

Dès le début, j'ai souligné dans *L'Image manquante* la présence réflexive de son réalisateur. Que ce soit *via* l'apparition explicite dans l'image, ou *via* la narration. Le caractère personnel du film en est sans doute l'élément fondateur. C'est ce qui donne à Panh la possibilité, voire l'autorité, d'évoquer par magie les images et les corps manquants, comme Malangatana Valente Ngwenya et Vann Nath l'ont fait autrefois, au moyen de pouvoirs similaires. Rithy Panh se met aussi en scène, non seulement en tant que cinéaste qui apparaît dans le cadre, mais également en tant que tierce personne. Il se fabrique également une poupée d'argile, et nous montre une main géante la(le) mettant sur scène. C'est une forme de réflexivité métalinguistique qui contamine tout le film, notamment à travers la narration faite à la première personne du singulier.

Par ailleurs, comme l'analyse Anita Leandro, il est important de rappeler que Rithy Panh, même à la première personne, n'exclut pas pour autant l'autre, l'histoire commune⁵²⁰. Au contraire, son « je », selon les termes de José Gil, est un méta-phénomène, c'est un « je » paradoxal, traversé par une série d'autres sujets et corps qui le constituent également. En ce sens, cette division de la narration en trois, entre Rithy Panh, qui énonce, Christophe Bataille, qui écrit, et Randal Douc, qui parle, apporte déjà en soi un décentrement formel significatif du « je ». C'est un décentrement qui se poursuit visuellement à chaque fois que la figurine du réalisateur est mise en scène. Cette effigie est un autre « je », effacé par les Khmers Rouges, par le temps, par ce qui est passé. Ce décentrement complexe, traversé par des couches de temps et d'absence, devient encore plus évident dans le plan où ce n'est plus une figure d'argile mais un enfant en chair et en os qui entre en scène, remuant la terre sous le regard du réalisateur en personne, qui, également visible dans la scène, est, à son tour, regardé par la caméra (subjective ?) (figure 235).

⁵²⁰ Anita Leandro, « A história na primeira pessoa: em torno do método de Rithy Panh », *E-compós*, Brasília, vol.19, n° 3, sep.-déc. 2016, p. 4.



Figure 235 : un enfant remue de la terre sous le regard de Rithy Panh. Source : *L'Image manquante*, 2013, de Rithy Panh.

La mise en abyme du « je » dans ce plan démontre précisément la formation de cette conscience clairvoyante que j'ai décrite dans la deuxième partie de cette thèse. La clairvoyance se présente comme la capacité d'un regard médiumnique, créateur de ressemblances magiques, grâce auquel « voir » c'est « faire voir », mais aussi pour lequel la condition du « voir » est le décentrement du « je », le don de soi à l'image. Le regard de Rithy Panh se pulvérise dans ce plan. Il se démultiplie et se meut par le regard qui guide la caméra et la rend subjective, mais également par le regard qui est lancé par l'adulte à l'enfant et finalement par celui que l'enfant dirige vers le sol. Cette pluralité de regards est une manière de construire des altérités de soi et de les faire proliférer. Comme le souligne José Gil, « Narcisse est une foule », de sorte qu'« un corps isolé qui se met à danser peuple progressivement l'espace d'une multiplicité de corps »⁵²¹. De la sorte, si le thème central de ce plan est la première personne à la recherche de l'enfance, en revanche, la multiplication de soi favorisée par la danse d'un réalisateur qui se divise et remémore rend ce « je » fondamentalement perméable, capable de se distinguer de lui-même. Si c'est en regardant de loin que Panh adulte recherche l'image manquante, Panh enfant quant à lui la recherche en creusant la terre.

L' « image manquante », alors, en plus de celle qui n'a pas été filmée par les Khmers Rouges, ou qui, bien qu'ayant été inscrite, n'a jamais été montrée, est avant tout l'image d'un film familial que Panh ne pourra jamais réaliser. Reste au réalisateur la possibilité d'un contre-film de famille, à réaliser seul, sans parents, ni neveux, ni frères et sœurs, sans images. Dans ce film imprégné d'événements décisifs, catastrophiques et publics, il y a peu de place pour l'intimité désintéressée typique des films de famille. Dès lors, cette intimité tissée d'événements banals,

⁵²¹ José Gil, *Movimento total: o corpo e a dança*, op. cit., p. 64.

non catastrophiques, prend une forme proche de la survivance, car si c'était auparavant, en se remémorant les moments naïfs du passé, que Rithy Panh endurait celle réalité torturante, c'est aujourd'hui, en sculptant ces moments banals en argile, qu'il est capable de donner la dimension de la tragédie. Si, selon Consuelo Lins et Thais Blank, « une image familière, même lorsqu'elle est "resignifiée" et sortie de son contexte, garde une marque d'intimité⁵²² », c'est donc cette marque que Rithy Panh s'efforce à chaque fois d'imprimer sur ses figurines d'argile. L'intimité du réalisateur envers cette argile modelée est l'élément rendant possible son contre-film familial, mais c'est aussi ce qui souligne l'extinction de la famille remémorée.

De ce point de vue, remplir le film de figurines est un geste qui nous renvoie aux jeux d'enfant. C'est une historiographie ludique, qui pourtant ne nie pas la catastrophe du génocide, mais l'aborde en thème central. Un jeu triste, douloureux qui tente de se rapprocher du corps et de l'image qui reviennent dans les souvenirs d'enfance. Les figurines, la scène avec l'enfant, sont des procédés qui offrent une matérialité à cette mémoire qui revient, la traitant moins comme une pensée que comme une cicatrice, comme une marque physique et corporelle qui porte son histoire. Ainsi, les poupées sont des lacunes sculptées dans l'argile, des présences subjectives, perçues intimement par Rithy Panh, et qui, en devenant des apparitions par le geste qui imprègne l'action de sculpter, de faire un film, deviennent perceptibles pour tous.

C'est par ces cicatrices que le corps-plus-qu'image devient plus que l'excitation corporelle momentanée d'un spectateur, s'étendant au monde, de sorte qu'il puisse être visualisé et mémorisé par d'autres corps qui peuvent aussi s'en souvenir. C'est l'intensification d'un processus qui a déjà été observé ici à propos de *Photos d'identification*, lorsque j'ai analysé la densification d'une présence à partir de la narration, la transformant en une nouvelle apparition. Le film d'archive lui-même fonctionne comme une de ces cicatrices de Panh, comme une poupée d'argile immense et complexe qui s'étire à travers le temps et l'espace, se mettant à danser devant nous.

Ainsi, la question de savoir comment prolonger l'existence du corps qui revient passe-t-elle par la question du partage, de l'échange, de la mise en commun du plus intime et du singulier. Elle passe principalement par la question de l'empathie comme condition de la durée des corps qui reviennent. Ils durent tant qu'ils nous affectent, bien sûr, mais aussi, au-delà de nous, tant qu'ils sont suscités par quelque chose qui nous est extérieur, qui est dans le monde et

⁵²² Consuelo Lins et Thais Blank, « Filmes de família, cinema amator e a memória do mundo ». *Significação*, São Paulo, ano 39, n° 37, 2012, p. 55.

qui peut affecter d'autres que nous, que ce soit un film, une figurine, un texte, ou toute sorte de production concrète qui sert de portail trans-temporel, de canal de passage, de cicatrice. L'empathie, dans le cinéma d'archive analysé ici, voit dans toute mémoire, intime ou publique, la possibilité d'une mémoire commune, autrement dit, la viabilité de construire une communauté mémorielle, composée des corps des réalisateurs, des spectateurs et des images elles-mêmes. Le propre « je » de la narration de Panh, comme celui de l'écriture de cette thèse, je l'espère, peut toujours devenir un « je » partageable dans la mesure où, au milieu de sa danse de multiplication, il devient perméable à d'autres ; ou encore, dans le cas du film, dans la mesure où d'autres corps adultes éprouvent également cette absence vis-à-vis de l'enfance, et peuvent, à travers ce dernier, accéder à la dimension incommensurable du génocide cambodgien.

Par conséquent, en plus d'être transhistorique, le cinéma d'archive analysé ici est également capable d'être trans-subjectif, reliant par la photogénie différentes subjectivités séparées par l'espace, le temps, le lieu socioculturel et par l'intimité même qui les rend uniques. Là encore, la photogénie se présente comme un pont vers le singulier, comme un lien esthético-épistémologique entre unicités. Le prolongement du corps qui revient passe, dans le contexte cinématographique, par ce pont photogénique. Rithy Panh le précise, nous l'avons vu, à travers ses poupées d'argile, qui forment ce qui est peut-être le grand geste anti-catalogue du film : si c'était auparavant au cœur du génocide perpétré par le Kampuchea Démocratique que Panh était forcé à déplacer de la terre, à porter des paniers de sédiments jusqu'aux barrages, devenant même fossoyeur d'hôpital, dans *L'Image manquante*, c'est désormais librement que le réalisateur choisit de retravailler avec la terre, mais cette fois pour reconstruire les gens, se souvenir avec ses mains, avec de l'argile, pour multiplier les possibilités de vie et faire durer les corps qui reviennent.

8.5 Conclusion : entre *Homo Sacer* et *Angelus Novus*

J'ai tenté dans cette thèse d'explorer la reprise d'images produites à l'origine par des systèmes dictatoriaux. J'ai commencé par observer la dissolution du catalogue policier à travers des stratégies d'anti-catalogue qui mettent en lumière, dans les corps capturés par l'image biopolitique, ce qu'ils ont de plus singulier et de plus personnel. J'ai ensuite démontré que, photogéniquement travaillée par les films et déconnectée de ses dispositifs de contrôle, cette archive récupérée se remplit de présences insoupçonnées, vibre dans la corporéité, laisse passer, d'un coup d'œil, un corps qui revient nous habiter, en s'appropriant notre chair à travers des échanges de regards avec nous et à travers notre empathie cinéphilique. J'ai fini par mettre en relation le « retour » de cette corporéité vibrante et les notions de danse et de geste pour décrire les caractéristiques du corps qui revient. Ce dernier est fait du mouvement vital qui unit matière et mémoire dans l'expérience spectatrice de l'éclair. Il s'installe en nous par ses gestes, qui suggèrent d'autres sens et sujets possibles. Il se prolonge et nous dépasse en tant qu'objet de partage commun, de croisement transhistorique et trans-subjectif de la photogénie.

Mais il faut revenir plus en détail sur cette piste pour pouvoir avancer des éléments de conclusion.

Dans la première partie, nous avons vu comment le dispositif des photos de prisonniers trace une proximité symbiotique avec la prison. Cette symbiose fait fusionner l'espace de l'image avec la prison, formant un lieu où ni le corps ni sa vie pulsante ne peuvent s'insérer, tous deux y étant capturés puis neutralisés. Parallèlement aux pratiques carcérales, qui retirent le détenu du monde, le cadrage aseptique et hygiénique du portrait d'identification fragmente et isole le corps du détenu. Dans cette relation entre photo et prison, le détenu est dépersonnalisé, au point d'être lu tautologiquement par le dispositif du catalogue policier comme un simple nom, un numéro, une image, rien de plus. Et en liant corps et image de façon « unaire⁵²³ », c'est-à-dire comme *idem* et non comme *alter*, l'opération du catalogage nie systématiquement à l'un et à l'autre, corps et image, le droit à l'extra-champ et à la métonymie, à la polysémie et à la réticence, des éléments qui forment la base à la fois de la puissance esthétique d'un portrait et de la force vitale d'un corps.

⁵²³ Selon Roland Barthes, une image « unaire » est celle qui travaille pour remplacer la chose, créant une identification emphatique avec cette dernière, et non un double ou une alterité ; in Roland Barthes, *A câmera clara: nota sobre a fotografia* [1980], Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2012, p. 43.

À un moment donné, l'observation de ce fonctionnement bio-nécropolitique lié au catalogue policier a permis une brève généalogie depuis Alphonse Bertillon, en passant par Rubens, Le Brun, Della Porta, Lavater et Camper. Dans ce parcours, j'ai analysé la relation entre le bertillonnage, qui est un jalon dans la constitution de l'image biopolitique, et la tradition de la physiognomonie. Sur la base de cette généalogie, je suis arrivé à la caractérisation de l'image biopolitique comme une représentation technique dont la double fonction est de passer pour ce qu'elle représente — dans ce cas, par le détenu lui-même — et de servir le contrôle du corps et de la vie à des fins de pouvoir, que cette image soit littéralement dans les fichiers de police ou au-delà.

Mais, dans *48*, Susana de Sousa Dias remet en scène des photographies de catalogue et quelque chose en elles change, même s'il s'agit des mêmes images, qui se trouvaient dans les archives de la PIDE/DGS, la police politique de Salazar. Par ce leitmotiv, j'ai vérifié tout au long de la première partie comment certains procédés audiovisuels de *48* ont contribué à cette transformation de l'imagerie, qui est avant tout un changement de régime d'images, une transformation dans la manière de les regarder. Parmi ces procédés, le premier, mis en évidence en *48*, est la narration. Tissée à la première personne, vivant de ses propres silences, lacunes et onomatopées, cette narration est le moyen par lequel les interviewés affirment leur existence singulière dans le monde et dans l'image. Et en contextualisant les photographies, voire en se référant à des éléments qui n'y sont pas visuellement apparents, le discours des ex-prisonniers contribue à dépasser le catalogage en mettant en évidence une série d'angles morts, de hors-champs, d'autres mondes qui ne font qu'augmenter la complexité des images présentées.

Par ailleurs, le film désarticule la tautologie qui a un jour produit ces photographies. Les portraits ne fonctionnent plus comme de simples enregistrements physiologiques ou des machines d'identification, mais comme des sphinx, comme des portails vers une constellation de vies imprévues. Du corps catalogue, générique et inerte, nous passons au corps anti-catalogue, singulier et vivant. Pour observer cette transition, j'ai proposé une méthodologie, également basée sur la singularité, sur l'anachronisme de l'expérience historique qui émerge dans le présent, à partir, dans le cas de cette thèse, de la rencontre avec l'archive reprise en film. C'est une méthodologie qui tente d'éviter le risque de comprendre le passé uniquement comme un « ce-fut », comme un simple cadavre passif sur lequel une autopsie doit être pratiquée. Elle se fonde sur l'approche que Walter Benjamin fait de l'histoire et des ressemblances magiques continuant de

fusionner l'historique et l'esthétique, précisément comme le demande l'objet de cette thèse, qui est à la fois cinéma et archive. Les rencontres personnelles et essayistes avec les « éclairs » de l'histoire, selon les termes de Benjamin, constituent le fer de lance de cette méthodologie, qui vise à multiplier ses objets, à les imprégner d'autres visions possibles, au lieu de les réduire analytiquement, en constituant une approche plus associative et moins linéaire.

Pour nommer le régime d'images qui résulte du processus de reprise cinématographique des archives policières et qui suscite une autre expérience historique, qui est aussi esthétique, j'ai proposé la notion de photogénie, telle que Jean Epstein l'a définie. « Photogénie », ici, décrit l'ouverture et la mobilisation de l'image depuis sa reprise, qui crée un pont esthétique et épistémologique vers les singularités des personnes, des événements, des archives. Il s'agit d'une expérience historico-spectatorielle capable de subvertir la fonction du réalisme de la caméra et le caractère concret de l'archive pour que, au lieu d'outils de contrôle, tous deux deviennent des sources d'émerveillement.

Profitant de ces apports, la deuxième partie a commencé par une brève histoire de la photogénie, en passant par Henry Fox Talbot, Louis Delluc et Jean Epstein, pour que nous puissions nous concentrer sur l'un des enjeux centraux de ce concept, à savoir les problèmes de la présence et, implicitement, du corps à travers une expérience de spectateur chargée de cinéphilie.

À travers l'ambiguïté des textes de Talbot, j'ai remarqué que, dans le domaine des images techniques, photogénie et biopolitique ont une origine commune dans le dispositif photographique lui-même, ce qui rend impossible de les séparer complètement l'une de l'autre, toutes deux étant éternellement réversibles entre elles. Cela rend l'effort esthétique pour la photogénie d'une fragilité constante, car continuellement nécessaire. Mais elle la rend aussi éternellement possible, étant donné qu'elle est toujours implicite. En même temps, c'est la persistance de la biopolitique dans l'image qui fait la force des films analysés dans cette thèse, car la friction constante entre les régimes d'image s'intensifie, constituant précisément la finalité du geste de reprise qui fonde les œuvres.

Nous avons également vu que, selon Delluc et Epstein, comprendre la photogénie uniquement comme synonyme de « beauté » de certains corps ne suffit pas à décrire une telle expérience esthétique, qui s'étend bien au-delà des gros plans des *stars*, affecte toutes sortes d'objets inanimés, de paysages et de natures mortes. Tous ces éléments semblent non seulement vivre, mais également acquérir une personnalité unique. Pour cette raison, Epstein met en

évidence le caractère animiste de la cinématographie, qui présente une rencontre avec la vie dans l'ici et maintenant de l'expérience spectatrice ; ce qui est également confirmé dans les écrits de Delluc.

Ce phénomène a été observé dans l'analyse des *Photos d'identification*, d'Anita Leandro, œuvre à travers laquelle j'ai pu complexifier la notion de présence, décrivant les apparitions actuelles dans l'image et le son comme des points d'appui pour la manifestation de présences virtuelles plus grandes, constituées de singularités incommensurables. C'est une division non catégorique, qui s'opère par des différences de densité et de tension. Ainsi, l'apparition est une forme plus dense de présence, explicite, indéniable dans l'ici et maintenant du film. Par contre, lorsque l'apparition disparaît sur l'écran noir ou dans le silence, la présence qu'elle suscitait peut rester perceptible, en se distendant et en planant dans la mémoire de ceux qui lui vouent encore leur empathie. La différenciation entre ces deux modes avait pour objectif d'approcher la survivance d'une vision au-delà des limites de l'image, c'est-à-dire, quand on continue à ressentir la présence de certains corps, de certains événements alors même qu'ils ont déjà quitté l'écran. Malgré la disparition apparente, l'animisme fait vibrer encore l'expérience du spectateur avec d'autres possibilités de vie. C'est ainsi que Maria Auxiliadora et Chael Charles Shreier restent présents tout au long de *Photos d'identification*, dont l'économie de présences cherche le plus absent à travers le plus présent.

Ensuite, j'ai observé les conséquences de l'animisme photogénique sur le discours historique que le cinéma d'archives semble rendre possible. J'ai mis en relation la photogénie epsteinienne avec la ressemblance magique et « l'éclair » de l'histoire selon Benjamin. Par cette association, j'ai suggéré une notion d'animisme historique, c'est-à-dire de production historique « ivre », c'est-à-dire, prête à critiquer le document, mais aussi esthétiquement affectée par des visions d'archives dans leurs multiples possibilités d'association cinématographique. Affectée par l'animisme du cinématographe, cette autre historiographie ne vit pas du décompte des cadavres, car, pleinement consciente de ceux-ci et des tragédies qui les ont produits, elle les dépasse sans jamais les ignorer ; elle y voit un cortège d'autres-vies insoupçonnées, de présences latentes et mobiles, transformant ce discours historique qui insiste sur la construction d'un passé inerte et mort⁵²⁴ en un discours décrépi lui-même.

⁵²⁴ Un discours historique qui se construit, par exemple, comme ceux critiqués par Walter Benjamin dans ses thèses : par l'histoire bourgeoise, qui insiste sur les « grandes figures » et les « grandes décisions » pour linéariser l'histoire

Pour aborder cette expérience animiste à la fois de l'image et de l'histoire, j'ai également proposé l'idée d'un prisme spectateur pour décrire la relation photogénique entre spectateur, image et monde, afin que nous puissions aller un peu au-delà de la simple observation de la subjectivité du spectateur-historien dans ce processus. Baigné par la lumière de l'écran, ce prisme bouge constamment au gré du passage des images, des changements de vision du monde et surtout des mouvements du regard du spectateur. Le modèle prismatique décrit une expérience de vision qui est formulée par une mobilité et une interaction continues. Dans l'instant fortuit de l'alignement particulier du prisme, se produit l'étincelle photogénique qui élargit les nuances de la lumière par réfraction, multipliant les manières de voir. La simple possibilité de cette expansion nous dit aussi que la photogénie est toujours là de manière potentielle, latente, étant une partie constitutive de l'image faite par la caméra, voire sa part munie de pouvoirs incendiaires.

Ainsi, dans la division schématique d'André Bazin entre le cinéma de ceux qui croient à l'image, lié à l'opacité, et celui de ceux qui croient à la réalité, lié à la transparence, Jean Epstein trouverait une autre possibilité, dans laquelle l'accès à une réalité plus complexe passerait précisément par la médiation de l'image, un cinéma plus lié à la réfraction. C'est à travers cette approche réfractaire que le spectateur-historien rencontre sa capacité de clairvoyance, sa fragile force messianique qui devient sensible dès qu'il est affecté par l'image, dès qu'il est décentré par un *pathos* qui le fait plonger dans cette image. Ainsi, ce spectateur devient capable de voir d'autres nuances, de percevoir et de créer des ressemblances magiques, approchant des temps lointains, s'éloignant de ce qui était tenu pour évident. Dans ce processus, il remarque enfin des présences singulières catalysées par les apparitions qui forment ce qui est matériellement vu. Dans les instants « d'étincelle » photogénique, la présence jaillit dans toute sa singularité et s'échappe de l'écran, constituant de multiples niveaux de corporalité à travers le corps même de celui qui la perçoit avec empathie.

C'était un phénomène observé dans *Pasteur Cláudio*, de Beth Formaggini. En un instant, le gigantesque gros plan de Nestor Vera, victime de l'ex-exécutif de la dictature militaire, semble apporter une corporalité plus palpable que celle du pasteur lui-même, qui devient petit.

et s'identifier au « vainqueur », une histoire critiquée dans la thèse 7; ou par l'histoire sociale-démocrate/progressiste, qui défend un progrès « nécessaire », linéaire et homogène vers l'émancipation des opprimés, pratiquant ce que Benjamin et Georg Lukács appellent le « marxisme vulgaire » ; chez Benjamin, dans la thèse 11 ; dans la conférence de Lukács, dans Georg Lukács, *História e consciência de classe*, São Paulo, Martins Fontes, 2003, p. 439.

J'ai aussi montré comment l'ombre de ce religieux, travaillée par le film, formule un traitement prismatique de son corps, en le réfractant en pénombre, suggérant des ombres d'une histoire de la nécropolitique brésilienne. C'est face à ces mouvements entre images et corporalité, entre représentations et non-représentable, que peut enfin revenir un corps ; celui du spectateur, qui n'est plus seulement le sien, puisque, à travers lui, reviennent tant d'autres, des altérités qui traversent l'image pour se matérialiser en lui. C'est le corps-plus-qu'image, capable de transcender les limites de la représentabilité en étant catalysé par la photogénie d'un certain cinéma d'archive, en étant perçu dans le plus-qu'ici et plus-que-maintenant de mon corps de spectateur.

Dans la troisième partie j'ai moins analysé l'émergence du corps-éclair qui revient, que sa nature, son existence et sa continuation. Au lieu de me demander ce qu'était le retour du corps et comment il pouvait revenir, questions abordées dans la deuxième partie du travail, j'ai cherché à comprendre de quoi serait fait ce corps, comment il vivrait en nous, comment il pourrait se prolonger. Pour aborder ces points, j'ai commencé par souligner le caractère spatial de la mémoire, sous la forme de couches sédimentaires qui forment des topologies dans l'image d'archive reprise. Le caractère concret des éléments de *S-21 : la machine de mort Khmer Rouge*, de Rithy Panh, contribue à ces réflexions sur la mémoire et l'espace. Le film reprend l'architecture elle-même comme une forme d'archive, revisitant le lieu qui fut, en fait, la chaîne génocidaire de S-21, y réinsérant des corps de personnes encore vivantes qui ont traversé ces lieux traumatisants à l'époque du Kampuchea Démocratique.

Toute cette matérialité fait que des couches de sédiments s'accumulent dans ce que nous voyons. Ce sont des couches d'architecture scolaire de l'ancienne prison, des couches de viscères suggérées par le contraste entre les peintures de Vann Nath, peuplées de prisonniers, et les cellules désormais vides. Cependant, la plus frappante de ces couches sédimentaires apparaît lorsque d'ex-agents reconstituent les procédures de la prison, chorégraphiant la manipulation et le traitement des prisonniers devant la caméra. Cette mise en scène a provoqué un « éclair » benjaminien qui l'a liée à la lecture par Jean-Louis Comolli de *Memory of the camps*, de Sidney Bernstein ; l'auteur y propose une danse absurde entre les nazis et leurs victimes lorsque, obligés par les troupes alliées, ils portent ces victimes dans leurs bras pour qu'elles soient enterrées. Nous voyons une danse entre le bourreau et la victime, la vie et la mort ; une valse faite avec l'histoire

elle-même. Les ex-agents de S-21 dansent eux aussi, et leur danse produit une mobilisation complète non seulement de leurs corps mais aussi de l'espace environnant, creusant des couches de temps qui font revenir les corps des victimes, même s'ils restent invisibles. Ainsi, la danse se présente-t-elle non seulement comme une danse de salon, exécutée par paires, mais aussi comme une danse rituelle, faite pour se souvenir et honorer les victimes, pour purger les maux.

Pour José Gil, lorsqu'il bouge, le danseur secrète l'espace du corps, qui vient de l'intérieur et se confond avec son extérieur, s'étendant vers son environnement. L'espace du corps, c'est le corps transformé en espace, se faisant moyen pour lui-même, réalisant une fluidité et une légèreté qui seraient autrement impossibles. Le corps dansant, donc, en devenant à la fois matière et mémoire, étend sa peau là où il prend son affection, son *pathos*. J'ai émis l'hypothèse que le cinéma lui-même, en ce sens, peut être considéré comme de la danse. Le corps de l'image danse devant moi et devient espace, prolongeant en moi sa peau-lumière ; en tant que spectateur affecté par ce que je regarde, je danse de façon prismatique avec cette image, j'y entre avec mon propre épiderme. Il s'agit d'une danse motivée par l'empathie, c'est-à-dire une valse avec le corps de l'image à la recherche du corps dans l'image, qui bouge aussi, comme elle, comme moi.

Lorsque nous passons au carrousel fantomatique qu'est *Nature morte*, nous assistons aussi à une danse. Mais là, les corps issus des archives bougent sans cesse sans jamais terminer leurs mouvements, interrompus par le *cut* ou dissous par l'extrême décélération. Avec ces procédures d'image, le film produit des lacunes et déconnecte le symbolisme des gestes fascistes qui tentent de se fixer comme s'il s'agissait de textes, de slogans. *Nature morte* tend vers la *dynamis* du geste, le retrouvant dans sa condition de mouvement corporel non fixable, porteur de sens corporelles qui dépassent le langage. Un espace diffus, vapoureux, lacunaire se crée, laissant voir une valse effrayante, marquée par la non-résolution, la non-inscription et la virtualité qui caractérise l'espace du corps lui-même. Face à cet océan de virtualités, nous assistons au geste, ce qui, étant selon Giorgio Agamben moyen d'une médiation, exhibition mobile du corps en soi⁵²⁵, soutient ce corps dans sa puissance dynamique et non signifiante, dans son au-delà du langage. La notion de photogénie, dans le domaine du cinéma, vient précisément nommer ce lieu qui transpose le langage, allant au-delà de la représentation elle-même, un endroit apparemment impossible, mais paradoxalement accessible par les films. Cela les rend capables de montrer ce

⁵²⁵ Giorgio Agamben, « Notas sobre o gesto », *Artefilosofia*, Ouro Preto, UFMG, n° 4, jan., 2008, p. 13.

qui ne peut pas être montré, les horreurs, les génocides. Pour cette raison, Kracauer soutient qu'à travers le cinéma, il est possible de regarder dans les yeux de Méduse.

À travers *L'Image manquante*, de Rithy Panh, j'ai ensuite analysé la façon dont la danse animiste du cinéma est capable de précipiter la vie dans des figurines d'argile qui évoquent des corps et des images inaccessibles, engloutis par le temps et les tragédies cambodgiennes. Le découpage, la trajectoire de la caméra, la narration, la bande sonore, l'interaction avec les archives reprises, tout cela contribue au dynamisme des poses fixes des personnages d'argile, impliquant des gestes qui laissent entrevoir des sujets, des souvenirs, des mondes et des intimités dans chaque marionnette. J'ai aussi montré comment l'utilisation de la première personne dans la narration peut, même dans ses particularités, dans ses intimités, devenir en quelque sorte partageable à travers une démarche de décentrement, de perméabilité du « je », qui multiplie les regards et favorise une clairvoyance capable de s'abandonner à l'image pour la voir dans ses singularités. Hanté par des mémoires d'enfance, dont les images manquent le plus, Panh les matérialise à travers des poupées d'argile dans une sorte de contre-film de famille, formant dans chaque figurine des nouvelles voies pour le retour de multiples corps venus du passé. Tout au long du film, ces figures vivantes sont mises en relation avec les archives Khmers Rouges par contraste, la bonne enfance *versus* le Kampuchéa démocratique, par carrefour, quand elles se croisent visuellement sur le même plan, ou par complémentarité, quand elles résonnent des caractéristiques communes. Tout ce mouvement révèle que les marionnettes sont, en réalité, des lacunes taillées dans l'argile, des cicatrices qui dansent et se prolongent, et non simplement des souvenirs abstraits et éphémères.

Enfin, dans la troisième partie j'ai défini plus précisément le corps, cherché tout au long de la thèse. Un corps qui, selon les mots de José Gil, est paradoxal. Corps du « métaphénomène » ; mort depuis longtemps, mais ici et maintenant, devant moi, en moi. Ce corps traverse le temps et l'histoire, se déploie non seulement dans l'espace, mais aussi comme espace, espace du corps, scène de la danse elle-même. Ce corps, qui bouge à la fois comme un volume, vu par moi, et comme un vide, qui me regarde m'apprend à me fabriquer un espace pour l'accueillir. Ce corps, enfin, qui revient effectivement, mouvant ma chair et ma conscience réunies par la cinéphilie de l'expérience filmique, par le regard clairvoyant qui me décentre en tant que sujet voyeur et me fait voir à travers le corps entier. À ce moment, je ne suis plus le centre de l'image que je regarde, mon corps n'est plus à moi seul. L'archive reprise de manière photogénique fonde une

communauté transhistorique et trans-subjective entre ceux qui sont partis et ceux qui sont restés, entre ceux qui reviennent et ceux qui accueillent.

Je propose ainsi des réponses possibles aux trois questions de la dernière partie. De quoi est composé le corps qui revient ? Du mouvement vital qui envahit le spectateur, faisant vibrer comme l'éclair sa chair qui se souvient, sa mémoire qui s'incarne, d'où le frisson des poils, les papillons dans le ventre. Comment ce corps habite-t-il en nous ? Par ses gestes dansés, qui précipitent sujets et sens, présences et singularités ; des gestes accueillis par le spectateur lui-même, dans son devenir-danseur. Comment pourra-t-il se prolonger en nous et au-delà ? Par la fabrication de nouvelles apparences socialement partageables, de cicatrices qui nous marquent profondément et qui portent l'histoire hors de nous ; des apparitions, en bref, construites comme des portails vers des singularités qui défient ceux qui les regardent, motivant la vision et la création de constellations de ressemblances magiques.

Comme nous l'avons vu, j'ai formulé une structure ternaire qui se développe, *grosso modo*, entre problème, solution et résultat, c'est-à-dire, qui part du catalogue et de la biopolitique, passe par l'anti-catalogue et la photogénie, et arrive au corps qui revient et à ses effets. Ce vecteur linéaire est, en outre, complété par un mouvement ascendant, qui augmente le nombre d'objets analysés dans chaque partie, et un mouvement circulaire constant de la pensée, qui va et vient, affectant rétroactivement les discussions précédentes, avec de nouvelles idées. Toute cette tentative de dynamisation de la thèse résulte de son intégration méthodologique avec les objets analysés, qui fonctionnent fondamentalement en mobilisant archives, mémoires et visions pour construire une autre possibilité historiographique. Elle résulte aussi d'une affinité de la présente approche essayiste avec la mobilité implicite des concepts mêmes de la photogénie epsteinienne et de l'éclair benjaminien, qui ne figent et ne réduisent pas analytiquement leurs objets, mais les dynamisent, les dilatent et les multiplient, comme j'ai essayé de le faire.

En ce sens, il serait également possible d'élargir la lecture des concepts de photogénie et d'éclair au-delà d'une opposition à la biopolitique, qui a guidé cette thèse. Si une telle opposition m'a permis d'aborder des polarités plus fondamentales comme le binôme contrôle-libération du corps, un regard venant de l'extérieur de ce binôme peut révéler d'autres traits, plus détaillés et

microscopiques mais tout aussi pertinents, de l'approche photogénique et de l'éclair provoquée par les ressemblances magiques. En même temps, si la présente étude tend à ne pas s'écarter d'une polarisation centrale entre contrôle et libération du corps en vertu de ses propres objets et enjeux, elle s'efforce au moins d'indiquer d'autres pistes possibles.

Parmi celles-ci, je pourrais citer la suggestion du modèle du prisme spectateur, qui propose la réfraction comme une voie différente de celle qui oppose opacité et transparence, deux pôles traditionnellement utilisés pour penser les rapports esthétiques du cinéma avec le monde, entre réalisme et formalisme. Il est aussi possible de mentionner les discussions qui font la part entre apparitions actuelles et présences virtuelles comme un champ de débat notamment cher au cinéma d'archive, mais pouvant dépasser le champ du documentaire ou du film essai lui-même. Enfin, je pourrais aussi citer l'association entre danse et animisme cinématographique comme autre exemple de question extensible dans de débats ultérieurs. Cette association pourrait être élargie par rapport à sa description de l'espace du corps de et dans l'image, à sa suggestion d'une porosité trans-subjective, et à sa notion de l'interaction spectatrice comme une danse avec l'image, comme un devenir-danseur.

Ces notes d'autres voies possibles, au-delà de cette étude, viennent d'un intérêt à ne pas simplement placer ces concepts epsteiniens et benjaminien dans un passé mort, comme des idées anciennes, du début du XX^e siècle. J'ai tenté ici de réactiver ces idées et de contribuer à de nouvelles expansions de celles-ci à travers le cinéma d'archives. Cette façon de faire est surtout perceptible dans la deuxième partie de la thèse, où j'ai croisé plus explicitement et systématiquement les deux auteurs. Penser leurs idées en dehors du binôme contrôle-libération du corps serait la possibilité de poursuivre cette exploration théorique.

Notons cependant qu'à aucun moment l'opposition, *a priori* binaire, entre photogénie et biopolitique n'a fonctionné comme un outil limitant du débat. En effet, elle a servi de déclencheur à de multiples enjeux qui ont complexifié cette opposition à différents niveaux, y compris, précisément, la discussion de l'ambiguïté entre ces pôles qui, malgré la formulation de champs de forces opposés, se croisent et restent en contact continuellement. À partir de ce débat, l'approche de cette polarisation fait apparaître non pas une distance entre des extrêmes, mais un champ de relations entre des contraires, une constellation de points de contact paradoxaux.

La confrontation entre biopolitique et photogénie s'est également avérée particulièrement pertinente par rapport au contexte global, national et personnel spécifique dans lequel cette thèse

a été écrite. Le développement de l'étude a été traversé par des politiques publiques désastreuses dans les domaines de la santé et de la recherche universitaire précisément au moment d'une double pandémie, celle du nouveau Coronavirus et celle des *fake news* liées aux mouvements d'extrême droite, chargées de révisionnismes historiques. L'étude a également été constamment parasitée par des discours, des décisions et des actions antidémocratiques quasi quotidiens d'un Président de la République qui a plus d'une fois publiquement rendu hommage à un célèbre tortionnaire de la dictature militaire brésilienne, et qui a récemment été reconnu coupable de crimes contre l'humanité par le Tribunal Permanent des Peuples, dans une sentence concernant ses actions et omissions nécropolitiques pendant la pandémie. Sur le plan personnel, il m'est impossible de ne pas mentionner le suicide de mon frère Brenno, quelques semaines avant que ce projet de recherche ne soit approuvé par l'Université Fédérale de Rio de Janeiro, et dont j'ai revu la dépouille mortelle lorsque nous avons dû ouvrir la sépulture pour exhumer le corps, à la fin du doctorat.

Dans ce contexte, devant les millions de morts du Covid-19 et devant la mort singulière de mon frère, il était particulièrement pertinent de réfléchir à la possibilité du retour du corps. Il était important d'évoquer ce retour corporel à travers l'image dans un contexte marqué par les rencontres en ligne, l'éloignement physique de la distanciation sociale, la disparition de Brenno. C'était une sorte de tâche historique importante de traiter des films qui reprennent des archives de dictatures face à un leader politique qui, alimenté par le soutien de tant de gens, ne cache pas ses sympathies anti-démocratiques, ainsi que sa haine et sa peur des corps LGBTQIA+, tel celui de Brenno. La possibilité libertaire de la photogénie va aussi à l'encontre de ces catastrophes immédiates, globales, nationales et personnelles, qui ont affecté le quotidien de tant de corps, notamment ceux situés à la périphérie des villes, des discours et des images, une périphérie qui est habituellement le centre des tragédies. Tout au long de l'écriture, par l'utilisation de la première personne j'ai tenté de faire émerger mon propre corps comme lieu de mémoire, comme une canal d'accès à d'autres corporéités, qui se font présentes du début à la fin.

En ce sens, il importe également d'élargir le débat sur l'opposition même entre photogénie et biopolitique au-delà de la reprise d'archives visuelles et sonores des dictatures portugaise, brésilienne et cambodgienne évoquées ici. Dès la première partie de mon travail, j'ai montré que, si la photo de prisonnier est l'incarnation la plus paradigmatique de l'image biopolitique, celle-ci ne se limite pas à ce genre de photographie, ni au catalogue policier, imprégnant diverses sphères

de la société au-delà des forces de l'ordre. Dans cette même démarche, il serait possible d'observer les tensions et les points de contact entre le contrôle et la libération des corps par l'image dans des archives qui proviennent de contextes non dictatoriaux, ou qui n'ont pas été produites directement par l'État ou par une police répressive. Les trois films qui en témoignent sont, par exemple, *La Mort blanche du sorcier noir*⁵²⁶, 2020, de Rodrigo Ribeiro, *Je vous salue Sarajevo*⁵²⁷, 1993, de Jean-Luc Godard, et *Résurrection*⁵²⁸, 1987, d'Arthur Omar.

Chez Ribeiro, la lettre d'adieu par Timóteo, un jeune esclave qui s'est suicidé en 1861 avec une arme à feu, est reprise. Tout au long de l'œuvre nous écoutons l'inquiétante musique *Eká*, de Juçara Marçal, et nous voyons des images anciennes et récentes en alternance tandis que la lettre du jeune Timóteo est retranscrite en sous-titres, sans voix *off*. Emporté par l'atmosphère triste du *banzo*⁵²⁹, le film imprime une cadence aux images, aux sons et aux mots de Timóteo. Il ramène, en quelque sorte, son corps, pourvu de ses propres singularités, un corps vivant, qui écrit sa dernière lettre. Il démontre une continuation insidieuse, à la fois dans le passé récent et le présent, de l'état colonial d'exception. Ce n'est pas une dictature officielle qui a tué Timóteo, ce ne sont pas des images ou des documents faits par l'État qui sont repris, mais une lettre personnelle, des photographies assorties, des extraits de films récents et anciens. Le jeune Timóteo était écrasé par le quotidien, dans un système raciste qui le privait de tout, de ses propres souvenirs, de son ancestralité, de la condition humaine. Rodrigo Ribeiro se débat avec un racisme qui règne toujours, avec l'impossibilité de localiser lui-même ses propres ancêtres, avec l'ubiquité des archives enregistrées par des mains blanches, des yeux blancs, dont le racisme structurel formule une bio-nécropolitique du corps noir par l'image et la parole.

Chez Godard, une célèbre photo de presse prise à Sarajevo pendant la guerre de Bosnie est découpée en fragments et réassemblée avec la voix du réalisateur sur la bande son. Le film commence par montrer des fragments de l'image, tous bien distincts les uns des autres, et c'est seulement à la fin qu'il révèle l'intégralité de la photo, composée de trois civils, tombés face contre terre sur le trottoir, et trois soldats debouts ; l'un d'eux se prépare à donner des coups de pied aux civils désarmés tandis que les deux autres ne semblent pas s'en soucier, regardant ailleurs. La fragmentation de cette image, soutenue par la voix de Godard, révèle une suite de

⁵²⁶ Titre originel : *A morte branca do feiticeiro negro*.

⁵²⁷ Disponible sur : <<https://www.youtube.com/watch?v=LU7-o7OKuDg>>

⁵²⁸ Titre originel : *Ressurreição* ; Disponible sur : <<https://www.youtube.com/watch?v=M5mgJ7g463c>>

⁵²⁹ Une nostalgie propre des corps racisés enlevés d'Afrique pour être réduits en esclavage au Brésil.

gestes et de vies imprévues qui vont bien au-delà du spectacle de violence dans lequel s'insère cette image largement diffusée dans les médias. Le réalisateur réfléchit à la banalisation de la violence et à une culture standardisée, qui devient la « règle », l'opposant à l'art, qui serait « l'exception », ce qu'il n'est pas possible de nommer. Là aussi, même lorsqu'il ne s'agit pas d'une archive produite par un État dictatorial, il est possible d'observer une bio-nécropolitique de la guerre, qui, retravaillée cinématographiquement, révèle des survivances et des résistances. Le film nous fait voir encore une bio-nécropolitique propre à la médiatisation de la violence, dont les images « unaires », c'est-à-dire celles qui visent à remplacer les faits représentés eux-mêmes, peuvent être désarticulées par le traitement photogénique godardien, à travers la fragmentation, la narration, la musique.

Enfin, chez Omar, des photographies de divers cadavres, victimes de tortures et de meurtres, dans leurs respectives scènes de crime sont montées sur des extraits de musiques chrétiennes, chantés par Carmen Costa et Agnaldo Timóteo. Les images proviennent à la fois de l'Institut Médical Légal et de certains journaux populaires, et font référence au contexte de violence urbaine généralisée dans les zones périphériques urbaines dans les années 1980. Au moment de la sortie du film, la dictature militaire était déjà terminée au Brésil, cependant, comme le pasteur Cláudio nous l'a dit dans le film de Beth Formaggini, les schémas de violence se sont perpétués. Le traitement esthétique des cadavres, recadrés, associés les uns aux autres par des échos visuels, traite du tabou de la mort et de la torture, du tabou de leur représentation. Comme il ne s'agit plus d'une dictature, le problème devient peut-être encore plus urgent : ces individus ont subi ces tragédies en pleine situation d'« État de droit ». Dès son titre, suivi par ses musiques religieuses, le film appelle à la résurrection, au retour messianique des corps.

Avec ces trois brefs exemples, il est possible de percevoir les perméabilités des discussions esquissées dans cette thèse, particulièrement celle du binôme contrôle-libération du corps, applicables au-delà des contextes dictatoriaux, applicable même au-delà de la violence explicite contre le corps humain. Il suffit de trouver des dispositifs de contrôle à être désarticulés par la reprise et, sur ce sujet, il faut rappeler que ces dispositifs sont partout, dès le langage lui-même, comme le soulignent Michel Foucault, dans *L'Ordre du discours*, 1971, et Roland Barthes, dans *Lesson*, 1978. Si tout au long de cette étude nous avons vu comment des corps, des subjectivités et des événements peuvent traverser le temps pour nous hanter dans le présent, alors

la méthodologie même utilisée ici pour analyser au plus près ces traversées est elle-même transposable, dynamisable.

Mais revenons, pour conclure, à ce qui a été directement abordé dans cette thèse.

Nous avons vu comment le traitement photogénique des archives dictatoriales, qu'elles soient policières ou de propagande, provoque leur mobilisation et leur ouverture, réfractant d'autres possibles historiques, esthétiques et éthiques. Cependant, nous avons aussi vu que la biopolitique de l'image, bien qu'elle soit désarmée, est toujours là. Nous devons revenir sur ce point.

Cette relation entre pôles opposés fait que le retour des corps, bien que puissant et transformateur, n'est pas leur émancipation décisive, leur libération une fois pour toutes. Ces corps viennent, après tout, d'images projetées dans le temps. La conscience historique qu'ils semblent afficher contre nous, contre le regard qui est porté sur eux, est conservée dans leurs images pour le meilleur ou pour le pire. Chaque fois qu'elles sont trouvées et observées avec empathie, ces archives explosent avec leurs multiplicités de présences, avec leurs carrefours transhistoriques et trans-subjectifs, leurs danses vibrantes remplies de corps revenus. Cependant, une fois abandonnées par nous, une fois que nous les laissons, elles suivent leur cours historique silencieux dans le temps, jusqu'au prochain contact.

La fonction du cinéma d'archive est celle de continuer à regarder ces images du passé, de se faire espace avec ses procédés audiovisuels, qui sont ses propres geste dansés, pour devenir la scène pour la danse de l'archive reprise. Cette danse croisée concerne à la fois le passé et le présent. Comme le dit Jean Epstein :

« Les visages des morts n'ont qu'un regard, et plus d'yeux [...]. Ils n'ont qu'un geste, et pas de mains. Ils n'ont pour corps que la volonté qu'ils ont eue. C'est ce corps plus profondément vrai que les vivants reconnaissent⁵³⁰ ».

Ainsi, pour l'auteur, « la mort explique enfin tout d'une vie [...]. La mort seule donne aux images la vie la plus vraie⁵³¹ ». Et le cinéma, ce médium « vrai » et « obscur » à la fois, magique

⁵³⁰ Jean Epstein, *Écrits complets, volume III*, Paris, Independencia Éditions, 2014, p.138.

et animiste, matérialiste et mystique, porte en lui le pouvoir de « voir l'ange dans l'homme, comme le papillon dans la chrysalide⁵³² ».

Parallèlement, je risquerai l'hypothèse que devant chaque *Homo Sacer* inscrit au catalogue policier d'une dictature le pouvoir du cinéma d'archive nous fait entrevoir un *Angelus Novus*. Nous arrivons ici à la neuvième thèse de Walter Benjamin sur l'histoire, dans laquelle il décrit le protagoniste de son récit :

« Il existe un tableau de Klee qui s'intitule « Angelus Novus ». Il représente un ange qui semble être en train de s'éloigner de quelque chose à laquelle son regard reste rivé. Ses yeux sont écarquillés, sa bouche ouverte, ses ailes déployées. Tel est l'aspect que doit avoir nécessairement l'Ange de l'Histoire. Il a le visage tourné vers le passé. Là où se présente à nous une chaîne d'événements, il ne voit qu'une seule et unique catastrophe, qui ne cesse d'amonceler ruines sur ruines et les jette à ses pieds. Il voudrait bien s'attarder, réveiller les morts et rassembler ce qui fut brisé. Mais du paradis souffle une tempête qui s'est prise dans ses ailes, si forte que l'ange ne les peut plus renfermer. Cette tempête le pousse irrésistiblement vers l'avenir auquel il tourne le dos, cependant que jusqu'au ciel devant lui s'accumulent les ruines. Cette tempête est ce que nous appelons le progrès. »

Revenons, pour l'instant, à Paul Klee. « Les peintures nous regardent », a déclaré Klee lors d'une conférence en 1924⁵³³. À une autre occasion encore, il a affirmé que :

« Toutes les voies se situent dans le regard et, transposées dans la forme à partir de leur point de rencontre, conduisent à la synthèse de la vision extérieure et de la contemplation intérieure.⁵³⁴ »

L'artiste, qui fut également professeur et théoricien de l'art, semble penser ses peintures sous le trope d'une vision moderne, hypertrophiée et réflexive, qui retrace son appartenance au contexte des avant-gardes du début du XX^e siècle. Cette perception moderne du regard donne à *Angelus Novus* une actualité puissante, perçue par la force descriptive de Benjamin, spécifiquement quand il cite le regard ouvert, l'urgence des ruines, les vents du progrès. En même temps, comme le propose le critique d'art Gualtieri di San Lazzaro, dans le cas de Klee, « le théoricien a toujours trouvé en lui un puissant antagoniste : le mystique⁵³⁵ ». Autrement dit, l'image qui nous regarde réflexivement, dans ce cas, est celle d'un ange. Nous retrouvons ici des

⁵³¹ *Ibid*, p.139.

⁵³² *Idem*.

⁵³³ Paul Klee *apud* Gualtieri di San Lazzaro, *Paul Klee*, Lisboa, Verbo, 1972, p.145.

⁵³⁴ *Ibid*, p.140.

⁵³⁵ *Ibid*, p.145.

échos de la jonction entre les tropes modernes et archaïques, comme dans le matérialisme mystique de Benjamin.

En effet, il existe de nombreuses peintures religieuses qui nous regardent frontalement mais, dans la façon que Benjamin le reprend, ce regard d'*Angelus Novus* ne porterait-il pas quelque chose de spécifique ? Ange parfaitement anachronique, il est le protagoniste du matérialisme historique de Benjamin non seulement à cause du regard moderne sur le corps mystique, mais surtout parce qu'il voit si clairement les ressemblances magiques qui composent l'histoire. Au lieu de lire celle-ci comme une succession d'événements, il la perçoit comme une « catastrophe unique », une immense ruine faite de toutes les autres ruines. Nous sommes ainsi face à une figure qui a accès à une vision supra-historique inaccessible. Mais cette figure, elle aussi, est prise par le vent du temps qui s'écoule, elle est entraînée. Les archives photogéniquement reprises par les films analysés ici n'apporteraient-elles pas cette contradiction inhérente au contact entre une expansion transhistorique puissante et, en même temps, une matérialité fragile qui peut simplement être portée à travers le temps jusqu'à sa disparition ? N'afficheraient-elles pas aussi, dès la reprise, une sorte d'ange, comme le suggère Jean Epstein ? Un corps plus profond et plus vrai ?

Revenons à l'introduction, je vois la photographie de Lewis Payne et un frisson me traverse. C'est parce que je vois sur son visage, même sans le savoir, un peu de l'expression d'un *Angelus Novus*. C'est parce que je sais que la photo a un double accès anachronique au temps et à l'espace : accès au moment où elle a été prise, en 1865, et accès à tous les moments où elle a tenu à exister, où elle a survécu à l'action sélective de nos souvenirs et nos archives, où elle a été soigneusement observée. N'en est-il pas de même pour les autres portraits de détenus observés tout au long de la thèse ? Pensons à la photo de Chael Charles Shreier au moment de la lecture de son acte de décès ; pensons au regard de l'immense gros plan de Nestor Vera projeté devant le pasteur Cláudio ; pensons aussi, aux corps qui bougent sans cesse pour refaire les gestes d'hier, aussi bien dans le film de Rithy Panh que dans celui de Susana de Sousa Dias. Là, les *angeli novi* fleurissent. Et seul un *angelus novus* peut voir la communion des temps, lui seul peut voir le dieu qui souffle les vents de l'histoire, même s'il reste prisonnier de ces vents. Encore captif, il essaie de nous communiquer cette totalité avec son propre regard, mais tout ce que nous obtenons est le fragment de l'essai, c'est d'identifier ce regard à la partie de l'histoire que nous supposons connaître, c'est d'être étonné de la taille et de la force des lacunes.

Dans *Devant le temps*, Georges Didi-Huberman note que toute cette complexité temporelle, face à notre limitation perceptive, est particulièrement sensible dans les images. Il prend alors la défense d'une histoire de l'art radicalement anachronique, à l'instar de ce que j'ai essayé de faire ici par la méthode inspirée des ressemblances magiques. Il écrit que face à une image, il faut humblement reconnaître que :

« Elle nous survivra probablement, que nous sommes devant elle l'élément fragile, l'élément de passage, et qu'elle est devant nous l'élément du futur, l'élément de durée⁵³⁶. »

Ensuite, Didi-Huberman conclut que « l'image a souvent plus de mémoire et plus de devenir que l'étant qui la regarde⁵³⁷ ». Ce surplus de devenir, de sens, est ce qui constitue sa force, sa présence dansante qui défie les regards.

Alors, d'un côté, vient l'*Homo Sacer*. Rappelons que, comme évoqué dans la première partie, Agamben précise que c'est dans le mélange, dans l'indiscernable entre l'état de nature, *zoé*, et l'état de droit, *bios*, que naît l'état d'exception, caractérisé par la production constante d'*homini saceri*⁵³⁸. Alors, rappelons-le, l'objectif physionomique qui fonde le portrait d'identification et les autres enregistrements du catalogue, avec leur méthodologie explicitement zoomorphe, nous chuchote, en fait, quelque chose qui opère au cœur des relations politiques, l'*exceptio*. La photo du prisonnier n'est pas seulement marginalement associée à la production de vies nues dont parle Agamben, elle est plutôt le plein condensé de ce fonctionnement en forme d'image, car habitée par des *homini saceri*. Elle est une autre façon de les produire. C'est aussi la raison pour laquelle j'ai insisté sur le fait que l'image biopolitique a une intégration symbiotique avec l'espace de la prison.

De l'autre côté, vient l'*Angelus Novus*. Lorsqu'il parle de cet ange, comme mentionné ci-dessus, Benjamin décrit une figure au regard fixe sur le passé, mais qui est néanmoins entraînée par les ailes vers l'avenir en raison de la tempête du progrès, dans un mouvement qui lui donne une vision supra-historique de la catastrophe humaine. Quelque chose de similaire se produit avec l'archive qui est reprise par l'objectif animiste du cinéma, par « l'intelligence de la machine », comme le dit Jean Epstein. Non plus seulement représentative d'un *homo sacer*, l'image

⁵³⁶ Georges Didi-Huberman, *Devant le temps*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2000, p.10.

⁵³⁷ *Idem*.

⁵³⁸ Giorgio Agamben, *Homo sacer, sovereign power and bare life*. Stanford, California, Stanford University Press, 1998, p. 28.

reprise, re-chorégraphiée par la danse du cinéma, acquiert le visage d'un *angelus novus*, reproduisant dans son regard un témoin puissant des mouvements du temps historique, mais qui avance inflexiblement vers son avenir tout en gardant les yeux sur le passé, comme une sorte de Clio, la muse de l'histoire. La tragédie catastrophique de l'archive reprise est potentialisée par la perception d'une conscience venue de l'image elle-même, arrivant en nous par des procédés audiovisuels qui catalysent la photogénie. Ainsi, comme nous l'avons vu dans la troisième partie, ces procédés multiplient les gestes de l'image, leur donnant un dynamisme animiste.

En même temps, c'est ce processus réflexif qui, en ajoutant à ce corps repris un visage conscient d'*angelus novus*, polarise ce visage contre l'état d'*homo sacer*. C'est le regard de Lewis Payne, qui contraste avec les menottes et avec la situation captive de l'ensemble ; c'est le regard de l'ex-prisonnière 7 de 48, dont le sourire tranche avec son pull et avec l'apparat de Salazar ; c'est le regard de Chael, dont le corps sain sur la photo contraste avec les blessures décrites sur le certificat de décès. Ils contrastent, mais ne rompent pas. Et c'est là que réside la notion de perte instillée dans le montage avec l'archive, car le visage angélique ne nie pas la vie nue, vu que l'*angelus novus*, comme le décrit Benjamin, est lui-même une vie nue. En effet, il est l'*homo sacer* de l'histoire souveraine, dont les vents d'un temps plus grand le portent par les ailes, faisant de lui le voyant d'une catastrophe unique, c'est à dire, de l'histoire comme telle, comme pure *excepio*.

À la limite, dans le cinéma d'archive, il existe une conscience subreptice qui se répète à chaque nouvelle image en disant « il n'y a rien à faire, ce qui est fait est fait ». « Ce-fut », dirait Barthes⁵³⁹. C'est l'histoire comme un impérieux corps-digestion, qui enveloppe tout de sa salive de temps. C'est le caractère tragique du sourire de l'ex-prisonnière 7, des gestes des ex-agents de S-21. Cependant, en sens inverse, comme l'explique Jean Epstein à propos de l'enregistrement du corps du mort, il existe une vie qui revient photogéniquement, imputée à l'image par la multiplication de ses gestes, produisant un corps plus profond et plus vrai. C'est par là que passe, par exemple, la dynamisation lacunaire des corps de *Nature Morte*, de Susana de Sousa Dias.

Si nous avons vu que le geste est le moyen d'une médiation, une exhibition corporelle qui dépasse l'utilité du faire et la communication linguistique, alors les gestes repris par le cinématographe commencent à afficher leur parfaite in-opérabilité et à se déconnecter des fonctions utilitaires habituelles. Les bras, les mains, les pieds qui bougent n'ont plus simplement

⁵³⁹ Roland Barthes, *A câmera clara, nota sobre a fotografia*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2012, p.72.

pour fonction de soutenir le corps, mais de le montrer, d'exprimer, au-delà du langage, qu'il existe là un corps ; le regard lui-même n'est plus la façon dont quelqu'un capte des informations visuelles du monde, il commence à nous indiquer quelque chose, en nous laissant percevoir un sujet qui nous regarde et la tragédie qui lui est arrivée. Comme le dit Jean Epstein, les morts n'ont pas d'yeux : ils ont un regard. C'est là où se forme un nouveau corps, un corps paradoxal, comme dirait José Gil, ou un « corps glorieux », comme dirait Agamben, une sorte de corps ressuscité, qui ne nie pas le corps mort mais, au contraire, coexiste avec lui et en lui, car :

« Un nouvel usage du corps n'est [possible] [...] que si l'exercice et l'inactivité, le corps économique et le corps glorieux, la fonction et sa suspension peuvent se faire coïncider en un seul lieu et en un seul geste.⁵⁴⁰ »

Le corps ressuscité est la rencontre des contraires, c'est une valse rituelle entre la mort et la vie, l'absence et la présence. Il ne nie pas la mort, il la dépasse sans l'oublier. D'où le caractère précieux, complexe et paradoxal de sa vie.

C'est ainsi que le film d'archive parvient à traiter son sujet historique. Il regarde son regard, gesticule son geste. Il projette un reflet d'*angelus novus* là où il n'était vu auparavant que l'*homo sacer*, et fait fusionner et cohabiter les deux. L'indiscernabilité libertaire entre le visage angélique et la vie nue à travers le cinéma reproduit, dans une symétrie inversée, la confusion entre *bios* et *zoé* provoquée par le souverain. C'est à partir de là, dans cette manière de reprendre l'archive, que l'impuissance du prisonnier devient puissante, et que son absence devient une pleine présence, sans nier ni la mort ni la perte. C'est le pouvoir photogénique de la merveille qu'on appelle le cinéma.

⁵⁴⁰ Giorgio Agamben, *Nudez*, Belo Horizonte, Autêntica, 2014, p. 146.