



“O cinema é o último dispositivo que diz: ‘olhe’”



*Entrevista com Jacques Aumont ¹, por Lisandro Nogueira
FACOMB – UFG / Tradução: Lourival Belém Neto*

1. Paris 3 – Escola de Estudos Avançados em Ciências Sociais –
EHESS (França)



Os livros do professor Jacques Aumont começaram a ser publicados com frequência no Brasil a partir dos anos 90. “*A imagem*” (Papyrus) é um dos livros mais indicados pelos professores das áreas de artes e comunicação, além da “*Estética do filme*” (Papyrus) e “*O olho interminável*” (Cosac & Naify). Escreveu sobre Glauber Rocha em “Teoria dos cineastas” (Papyrus) e se considera um *rochista* – estudioso da obra do cineasta brasileiro. Leciona atualmente na Universidade de Paris 3 (Nova Sorbonne) e na EHESS (Escola de Estudos Avançados em Ciências Sociais). Escreve regularmente na revista *Cinéma* (Editora Léo Scheer) e dirige o Centro de História do Cinema da *Cinemateca Francesa*.

Em novembro de 2010, Lisandro Nogueira, professor de cinema na Universidade Federal de Goiás, foi até o Instituto de Artes, em Paris, e entrevistou o prof. Aumont. Na entrevista ele comenta a atualidade do marxismo, da psicanálise e da semiótica para as pesquisas em cinema e imagens, ressaltando as limitações dessas teorias em função do novo contexto político no início do século 21; não se compromete com a ideia de um espectador totalmente modificado com as possibilidades de interação; avalia com otimismo o futuro do cinema reafirmando o conhecido conceito de *sociabilidade*; dá continuidade [iniciada na entrevista publicada na revista da FAMECOS, Porto Alegre – junho 2010] a longa abordagem sobre as mudanças na *análise fílmica*, a partir dos trabalhos de Gilles Deleuze, Hans Belting e George Didi-Huberman; aborda o conceito de *figuralidade* como central para os novos estudos de cinema; comenta as novas tecnologias da imagem e declara que o cinema é o último dispositivo que nos diz: “olhe!”. Ou seja, é para sala de cinema que vamos para “olhar algo, e para escutar, olhar e escutar”.

Os caminhos do cinema no século 21

Entrevista com Jacques Aumont²

2. Entrevista realizada em Paris (França), em 2011, por Lisandro Nogueira.

Seu livro *L'analyse de film* foi traduzido agora para a língua portuguesa – ele já era utilizado no Brasil em língua espanhola. Qual é a importância desse livro hoje? Temos hoje várias escolas de cinema e há um interesse enorme pela análise do filme. Então, agora, temos seu livro publicado em português. Qual a atualidade dele?

AUMONT: É uma verdadeira questão. Trata-se de um livro escrito em 1989, se não me engano. Ele tem mais de vinte anos e, conseqüentemente, é muito fácil de compreender que é um livro “fora de moda”. Ele é do fim dos anos 1980, ou seja, é o fim da época da semiologia, ela havia acabado – claro que não acabou completamente, mas a grande *onda* da semiologia já havia passado. Começávamos a nos preocupar um pouco com a história do cinema, havia um pouco de narratologia no ar. Ou seja, era uma época que não havia uma teoria dominante, um *approach* teórico dominante. Foi um livro feito, deliberadamente, por Michel-Marie e eu, para *faire le point*³. Para dizer “voilà, o que se passou nos últimos vinte anos e quais as visadas que nos parecem interessantes?”. Acho que é hoje um livro que deveria ser atualizado, sem dúvida. Há mais ou menos cinco ou dez anos o editor nos pergunta quando iremos fazer a nova versão de “análise do filme”. E a cada vez nós dizemos: “Sim, faremos no ano que vem”. É um trabalho duro (refazer o livro).

3. Aumont utiliza a expressão, própria ao cinema, *faire le point*. Essa expressão se refere ao ato de focar, fazer o foco antes de uma tomada.



Por que é um trabalho “duro”? O que se passou desde 1990 que tenha mudado a questão da análise do filme?

AUMONT: Muitas coisas, do meu ponto de vista, ou ao menos duas. A primeira foi nos anos 1980: a aparição – pelo menos na França – de textos importantes dos quais não nos ocupamos no livro por razões complexas, ao menos o texto de Jean-Louis Schefer e o de Gilles Deleuze⁴. O livro, em dois volumes, de Deleuze, *A imagem-movimento* e *A imagem-tempo*, traduzido em português pela editora Brasiliense, é muito importante, mas é um livro difícil, um livro filosófico, que não podemos compreender se não conhecemos um pouco, ou mesmo muito, do sistema de pensamento de Deleuze. É um livro que na França desencadeou paixões e que foi lido por gerações de estudantes que não entenderam nada, pois não eram filósofos. Evitamos tal obra em nosso livro. Porém, hoje, 25 anos mais tarde, podemos compreender muito bem os efeitos de Deleuze. E seria realmente necessário levar isso em conta, pois foi algo muito importante, libertou certo modo de se falar de filmes.

Deleuze foi muito *anti-semiótica*, você sabe, ele utilizou Peirce⁵, mas colocou-se contra a semiótica estrutural, contra Metz⁶ etc. Algo pouco esperado foi a redescoberta de Pasolini teórico, algo que teve efeitos não de ordem maior, mas na análise fílmica no sentido da busca de um discurso analítico: um discurso analítico que eu chamaria de mimético em relação ao filme. Ou seja, uma forma de se colar ao filme na tentativa de adotar seu movimento. Outro movimento, este tão evidente e tão importante que não nos demos conta, pois ele não estava ainda tão visível na época, é tudo que se passou em torno do figurado e do figural⁷. Ou seja, os efeitos posteriores do livro de Lyotard⁸, *Discourse, figure*, de 1971; do livro de Deleuze sobre Francis Bacon, penso que de 1981; e, em seguida, dos trabalhos de Georges Didi-Huberman, em particular *Devant l'image, Fra Angelico*, entre outros.

Há uma linha crítica filosófica sobre a pintura que, a partir dos anos 1990, vai influenciar os estudos sobre o cinema. Isso mudou muito a análise de filmes, particularmente para mim, mas para muitos outros também, pois vimos a chegada de muitas análises da imagem propriamente dita. É a análise do que Deleuze chama de “poder da imagem”, a força da imagem. Todos esses temas tratam, no fundo, do tema do *figural*, ou seja, daquilo que a imagem, ela própria, pode fazer. E isso é completamente ausente em nosso livro: Deleuze, a análise mimética ou a análise figural. E evidentemente tal abordagem faz falta.

4. Gilles Deleuze, filósofo.

5. Chales Sanders Peirce, filósofo, matemático e físico criador da semiótica.

6. Christian Metz, teórico francês criador da semiologia do cinema.

7. No original, *figuré et figural*.

8. Jean-François Lyotard, filósofo.

Ainda podemos, entretanto, utilizar esse livro hoje?

AUMONT: Sim, com precauções. Seria preciso reescrevê-lo. Ou que alguém o reescreva, não necessariamente nós. Mas tal qual ele é hoje, é incompleto. Sobre os anos 1970 e 1980 ele ainda deve estar correto, mas evidentemente não é atual. Isso é um problema.

Em sua última entrevista, o senhor afirma que é impossível ignorar, hoje, para pensar as imagens, o livro *Antropologia da imagem*, de Hans Belting, os livros de Gilles Deleuze e de Georges Didi-Huberman. Ao mesmo tempo o senhor afirma que tudo que se origina da semiologia de inspiração linguística, da psicanálise e da crítica de teor marxista não desperta mais tanto interesse como antigamente. Então quer dizer que os limites para o diálogo do cinema com essas áreas do conhecimento foram esgotados? Nas universidades brasileiras, em geral, esses diálogos continuam fortes.

AUMONT: Primeiramente, lamento um pouco a resposta cortante, dogmática, que dei a você. Em entrevistas desse tipo tendemos a simplificar demais. Segundo, respondi do ponto de vista de um europeu, evidentemente. O que você acaba de dizer sobre a situação das universidades brasileiras prova bem que entre os continentes há uma diferença bastante normal. Eu faço parte de uma geração que teve um momento, entre vinte a trinta anos, de negar a tríade sacrossanta Marx, Freud e Saussure [*isso era impossível, ou difícil*]. Então é claro que eu conheço bem isso. Eu conheci muito e pratiquei um pouco Saussure e Freud.

O movimento das ideias intelectuais na Europa nos conduziu a descartar essas três perspectivas, uma após a outra. Digamos que Saussure – a linguística estrutural, a semiótica estrutural – foi o primeiro a desaparecer por razões compreensíveis, pois na análise do filme a semiótica estrutural dá resultados monótonos – diz-se sempre a mesma coisa. Ou seja, nós pensávamos, em detrimento ou com razão (talvez em detrimento) que uma vez que tivéssemos analisado quinze filmes, decupando-os e vendo suas articulações finas, no fundo não aprenderíamos grandes coisas. É uma interpretação, talvez não seja exatamente o que se passou. É provável que tenha tido fatores sociais exteriores ao pensamento que foram determinantes. Mas, em grosso modo, tivemos o sentimento de que tal pensamento estava esgotado. Com isso eu excluo a linguística.



Para Max e Freud foi diferente?

AUMONT: Claro, isso foi um movimento social geral. O marxismo, na Europa, teve um papel ideológico extremamente importante depois da guerra, sobretudo em países como França e Itália. Não falo da Europa do leste, mas de países como França e Itália, onde o marxismo era no fundo uma filosofia, uma crença. Na época dizia-se que era uma ciência. Em todo caso, foi uma doutrina para muitos intelectuais, independentemente de suas especialidades. Penso que é pelo marxismo ter tido esse papel entre os intelectuais da literatura, do cinema, da política, que persistiu por tanto tempo, mas no fundo ele não poderia persistir eternamente quando seu papel político mudou. No momento em que o marxismo não podia mais representar um ideal político credível, ou seja, na França, quando a esquerda chegou ao poder, em 1981, era fatal que o marxismo deixasse de ter esse papel intelectual mínimo e universal. Também acredito que podemos dizer que grande parte dos intelectuais eram falsos marxistas. Eram sinceros, mas conheciam mal Marx, por razões variadas. Desse modo, acredito que a desaparecimento do marxismo na Europa seja realmente ligada a uma evolução política: o fim da guerra fria. E depois de 1989 isso se tornou ainda mais evidente. Depois da queda do muro de Berlin, e da *perestroika*, era o fim.

A psicanálise também conheceu esse declínio?

AUMONT: A ascensão da psicanálise é ainda mais ambígua, mesmo nos dias de hoje. Enfim, é uma anedota, mas tenho uma filha ainda jovem que faz seus estudos de psicologia numa universidade parisiense e ela lê bastante Freud, enormemente. Ainda ensinamos psicanálise, mesmo na universidade; os psicanalistas são um grupo bastante poderoso na sociedade francesa, eu diria. Enfim, é outra anedota, mas houve recentemente na França leis feitas para regular a profissão do psicoterapeuta, em particular pensando no psicanalista. Pois são pessoas que quase sempre não têm diplomas. E a solução dada pela lei francesa é bastante interessante, porque ela autoriza que se seja psicanalista sem diploma. A lei francesa diz que podemos ser psicanalistas sem ter um diploma, fato que na França é muito extraordinário, pois a França é um país onde não se pode fazer nada sem diploma. As leis são muito rígidas, não podemos ser médicos sem diplomas etc., como em quase todo lugar. Mas aqui há uma exceção muito interessante: podemos ser psicanalistas se for-

mos reconhecidos por outros psicanalistas, o que indica que se trata de um grupo social forte o bastante para impor sua lógica própria, no fundo, *fora da lei*.

Então a ascensão da psicanálise é algo muito diferente. Eu diria que, finalmente, os estudos de inspiração psicanalítica continuam presentes. Mas não são mais dominantes como nos anos 1960 e 1970, é verdade. Isso se deve a questões que não posso analisar, pois não sou sociólogo das ideias. Há uma sociologia da universidade que seria interessante para se fazer, que deve ter em conta um fenômeno incontornável que é a moda intelectual. E na França Deleuze foi uma moda intelectual, o que é terrível.

Deleuze nesse momento, no Brasil, ainda é muito forte.

AUMONT: Sim, sim, houve uma moda intelectual de Deleuze nos Estados Unidos também, ainda que menor. Há modas como essas. Quando estive nos Estados Unidos, nos anos 1980, eu conheci a moda da escola de Frankfurt. Eu perguntava às pessoas "você faz o que? – *I'm Frankfurt school*". E depois acabou. Isso é evidentemente terrível, quer seja marxista, freudiano ou deleuziano, essa não é uma boa maneira de pensar, pois significa que queremos ser discípulos de alguém. Quando eu citei Belting, Deleuze e Didi-Huberman, esses nomes não tinham de forma alguma o mesmo valor que o grande status de Marx, Freud e Saussure. São direções de reflexão que citei por serem, em minha opinião, ainda vivas em meu meio: a Europa, a França, a Alemanha, que eu conheço um pouco, a Itália, onde conheço o que se faz, a Inglaterra, um pouco menos. Sei que esses são nomes que circulam nesses países.

O que isso representa?

AUMONT: Belting é um historiador da arte, mas que teve a inteligência de inventar a ideia da "antropologia das imagens", ou seja, no fundo ele é o representante mais visível, hoje, na Europa, de um movimento que consiste em dizer: para analisar as imagens é necessário sair da história da arte. É preciso tomar as imagens antes da arte, em todas as suas utilizações sociais. Creio que a primeira pessoa a dizer isso, honestamente, não foi Belting, mas um americano chamado David Frebourg, que fez em 1989 um grande livro sobre as imagens. Um livro importante porque foi um tradicional historiador da arte que disse "é preciso parar de falar das imagens a partir da



arte, ela tem um papel social muito mais vasto”. Isso para o cinema, evidentemente, é muito importante, é capital. Citei Belting por ele ter trabalhado sistematicamente sobre a pintura, sobre a fotografia, um pouco sobre o cinema; é alguém bem informado sobre a forma atual da imagem. Ele trabalha de uma forma que imagino utilizável pelos estudantes de cinema. A forma de Belting, e por isso gosto dele, consiste em dizer que tudo é interessante porque tudo tem um poder. Então ele retorna às imagens antigas, sua associação com a morte etc. Ele faz coisas bastante tradicionais de um historiador da arte, mas sempre com a perspectiva de que todas as imagens têm realmente um grande poder.

E as imagens produzidas por novas tecnologias?

AUMONT: Evidentemente, hoje isso é importante, numa época em que perguntamos, nós que estudamos o cinema, sobre a questão da *internet*. Em que as imagens se transformam quando estão não somente nas salas de cinema ou na televisão, mas neste *iPhone*? Nele temos a televisão, mas também um fluxo de imagens incontrollável. Como pensar essas imagens? Vamos dizer que não há mais imagens importantes? Todas as imagens são uma espécie de magma de imagens incompreensíveis? Ou diremos “não, de forma alguma, as imagens guardam um poder de imagem independente de onde elas estiverem e da forma que estiverem”. É essa sua posição [de Belting], e por isso me interessa, por ser uma posição positiva.

Na França, ainda há a influência da *nouvelle vague*? Em sua opinião, o cinema de Glauber Rocha ainda tem alguma atualidade? Por que me parece que o professor Aumont gosta do Glauber Rocha.

AUMONT: Sim, sim. Eu sou um grande “rochista”. A *nouvelle vague* por si mesma é um movimento muito simples e muito complicado. Complicado porque os diferentes cineastas que colocamos na *nouvelle vague* não são semelhantes, nela colocamos juntos uma carpa e um coelho; Claude Chabrol e Jean-Luc Godard. O que não faz o menor sentido, já que eles fazem coisas nas quais não há praticamente nada em comum. *Nouvelle vague* foi uma etiqueta muito útil, muito cômoda para promover uma geração de jovens cineastas ambiciosos, fervilhantes, espertos e que estremeceram o cinema francês, mas entre os quais não havia uma estética de *movimento*. Não é um movimento artístico, não é como o surrealismo, o

futurismo, pois não havia uma estética comum. Foi um movimento no sentido em que eles trouxeram muitos novos cineastas, mas não uma estética. Então, a *nouvelle vague* é uma operação, eu diria, quase publicitária e de muito sucesso, pois continuamos a falar dela. Mas, claro, sempre de forma muito imprecisa.

Para responder sua questão sobre a *nouvelle vague* seria preciso distinguir o nível de análise. Para um historiador do cinema, creio que qualquer um deles diria mais ou menos isso que acabo de te dizer: a *nouvelle vague* é um movimento de agitação, mas não é um movimento estético coerente. Se você perguntar a um crítico de cinema, ele terá uma resposta absolutamente diferente porque para ele a *nouvelle vague* é François Truffaut. Ou digamos, Truffaut e Éric Rohmer. De um lado um cinema comercial, inteligente e amável como Truffaut, porque Truffaut é um cinema francês bastante banal, mas bem feito e com grandes atores. E do outro lado, um cinema um pouco intelectual *à la Rohmer*. Acho que seria mais ou menos isso a imagem atual da *nouvelle vague*.

Isso teve uma influência?

AUMONT: Creio que sim. Visto desse ângulo, penso que muitos cineastas dos anos 1990 e 2000 pensam ser o novo Truffaut, misturado com um pouco de Rohmer. Alguém como Christophe Honoré, por exemplo, que faz coisas muito diferentes [*de Truffaut e Rohmer*]. Em minha opinião, ele pensa trabalhar mais ou menos no mesmo sentido, numa espécie de liberdade de tom, de inventividade. Nesse sentido se parece bastante com Truffaut no desejo de fazer filmes diferentes a cada vez, de mostrar que estão confortáveis em todos os gêneros, com todo tipo de ator. Então há uma espécie de tradição imprecisa da *nouvelle vague* que creio estar ainda presente. Um movimento que não tem uma estética não pode influenciar profundamente outros, mas do ponto de vista crítico sim, isso é possível. Eu mencionei Christophe Honoré, que tem uma obra que não conheço muito. Alguém como François Ozon, por exemplo, trabalha nesse espírito também. É um cineasta inteligente, que mistura todas as coisas.

Ozon é mais Rohmer, mais Chabrol?

AUMONT: Ele mistura um pouco deles, claro. Tem um o pouco de Chabrol na sua obra, um pouquinho de Rohmer, um pouquinho



de Truffaut, e mesmo um pouquinho de Jacques Rivette. Creio que grande parte desses jovens cineastas, que têm entre 30 e 40 anos, tem a impressão de serem os herdeiros da *nouvelle vague*. Não é falso. Mas uma vez mais, isso não pode ser muito profundo, pois a *nouvelle vague* não foi um movimento muito unido e não tinha realmente uma doutrina estética.

E Glauber Rocha?

AUMONT: Já o caso de Glauber é algo completamente diferente. Primeiramente, é um cineasta muito importante, aos meus olhos. Pois era um cineasta que tinha muitas idiossincrasias. Tem um estilo muito pessoal; teve uma vida bastante fervilhante, o que faz dele, de certa forma, um mito; e finalmente, ele escreveu sobre o cinema, e coisas muito originais também. Veja, eu diria que na *nouvelle vague* tem poucos cineastas importantes. Há Godard, que é bastante importante, além de um grande artista. E eu diria Rohmer, afinal ele também escreveu sobre o cinema, mas menos. Rocha é um caso realmente importante porque é alguém com filmes extremamente originais e muito inventivos, ele inventa formas. Ele inventou formas de narração, de imagens, e foi capaz de teorizar o que fazia, de forma um pouco estranha, um pouco selvagem, mas bastante apaixonada. Então para mim, na história do cinema mundial é certamente um dos grandes nomes, sem dúvida. Se ele teve uma influência no Brasil, isso eu não sei. Na França, zero. Zero porque Rocha não é assistido hoje, seus filmes não são mais vistos. É quase uma das pequenas catástrofes culturais. Rocha não é editado em dvd, então ele não existe. De tempos em tempos, vemos um filme ou outro⁹.

Nem na cinemateca?

AUMONT: Um pouco, mas não muito. Há mais ou menos cinco ou seis anos teve uma grande retrospectiva, na Casa de Cultura de Bobigny, que é uma boa instituição que organiza eventos sobre cineastas negligenciados. Eles fizeram há dois ou três anos uma retrospectiva Carmelo Bene¹⁰ e há bastante tempo uma retrospectiva bem completa de Glauber. É tudo. Eu diria que, infelizmente, Glauber não está na memória cinéfila. É quase um escândalo, pois é um dos grandes nomes da história do cinema, ao menos para mim. Acho que [Glauber] é alguém que não poderia influenciar realmente o cinema francês, ele é demasiado tropical. Os cineastas franceses não

9. Na França, é possível encontrar *Antônio das Mortes e Terra em Transe*, mas com muita dificuldade, e graças a edições recentes. Talvez outros filmes do cineasta Glauber Rocha também, mas com ainda mais dificuldade.

10. Carmelo Bene, ator, dramaturgo, diretor, escritor e poeta italiano.

têm nem mesmo um átomo do barroco, zero. O barroco na França não existe. Na Itália, talvez, e na Espanha. Mas na França eu mal vejo um cineasta que pudesse tirar alguma lição de Rocha.

As formas populares na França são enfadonhas e realmente banais. Enquanto num país como o Brasil, ao menos no Brasil de Rocha, temos a impressão de uma cultura popular extremamente efervescente, e de súbito, seu cinema se apegava a essa cultura popular. É algo que não pode ser imitado na França. Em todo caso, eu lamento muito que ele não esteja no espírito dos cinéfilos, dos especialistas, dos estudantes de cinema, isso é realmente uma pena. Existem alguns casos como esse, de cineastas esquecidos.

Atualmente fala-se muito num espectador que interage com as imagens. Houve e ainda há o espectador regular do cinema, aquele que entra numa sala escura e vê um filme, mas hoje temos o espectador que interage com as imagens. O senhor acha que essa nova maneira de interagir com as imagens pode ofuscar, ou diminuir, esse antigo espectador? Ele agora é interativo.

AUMONT: Vou começar pulverizando a questão. Não creio inteiramente nessa história de espectador *antigo* e *novo*. Compreendo o que você diz, afinal sou mais velho. Então entendo que o comportamento do espectador mudou, que a relação entre espectador e filme não é mais a mesma, e o que nós vemos hoje – e que é algo que deveríamos ter sabido há quarenta ou cinquenta anos, é que o espectador não é passivo diante do filme, não é inerte, não é subjugado pelo filme. Vemos isso muito bem hoje, algumas vezes de forma dolorosa, quando vemos jovens que telefonam assistindo um filme. Ou que jogam ao mesmo tempo em que olham para a tela. Isso parece um pouco estranho, mas ao mesmo tempo não é fundamentalmente diferente do que sempre se passou nas salas de cinema popular, onde as pessoas assistiam a um filme falando com o vizinho.

De um ponto de vista sociológico, creio que sempre superestimamos, ao menos na tradição teórica francesa, a passividade do espectador. O espectador nunca foi passivo. Insisto sobre isso porque existem, na tradição francesa e também anglo-saxônica, modelos de espectador que fazem dele um pobre ser que está sentado, que não tem o direito de se mexer, que deve assistir algo estando absolutamente confuso. Isso não existe, na realidade nunca existiu. O espectador, mesmo você ou eu, quando vamos ao cinema, olhamos



para a tela, mas pensamos, refletimos, lembramos de outras coisas. Em certos momentos, dizemos “já vi isso em outro lugar” e nos separamos do filme, depois retornamos, então temos uma atitude jogadora, lúdica, ativa. Logo, acredito que sempre superestimamos a passividade do espectador.

O que é novo então na relação do espectador atual com as imagens?

AUMONT: O que é novo, hoje, não é realmente a posição do espectador diante do filme. Tendo a pensar que o mais notável é a não novidade, é justamente o fato que o espectador do filme não seja novo. Ele continua indo ao cinema, pagando, senta-se durante duas horas. Afinal, a tentativa é dizer “eu pego isso [um dvd sobre a mesa], vou para minha casa, assisto, acelero se for preciso, vejo a cena doze, pois as outras me aborrecem. E apesar disso, apesar da possibilidade técnica de fazer isso da forma que quisermos, muitas pessoas ainda vão ao cinema se sentar durante duas horas. Isso é absolutamente notável, penso eu.

Significa que existe algo de forte no dispositivo do cinema?

AUMONT: Existem várias razões para isso. Há uma razão puramente social: vamos com os amigos, é uma forma de socialização; mas mesmo se vamos sozinhos, significa também que há no dispositivo cinematográfico algo verdadeiramente forte. E, na minha opinião, o que pode ser? O exercício do olhar¹¹. É o último dispositivo aonde vamos para olhar algo e para escutar. Se vou assistir um jogo de futebol, não vou nem para olhar nem para escutar, mas para vibrar, participar etc. Se vou ao museu de arte contemporânea, não vou para olhar, mas para passear, ver coisas de arte. Então o dispositivo *cinema* é o último que nos diz: olhe. No fundo, ficamos contentes em exercitar o olhar, pois é uma capacidade humana. Eu continuo na antropologia! Enfim, creio que o que você chama de “espectador tradicional” é esse espectador passivo, que é um modelo, um ideal teórico, acho que nunca o vimos, não temos esse espectador. Sempre fomos o espectador interativo, antes da interatividade.

É que esse espectador que hoje interage entra na história do filme (ou videogame) e interage com o programa, previamente feito, e muda a narrativa, envolve-se, o que não é possível para o espectador tradicional.

11. Aumont utiliza a expressão *l'exercice du regard*, no sentido de olhar, observar ou assistir.

AUMONT: Sim, sim, eu compreendi. Mas eu acho você muito otimista, acho que é uma descrição otimista. Meu sentimento não é este, tenho a impressão de que existem alguns filmes, hoje, feitos para o espectador de videogame. Um exemplo recente é *Inception* (*A origem*, Christopher Nolan, 2010). *Inception* é um filme feito exatamente para os amantes do videogame. É um universo onde não existe nenhuma realidade, é totalmente antirreal, o que não faz sentido algum, na minha opinião. E é feito para que o espectador acostumado ao videogame reconheça o tipo de investimento que é o seu e, como consequência, ache isso agradável, essa possibilidade de circular no filme. Isso começou com *Matrix* (*Matrix*, Andy Wachowski e Lana Wachowski, 1999). Esse tipo de filme é feito para que, durante o filme, joguemos com isso, mas é um jogo limitado porque – você diz interativo – é apenas o filme que é ativo. O espectador continua a ver o filme, ele não pode mudar nada, mas temos um filme que dá a sensação de que estamos num jogo de videogame.

Em minha opinião, nos filmes em geral, nos melodramas, nos filmes pseudo *nouvelle vague* dos jovens cineastas franceses, o espectador fica em uma posição na qual ele pode jogar, nós podemos jogar com tudo. Mesmo com um melodrama. Porém, podemos jogar sabendo que não podemos de fato mudar o que está na tela. Pessoalmente, resisto a essa ideia de interatividade, resisto a aplicar isso ao cinema. Precisamente, o cinema é uma experiência na qual a interatividade é limitada ao exercício do olhar e da escuta. É importante, pois é uma forma de pensar. O que eu gosto no cinema é que ele é uma prática social muito responsiva, que podemos compartilhar com todo mundo, e ainda traz a ocasião de pensar, o que não é sempre o caso. Podemos compartilhar o gosto do esporte, da dança ou muitos outros gostos sociais, e não há muito pensamento¹² dentro deles, o pensamento é sobre eles. Podemos pensar a respeito do futebol, mas não no futebol, enquanto que podemos pensar a respeito do cinema, e no cinema – enquanto vemos um filme, podemos pensar. E é agradável, interessante, simpático, sentimo-nos mais confortáveis, mais completos. Não podemos fazer isso numa caminhada, ainda que uma caminhada também nos faça pensar, mas se vamos nadar, por exemplo, fazemos isso pelo corpo. Mas em muitas práticas sócias tentamos obter o equilíbrio entre o corpo e a mente. É verdade que no cinema o corpo é maltratado, não é bem tratado, e este é seu inconveniente. Mas o cinema é um bom

12. Aumont utiliza a palavra *pensée*, que pode ser entendida como pensamento, mas também como reflexão.



casamento entre imaginário e pensamento¹³, é uma boa equação. É por isso que há interatividade, existe algo entre o filme e eu, mas não vejo diferenças de dispositivo hoje.

13. Ver nota anterior.

Mas e as novas tecnologias que usam imagens?

AUMONT: A diferença de dispositivo é com essa pequena máquina [*refere-se ao iPhone*]. Se assisto um filme numa pequena máquina, ou naquela maior, no meu computador, há diferença, mas já não estou mais no cinema. É outra coisa. É realmente uma relação totalmente diferente para com a imagem. Eu atravessei a crise dos anos 1980, entre 1985 e 1990, quando todo mundo me dizia “o cinema está morto, acabou, tudo já foi feito, não é interessante, é melhor parar etc.”. Já se passaram ao menos 25 anos e o cinema continua existindo, e muito bem. Eu vejo todos os anos muitos filmes que me interessam, filmes novos que são muito bons, tão bons quanto os filmes dos anos 1930 ou 1960. Não acho que tenha tido uma baixa na qualidade dos filmes, de forma alguma. Então é algo ao menos misterioso. Afinal, faz vinte anos que temos novas técnicas que, normalmente, deveriam ter substituído o cinema. E acho muito interessante que a televisão não substituiu o cinema – uma parte sim, num certo domínio –, que a internet não substituiu o cinema – talvez um dia, mas no momento não –, e que o dispositivo-cinema continue existindo muito bem, ao menos na Europa. As pessoas continuam indo ao cinema e acredito que a única razão é que podemos ter uma experiência que não podemos ter noutro lugar... E que é uma experiência importante.