

# Phillipe Dubois

---

## Entrevista com Phillipe Dubois

---

*Phillipe Dubois é professor da Universidade de Paris III - Sorbonne Nouvelle, onde é diretor da Unidade de Formação e Pesquisa "Cinema e Audiovisual", sendo atualmente um dos maiores pesquisadores do campo da imagem, especialmente da fotografia, do cinema e do vídeo. Após a palestra proferida ao Programa de Mestrado em Comunicação da UFG em agosto deste ano, intitulada "Imagens Contemporâneas", Phillipe Dubois concedeu entrevista à Revista Comunicação e Informação, onde discute diversas questões do universo do cinema na atualidade, tais como a influência do cinema na leitura de imagens, a chamada "crise do cinema" e, principalmente, como a arte contemporânea tem ressignificado o cinema enquanto imagem e enquanto dispositivo.*

---

Esta entrevista foi traduzida por Rosa Maria Berardo<sup>1</sup> e transcrita e organizada por Rosana Maria Ribeiro Borges<sup>2</sup> e Juarez Ferraz de Maia<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Professora e Dra., Coordenadora do Núcleo de Estudos Canadenses da UFG e responsável pelos acordos internacionais da FAV com a França e Canadá.

<sup>2</sup> Professora do Curso de Jornalismo – Facomb/UFG, Mestre em Educação Brasileira e Bacharel em Comunicação Social, com habilitação em Radialismo. E-mail: professorarosanaborges@gmail.com.

<sup>3</sup> Professor do Curso de Jornalismo – Facomb/UFG. Doutor em Comunicação pela Universidade de Paris VIII e Graduado em Jornalismo e Comunicação Social pela Universidade de Bruxelas. E-mail: juarezmaia@yahoo.com.br.

ver, as imagens que se movimentam, foram construídas, modeladas, através do cinema, mesmo porque o cinema tem duas coisas: a imagem e o dispositivo, que é uma determinada forma de apresentação da imagem. O que faz a identidade do cinema são as associações que fazemos entre essa imagem e esse dispositivo. Isso quer dizer que, no caso do cinema, há uma fusão entre o dispositivo e as imagens.

C & I – Esse dispositivo mudou muito, desde a criação do cinema?

R – Apesar de tantas inovações tecnológicas, o dispositivo principal continua sendo uma sala com o espaço fechado, escuro, onde uma comunidade de espectadores está instalada, no qual se desenvolve a projeção, ou seja, uma imagem que é projetada de dentro da cabine do projetor, localizada atrás de você. A imagem é projetada na frente dos espectadores em uma tela, que é muito maior que a imagem original. O espectador está neste espaço entre a tela e o projetor, sentado, em princípio em silêncio e com movimentos limitados. Ele entra em comunhão religiosa com a imagem que está na tela, pois o cinema não se trata de uma comunicação, ele trate-se de uma comunhão. É uma grande diferença para as pessoas que estão estudando Comunicação e se enganam completamente em relação ao cinema.

C & I – Fala-se muito da "crise do cinema". O cinema está em crise?

R – Essa crise que nós chamamos “crise do cinema” é uma crise, sobretudo, do dispositivo. Alguns falaram da morte do cinema, da morte da indústria do cinema, da morte da sala do cinema, etc. Eu penso que a gente não deveria pensar assim, falar assim, pois deveríamos refletir outra forma e dizer que o dispositivo mudou. Não é a sala que é a forma de identidade do cinema, pois o cinema ganhou várias outras formas numa migração de dispositivos. O cinema, mudando de dispositivo, contaminou vários outros tipos de arte. E hoje então nós encontramos o “cinema” em muitos lugares que não são exatamente a sala de cinema. Os críticos deram muitos nomes a esse tipo de fenômeno contemporâneo chamando isso de pós-cinema, ou de cinema de exposição, chamaram até mesmo de terceiro cinema, sem que nós soubéssemos bem quais eram os dois primeiros.

C & I – O senhor tem citado diversos trabalhos de artistas contemporâneos que usam o cinema para fazer as suas obras. Como o cinema está influenciando a arte contemporânea?

R – Assim como nós utilizamos a tinta para fazer uma pintura, um quadro, esses artistas vão utilizar o cinema como matéria, assim como se utiliza areia, tijolo, cimento, madeira, tudo isso. O trabalho do escocês Douglas Gordon é um exemplo disso. Ele fez várias peças utilizando o cinema e uma das mais interessantes chama-se *24 horas de Psicose*. Trata-se de uma exibição do filme de Hitchcock, *Psicose*, integralmente, com toda a duração do filme. Essa projeção foi feita em uma sala de museu,

não dentro de um cinema. A projeção foi feita sobre uma tela que fica suspensa no meio de uma sala. Nós vemos as imagens dos dois lados da tela, porque a tela é transparente. O espectador não está sentado; ele se desloca nesse espaço. Sobretudo, uma coisa importante, é que a imagem é feita com a câmera lenta, de uma forma que, se o filme normal dura uma hora e meia, a projeção vai durar 24 horas. Então é *Psicose* durante 24 horas, sem corte.

C & I – Mas ninguém fica 24 horas vendo o filme...

Não, e nem os museus ficam abertos 24 horas. Assistir essas imagens com essa lentidão não tem o objetivo de criar um suspense. No trabalho de Gordon, um plano fixo de 30 segundos vai durar meia hora. Nós não assistimos ao filme por causa da história. Nós assistimos a imagem por si só. O filme oferece um tipo de performance que ultrapassa o limite do museu, do espectador, porque 24 horas é uma coisa impossível. O filme não é assistido por causa da narração ou do seu conteúdo narrativo, mesmo porque *Psicose* é um dos filmes mais conhecidos no mudo. Nós o olhamos então como nós olhamos uma pintura, pela beleza plástica das imagens. Então o piscar dos olhos da atriz principal que duraria dois segundos, na câmera lenta, nós podemos contemplar por mais tempo. A cena, por exemplo, do crime de baixo do chuveiro que no filme dura poucos segundos, ela se estende na câmera lenta por vinte minutos. Então cada imagem do filme do Hitchcock torna-se um quadro. Esse é o exemplo de um filme que é, literalmente, mais exposto que projetado. Exposto

como uma exposição mais do que projetado como é o cinema.

C & I – Existem outras experiências significativas deste artista?

Douglas Gordon vai fazer outras experiências com outros filmes, por exemplo, ele projetou o filme do John Ford, *The Searchers (Rastros de Ódio)*, com John Wayne. E também projetou esse filme com uma câmera lenta bem exagerada que faz com que a projeção total seja feita em cinco anos, ou seja, a duração da história do filme. Se 24 horas era quase impossível, cinco anos é uma coisa quase inverídica e já é a segunda projeção de cinco anos que ele termina, porque já fazem mais de dez anos que ele começou a primeira projeção. Em um século, a gente vai fazer vinte projeções, se continuar, se não tiver nenhum problema.

C & I – Então, ao expor o filme alterando sua velocidade, este artista trabalha com a percepção das imagens, e não com o contexto do filme?

R – O que ele faz não é uma questão psicológica, contextual, e sim perceptiva. Ele fez também a projeção que se chama *Confissões de um Pecador Justificado*. Na tela da direita ele projeta o filme com as imagens positivas e na tela esquerda as imagens em negativo. Quem vê as imagens, uma positiva e outra negativa, tem a impressão que não está vendo a mesma coisa. O contraste entre as imagens positiva e negativa dão a impressão de uma grande diferença que realmente não existe. Nesse filme, onde a esquerda é correta, o correto é errado, a esquerda é errada, a direita é correta, na tela da direita

são projetadas todas as imagens pares do filme e na tela da esquerda todas as imagens ímpares do filme. Ao inverso você tem a impressão que se trata da mesma imagem simplesmente em negativa, mas nunca é a mesma, porque uma é o fotograma número 12 e a outra é o fotograma número 13. Então o que se coloca é qual é a diferença entre dois fotogramas do cinema.

C & I – A percepção também é alterada quando Gordon faz alterações na velocidade de projeção dos filmes?

R – Sim. É o que ele fez em *Déjà-vu*, onde o mesmo filme é projetado sobre três telas, uma ao lado da outra, ao mesmo tempo. Na primeira tela as imagens são projetadas a vinte e três quadros por segundo, na segunda vinte e quatro quadros por segundo e na terceira vinte e cinco quadros por segundo. Você está lá no ambiente da projeção e você pensa que é a mesma coisa, parece que a projeção é sincrônica. Uma imagem por segundo de diferença não é perceptível. Após alguns minutos, essa decalagem das imagens se torna mais perceptível. Depois de três segundos vai haver três imagens de diferença, dez segundos dez imagens de diferença, e assim vai aumentando. Ao final do filme vai haver oito minutos de diferença entre a primeira, a projeção do filme, e a segunda e a terceira. Uma imagem por segundo, a princípio não é perceptível, mas durante toda a projeção, a duração de um filme, ela faz uma grande diferença.

C & I – A exposição de um filme, ao invés da sua projeção, altera apenas as características do dispositivo ou também afeta as imagens?

R – Com todas essas experiências eu percebo que o modelo do cinema serviu como modelo para as experiências desses artistas, um modelo que não é narrativo, mas um modelo clássico, dos quais nós exploramos as características do cinema que são as características do dispositivo de projeção. A velocidade das imagens, vinte e três, vinte e quatro, vinte e cinco, ou então a câmera lenta extrema, os jogos formais como negativo e positivo, ou então foto-gramas pares, fotogramas ímpares, as variações das características das projeções cinematográficas são a base desse trabalho artístico. Essa idéia de mudar as características físicas do filme através dessas alterações técnicas trata-se de uma exposição do filme, e não projeção do filme.

C & I – O filme reconstituído seria um exemplo de alteração das imagens?

R – O filme reconstituído é o verdadeiro filme contado de outra forma, numa outra abordagem, como se faz, por exemplo, da reconstituição de um crime. Na reconstituição, você não pega as imagens do filme, mas inventa imagens semelhantes às imagens do filme. Isso já vai tocar numa problemática que já faz parte do filme, do cinema, que é a questão do *remaker* dos filmes. Então no *remaker* que você faz um filme que já foi filmado, nós o fazemos novamente com outros atores, dentro da idéia realmente estrita de como o filme foi feito originalmente na primeira vez, mas esse filme nunca será o mesmo filme que o original. Mesmo quando a pessoa tenta fazer da forma mais próxima possível, há diferença, como nós podemos ver no *remaker* de Gus Van Sant, no *Psicose*. Gus

Van Sant refez o filme *Psicose* do Hitchcock plano a plano. O enquadramento que o Gus Van Sant fez, a duração dos planos, é a mesma que foi feita pelo Hitchcock, mas os atores são diferentes, o filme é colorido, não é preto e branco como o original. Mesmo na trilha sonora, os elementos às vezes são os mesmos, mas muitas vezes são diferentes. Isso é uma coisa comum, faz parte da história do cinema e esse é um caso de um *remaker* clássico.

C & I – Existem diversas outras formas de reconstituir um filme, que não o *remaker* clássico. Artistas contemporâneos também têm utilizado tais formas para construir um trabalho tendo como base o cinema?

R – Nós temos um caso de uma reconstituição feita dentro de um museu. A princípio, no início é um filme do Wim Wenders que se chama *O Amigo Americano*. No filme do Wim Wenders há uma seqüência que foi construída com dois planos. Um personagem que está em Paris abre a janela e tem a cidade à sua frente. Nós vemos a vista, vemos que a tomada foi feita à beira do Sena, porque a gente vê a paisagem. Então no filme do Wim Wenders a cena é trocada e o personagem aparece num outro local, do outro lado do rio, e a gente vê outra paisagem. O que a gente sente no filme do Wim Wenders é que o personagem que nós havíamos visto primeiro mudou de apartamento, mudou de espaço, mas nós não vimos como foi feita esta mudança. O que esse artista fez, vinte anos depois dessa filmagem foi filmar a trajetória desse personagem que saiu do seu apartamento, passou em uma ponte, atravessando o Sena, e entrou num outro apartamento.

C & I – Mas o acréscimo de uma cena pode ser considerado uma refilmagem?

R – É uma reconstituição feita vinte anos mais tarde, de uma coisa que estava ausente no filme original. Essa imagem foi projetada no meio das duas imagens que fazem parte do filme original, mostrando o trajeto do personagem que não havia sido visto. O mais interessante é que ele utilizou o próprio ator da filmagem original, só que vinte anos mais tarde. É um ator bastante conhecido, que na exposição aparece à esquerda e a direita da tela, e ao meio vinte anos mais tarde. Ele está vestindo bem parecido como no primeiro filme, ele tem a gravata, o paletó, a camisa, só que vinte anos depois. A gente tem na esquerda e na direita o Wim Wenders, com esse filme que foi feito em 1978, e no meio nós temos a imagem feita em 1998. É uma questão de reconstituição de uma imagem que não existia, como se nós estivéssemos expondo, colocando uma imagem ausente.

C & I – Tem algum outro tipo de refilmagem que vale a pena ser destacado dentro deste movimento da arte contemporânea?

R – Outro exemplo é uma instalação de um filme que se chama *Terceira Memória*. Trata-se de reconstituir uma reconstituição que reconstitui um fato corriqueiro, uma coisa do dia-a-dia. Esse fato corriqueiro, na sua origem, seria a reconstituição de um assalto de um banco em Nova Iorque. Foi um caso clássico que realmente aconteceu em 1972. O ladrão chegou com os comparsas no banco, abordou as pessoas para o assalto, a polícia chamada,

chegou e pegou eles em flagrante. Então eles fizeram as pessoas que estavam no banco como reféns. A partir desse fato que aconteceu no real foi feito um filme de ficção em 1975, de Sidney Lumet que se chamava *Um Dia de Cão*, com Al Pacino, que fazia o papel do ladrão de banco, que teve muito sucesso comercial. Essa seria a reconstituição de um fato corriqueiro, que aconteceu realmente, através de um filme. O que o artista fez foi reconstituir esse filme, que foi baseado numa história real, vinte anos depois. No final é projetado em duas cenas, aonde nós vimos o assaltante e a reação. Essa idéia projeta à direita o filme feito vinte anos antes, com o Al Pacino na tela como ladrão, e na esquerda o filme dele, o atual. O que é interessante ver é que o ator que vai desempenhar o papel do ladrão no filme de vinte anos depois, o ator que vai imitar o Al Pacino é o próprio ladrão, o ladrão de verdade que havia assaltado o banco.

C & I – Então ele de assaltante passou a ator do filme que reconstituiu uma passagem da sua vida? Isso seria uma reconstituição da reconstituição do assalto?

R – Ele tinha acabado de pagar a pena dele na prisão e o artista pediu a ele para reconstituir o crime, a cena do assalto. Então, com 28 anos a mais do que ele tinha na época em que cometeu o crime, o ladrão é o ator do filme, interpretando ele mesmo. Mas ele é muito mais do que isso, pois ele é o personagem de onde essa história foi retirada; ele então seria o autor dessa história, o que lhe dá o direito de ser também um pouco diretor do filme. Por exemplo, ele vai dizer não foi assim que

aconteceu, que ele fez de outra forma, foi mais para a direita, mais para a esquerda. Ele vai fazer a direção do filme. Ele é ator, personagem, diretor e também um crítico. Ele faz muitas críticas, fala que o Al Pacino não é um bom ator, pois no assalto ele não tremia assim, não fazia esta gestualidade. Ele é, em todos os sentidos, o personagem central, ele tem todos os papéis. Essa reconstituição é interessante porque ela revive, faz uma negação com o filme do início, ligada à figura de origem, a figura real que originou o filme.

C & I – Essa reconstituição é uma materialização do cotidiano? É esse tipo de arte que o senhor chama de filme materializado?

R – O filme, a princípio, na sua forma de existência, é um objeto desmaterializado através da projeção. Quando as imagens são projetadas numa tela, vão desaparecendo na medida em que outras imagens são projetadas e as vão substituindo. A imagem de um filme do cinema não é uma imagem que a gente vê, é uma imagem que a gente vê desaparecer porque ela está sendo substituída continuamente por novas imagens que são projetadas. Ao mesmo tempo em que eu a vejo, logo ela não está mais lá. Essa arte da desaparecimento, que é a imagem projetada, é retratada por alguns artistas como uma imagem que deveria ficar, não deveria desaparecer, deveria ficar para a gente poder olhá-la mais tempo.

C & I – Como essa materialização pode ocorrer?

R – Um exemplo é o trabalho de Peter Kubelka, um cineasta dos anos 60, um cineasta experimental, que apresenta o filme de duas

ópticas diferentes. De um lado ele vai projetá-lo. Em geral são filmes curtos, abstratos, feitos pela alternância de imagens brancas e pretas, são imagens que aparecem e desaparecem rapidamente. E outra forma de apresentação que ele utiliza esquematicamente é de apresentar o mesmo filme como um quadro. A película do filme é colada no quadro, as partilhas do próprio negativo são colocadas uma ao lado da outra. Ele vai colando-as e, no final, o filme está todo colado no quadro. Ele se torna um quadro abstrato que tem pequenos quadrinhos pretos e pequenos quadrinhos brancos. É uma maneira de dizer que a projeção existe dentro do tempo e dentro do espaço. Nós vemos todas as formas de imagem do filme ao mesmo tempo num único quadro.

C & I – Então na materialização do filme os artistas têm recriado as imagens através da invenção de outros dispositivos?

R – Os artistas não reciclam apenas as imagens dos filmes, eles reciclam também os dispositivos, ou seja, a maneira de iluminar, de projetar, etc. Existem experiências de projeções luminosas dentro de uma sala. De um lado está o projetor, não há cadeiras, as pessoas vão e vem nesse espaço livremente. Na tela está sendo projetada uma imagem simples, de um cone luminoso que demorou, por exemplo, 34 minutos para fazer um movimento com a luz e ser projetado. É uma coisa muito espetacular. A gente não tem vontade nem interesse de ficar 34 minutos esperando a imagem do cone ser constituída. Mas o que é interessante é que esse espaço entre o projetor e a tela onde está

o círculo é invadido por uma fumaça. Os assistentes com a máquina de fazer fumaça estão a passear e a jogar fumaça no espaço. Os raios luminosos que fazem a imagem aparecer vão se materializar devido a essa fumaça e o espaço vai se tornar o lugar próprio da projeção, não é a tela própria da projeção, mas o espaço onde os raios atravessam. A fumaça vai criar um tipo de tela translúcida e o espectador vai mergulhar neste espaço. Ele vai jogar com a fumaça, com a sombra, dando uma dimensão interativa e imersiva nesse espaço. Não é o cinema em si mesmo, mas é uma coisa constitutiva do cinema, que seria a projeção em si. As formas abstratas começam a existir a partir da interação que o espectador vai fazer com a fumaça, pois a depender da gestualidade, vão se formar diversos tipos de imagem.

C & I - Essas experiências são consideradas cinema, ou seja, o que esses artistas fazem é cinema?

R – Nós estamos frente à experiência de artistas que fizeram projeções de todo tipo, com diversos suportes. Quem disse que uma tela de projeção deve ser plana? Vários tipos de coisas podem se tornar uma tela. Por exemplo, uma marionete que tem um travesseiro branco no lugar da cabeça e nesse local pode ser projetada uma imagem. Ou então uma projeção feita sobre várias telas, pouco transparentes ou às vezes não, e apenas uma imagem é projetada sobre essas diversas telas. Eles reconstituíram também não apenas o filme, mas também as salas de cinema.

C & I – Então a recriação da sala do cinema, enquanto parte do dispositivo,

também faz parte deste movimento artístico?

R – Sim. Tem uma sala de cinema que é uma caixa pequena de um metro por dois, uma maquete. Para ver as imagens o espectador tem que vir colocar os olhos nesses dois buracos que estão nessa caixa. Ele vê à sua frente algumas cadeiras iluminadas pela projeção e na frente uma tela que é do tamanho da tela de um celular, bem pequeno, onde um filme é projetado. E ele põe um fone de ouvido para escutar o som. Só que o som não é apenas o som do filme, mas é também o som dos supostos expectadores que estariam sentados nessa sala, o som do seu vizinho, que existe também quando você está assistindo o filme, o som da pessoa que está ao seu lado que cochicha que não agüenta mais esse filme, é uma droga... Ou então o som da pessoa que arruma a roupa, mexe na cadeira, come pipoca... Esse universo sonoro é confrontado ao universo do expectador em uma miniatura de cinema, numa maquete.

C & I – Dentro deste conceito, mesmo um trabalho tão minimalista como a maquete do cinema, por conter as imagens e os dispositivos, pode então ser considerado cinema?

R – Um artista minimalista contemporâneo fez uma obra que se chama Pedra de Leite. Essa peça consiste num quadrado de um metro quadrado, feito com pedra de mármore, ligeiramente, muito ligeiramente curvada a partir do centro. Durante o tempo que essa pedra está exposta, todas as manhãs, alguém tem que jogar nela um pouquinho de leite. Esse leite vai cobrir a superfície do mármore

com uma fina camada, uma película de leite. Essa obra minimalista foi apresentada numa exposição no ano passado, cujo título era *O Efeito do Cinema*. Mas o que o cinema tem a ver com uma pedra coberta por uma camada de leite? O curador da exposição disse que o cinema é isso aí: uma superfície branca sobre a qual está uma película do filme que foi depositada. Esse filme, essa película de leite é frágil, ela se destrói, ela estraga, porque durante o período de um dia, por exemplo, essa camada de leite amarela, seca, se quebra, fede. É por isso que os guardas não gostam de expor essa tela de leite, porque tem que passar o dia sentindo esse cheiro ruim de leite estragado e ao final do dia é preciso retirar isso, essas camadas, e no dia seguinte, recomeçar. É o cinema. É uma metáfora feita de leite do cinema. Mas ela mostra bem essa tese que hoje, para a arte contemporânea, o cinema é uma maneira de pensar as imagens. Eles tomam emprestadas as imagens para fazer citações de outra forma e outras vezes elementos do dispositivo, para fazer a projeção.

C & I – O cinema está presente no imaginário contemporâneo, como está na arte contemporânea?

R – Num último momento diríamos que o cinema contaminou a nossa forma de pensar, ele invadiu o imaginário contemporâneo, ele existe fora da sala e fora da projeção clássica. Eu mostrei aqui exemplos de artistas, mas a gente pode ver também essa influência do cinema na arquitetura urbana que foi invadida bastante pela idéia e pela forma do cinema. A fachada feita em forma de telas, as fachadas das casas, telões

projetados nas ruas, outdoors luminosos, por exemplo, na Times Square, entre outros... Então, na verdade, nós fomos contaminados por essas telas de projeções, ou seja, pelo próprio cinema.