

Multidões e fantasmas: os figurantes do cinema ou o povo que falta

Olivier Schefer

Se fossemos acreditar nos defensores da Teoria da Gestalt, a coerência do mundo visível pressupõe um fundo neutro sobre o qual seriam ressaltadas as figuras diferenciadas. Mas o que acontece quando o fundo cria interferências no primeiro plano e o equilíbrio ou a equidistância entre primeiro plano e fundo é abalada? Gostaria de trazer alguns indícios de respostas emprestados do cinema, uma vez que o cinema é visto desde a sua origem como um modo singular, por vezes espiritualista, de aparição e emergência de imagens. Esta inversão de perspectiva, sob o prisma de um dispositivo inverso ao da perspectiva pictural humanista, produziu o primeiro efeito impressionante de imagens em movimento: as figuras vêm à frente do espectador, sacudindo os velhos hábitos contemplativos, como lembra a famosa sequência de *L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat*¹ dos irmãos Lumière, que Maxime Gorki compara a uma bala de canhão arremessada sobre os espectadores.

Claro, o cinema hollywoodiano da década de 1930, e uma parte importante da história do cinema que se seguiu, tem redistribuído amplamente o espaço cênico em uma sucessão hierárquica de planos. O primeiro plano fora confiado aos atores principais, enquanto que o fundo da imagem (cenário, transparências, figurantes...) permanecera secundário. Dizendo de um modo mais simples, este fundo da imagem desempenha a função da decoração na pintura clássica (aquela, por exemplo, da paisagem): ou seja, fica em segundo plano para trazer à frente o primeiro, e destacar o palco ou a cena principal. Minha hipótese é que algumas figuras do cinema de horror, principalmente

¹ [NT] Traduzido para português como *A chegada do trem na estação*. Filme francês de 1895, realizado pelos irmãos Louis e Auguste Lumière.

os zumbis, reencontram ou redescobrem as virtudes simultaneamente mágicas e fantasmáticas do *comparecimento*² das figuras, próprias do cinema dos primeiros tempos. Os zumbis não ocupam primeiramente a frente da cena fílmica: eles sempre procedem do fundo, para melhor invadir o espaço do primeiro plano. Como em *White Zombie* (1932), de Victor Halperin, adaptação da história pseudo-etnográfica de William Seabrook sobre o Haiti - *The Magic Island* (1929) -, elogiado na época por Michel Leiris, que mostra pela primeira vez zumbis na tela. Em sua primeira aparição, descem uma colina em direção aos dois heróis da história. Em *Night of the living dead*³, George Romero, no contexto da manifestação contracultural dos anos de 1968 e sob um fundo racial (o assassinato de Martin Luther King ocorre durante as filmagens), repete esse gesto e nos mostra, várias vezes, zumbis surgindo das profundezas da noite para invadir o plano principal, neste caso, uma casa onde estão refugiados os protagonistas deste drama que tende ao canibalismo. Apesar das diferenças contextuais significativas entre os anos 1930 e 60, o fato de que estes mortos-vivos, literalmente, procedem do fundo para ocupar a frente da cena e tomar o lugar dos protagonistas é essencial para o que está em jogo aqui no deslocamento visual e antropológico entre o primeiro e o segundo planos. Para seguir a evolução da figura monstruosa do zumbi no cinema contemporâneo, constatamos que o próprio do horror zumbi não é sua dimensão maléfica, seu contato com a vida após a morte ou seu poder espetacular, mas, antes, sua neutralidade, sua extrema banalidade, sua ausência de característica. As massas e as multidões zumbis recolocam em jogo, assim, em uma estranha indistinção, o que chamamos de figurantes do cinema. Sabemos que os figurantes têm por função projetar uma cobertura secundária na imagem, fazer parte do cenário, fundir-se a ele e sustentá-lo ao mesmo tempo. Quer se encontrem atrás dos atores principais, nas laterais ou em frente, sua razão de ser é não aparecer. Em alguns *sites* de contratação de figurantes, encontramos uma imagem da multidão de fantasmas tirada do filme homônimo de Robin Campillo⁴, de 2003, como se a relação entre o zumbi do cinema, melhor dizendo, aquele que atua como qualquer pessoa porque não tem identidade, e o

2 [NT] Destaque do autor. O termo original é *comparution*, cuja tradução literal seria comparecer em juízo ou imediatamente.

3 [NT] Filme de 1968, traduzido para o português como *A noite dos mortos vivos*.

4 [NT] o autor refere-se ao filme *Les Revenants*.

papel mínimo do figurante fosse óbvia. O zumbi não é nem mesmo um papel (com algumas exceções), uma espécie de antipapel e de antiator, e o figurante tem tudo de um zumbi, incluindo a forma como muitas vezes é tratado, como um rele instrumento, de acordo com o testemunho contundente sobre o estatuto dos figurantes de grandes produções. Mas Hitchcock já não dissera a Truffaut que os atores, incluindo os mais conhecidos, são apenas animais e os diálogos não são mais que ruídos, um rumor de fundo?

Finalmente, o próprio do figurante, assim como das multidões zumbis barulhentas e anônimas, é sua invisibilidade, seu lado *passé-partout*, uma invisibilidade que permite, no entanto, que haja imagens visíveis. Este é o paradoxo estético, mas também econômico da situação: não vemos realmente os figurantes, mas sem dúvida não veremos algumas cenas sem eles. Esses seres sem história tornam a história possível, todas as conquistas históricas os reconhecem. Em certo sentido, o cinema de horror coletivo de zumbis traz de volta o primeiro filme do cinema público, aquele que colocou em cena justamente a multidão de homens e mulheres trabalhadores saindo apressadamente da fábrica dos irmãos Lumière, em Lyon, em 1895. Mas há diferenças importantes entre as duas situações: a multidão dos Lumière é encenada pelos patrões que detêm a câmera. Os trabalhadores andam rápido, desde a parte inferior da fábrica para a saída, em primeiro plano, como lhes fora pedido, para ocupar o tempo muito curto de impressão da película. Em seguida, ao final da sequência, as portas são fechadas pelos gestores da fábrica, como o baixar da cortina em uma representação. Inversamente, os zumbis de Romero, de Joe Dante ou do cinema italiano dos anos 1960-70, são uma multidão densa, mas difusa, rebelde, vagando em desordem na superfície da imagem. Além disso, não creio muito em uma pseudo-virtude democrática dessas massas de zumbis que invadem o palco dedicado aos atores principais, retomando o poder confiscado pela classe dominante (embora este cenário pareça, por vezes, sugerido em *Land of the Dead*⁵ de Romero). O povo zumbi que vêm a partir do fundo da imagem não é um povo revolucionário como as massas camponesas que vêm, por exemplo, tumultuar a ordem da imagem burguesa em Courbet.

Entre 1849 e 1851, as multidões camponesas na França esbravejavam seu descontentamento após a revolução de 1848, período em que se

5 [NT] Filme de 2005 traduzido para o português como *Terra dos Mortos*.

multiplicavam as expropriações de camponeses expulsos de suas terras por especuladores sem escrúpulos. À sua maneira, Courbet relata essa situação, dando um lugar a esse mundo camponês, que tanto maltrata a estética do belo e as leis da perspectiva, garantindo no cerne das imagens o triunfo do sujeito sobre o mundo. T. J. Clark estima que *Les paysans de Flagey* é um quadro “feio e deliberadamente falho” – notadamente um personagem colocado à direita, segurando um porco em uma coleira, desfigura a perspectiva. Pode-se também pensar no *Enterrement à Ornan*, pintura que justapõe, no primeiro plano, as figuras neutras, divididos em comunicantes, homens e mulheres. Esta massa de “figurantes” anônimos distancia o olhar da cerimônia religiosa, que deveria uni-los, para impor a sua presença silenciosa, numa mistura de ironia e indiferença. Enquanto na primeira versão desta pintura, a multidão voltava-se piamente para o padre. Em todo caso, para retornar ao cinema, quando John Ford colocou em cena a revolta dos Cheyennes, que se recusavam a serem levados para uma reserva, longe da terra de seus antepassados, eles ocupam o fundo da cena, ou emergem do fundo. Mas é também para opor uma forma de reivindicação comunitária à elite branca, ocupando a frente da cena, tanto histórica quanto topográfica.

Estes dois exemplos de povos que faltam na história e nas representações (os camponeses do século XIX e os índios americanos) oferecem dois casos exemplares de fundo reprimido vindo ao primeiro plano, ou da ocupação da imagem pelo que a história oculta. Não se pode dizer o mesmo das massas de zumbis, esses figurantes sem destino ou idade. O povo zumbi não é exatamente um povo, uma comunidade ou estrutura, ele é a antiestrutura coletiva por excelência, mais um caos movente, uma regressão da comunidade para a multidão, a própria ressurreição da horda primitiva freudiana, mesmo antes de ela se dar um chefe. Deveria, sobretudo, considerar aqui a leitura clínica e etológica do médico reacionário Gustave Le Bon que descreve em seu *Psychologie des foules* (publicado no ano do nascimento oficial do cinema, em 1895...) o perigo político representado pelas multidões desordenadas e indisciplinadas, que ameaçam a ordem burguesa como um vírus infeccioso. “Através de seu poder unicamente destrutivo, multidões agem como esses micróbios que ativam a dissolução dos corpos debilitados ou dos cadáveres. Quando a construção de uma civilização está podre, as multidões trazem o colapso.”⁶

6 Le Bon, G. *Psychologie des foules*. 5. ed. Paris: PUF, 1995, p. 4.

Pergunto-me se a operação de zumbificação, a lógica difusa de contaminação viral que transforma identidades em uma massa indefinida e anônima, não vem, antes de tudo, dessa “etnologia da solidão”, analisada por Marc Augé em seu ensaio de antropologia da supermodernidade. Ou deste tempo contemporâneo bastante trágico, em todo caso paradoxal, em que a comunidade humana se experimenta através do anonimato dos não-lugares. Estes não-lugares, que são justamente as pinturas de fundo cruzadas constantemente, sem ser visíveis como tais, que o cinema de zumbis filma incessantemente, como se ali estivesse a sua real razão de ser: estacionamentos, subterrâneos, centros comerciais, aeroportos, rodovias etc., onde vagueiam os figurantes-zumbis ou zumbis-figurantes. Todos estes locais neutros, diz Augé, se pode paradoxalmente acessar fazendo valer uma identidade (passaporte, cartão de banco). Se o cinema de zumbis contemporâneo faz vir o fundo para o primeiro plano (os figurantes escondidos por trás da imagem, cenários comuns em nossas viagens), ele conta, à sua maneira, a história impossível e contraditória das comunidades contemporâneas, litigantes de uma história social, mas sempre e ao mesmo tempo dispersas numa soma fragmentada de destinos individuais. “É no anonimato do não-lugar [Augé conclui] que se experimenta solitariamente a comunidade dos destinos humanos”⁷.

Tradução de Juliana Soares Bom-Tempo

*Olivier Schefer é professor de Estética e Filosofia da Arte na Université Paris I (Sorbonne). Foi coeditor de uma antologia crítica do romantismo alemão, *La Forme poétique du monde*, e traduziu para o francês manuscritos de Novalis. Publicou recentemente dois ensaios sobre as figuras literárias e cinematográficas do morto-vivo e do sonâmbulo: *Des revenants: corps, lieux, images* (Bayard, 2009) e *Variations nocturnes* (Vrin, 2008).

7 Augé, M. *Non-Lieux, introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Paris: Le Seuil, 1992, p. 97 [*Não-lugares. Introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Tr. br. Maria Lúcia Pereira. Campinas: Papirus, 1994, p. 110].

