

3CINEMATECA PORTUGUESA-MUSEU DO CINEMA  
À FLOR DA PELE  
6 de agosto de 2025

## WATCHING THE PAIN OF OTHERS / 2018

Um filme de LÉHO GALIBERT-LAÎNÉ

*Realização, narração e montagem:* Lého Galibert-Laîné (grafado Chloé) / *Referências:* Susan Sontag, *Regarding the Pain of Others*, Farrar, Straus & Giroux, 2003; Leslie Jamison, "The Devil's Bait. Symptoms, signs, and the riddle of Morgellons", *Harper's Magazine*, 2013; "Interview: Penny Lane on Keeping Up Appearances with The Pain of Others" par Stephen Saito pour *moveablefest.com* / *Excertos audiovisuais:* THE PAIN OF OTHERS (Penny Lane, 2018), NUTS! (Penny Lane, 2016), THE ABORTION DIARIES (Penny Lane, 2005), MEN SEEKING WOMEN (Penny Lane, 2018) e dezenas de vídeos do Youtube.

*Produção:* Lého Galibert-Laîné (França, 2019) / *Cópia:* DCP, colorida, falada em francês e inglês, legendada eletronicamente em português / *Duração:* 31 minutos / *Estreia:* disponibilizado na internet em novembro de 2018 / *Primeira exibição na Cinemateca.*

## DANS MA PEAU / 2002

Um filme de MARINA DE VAN

*Realização e argumento:* Marina de Van / *Direção de fotografia:* Pierre Barougier / *Direção de arte:* Baptiste Glaymann / *Decoração:* Christelle Maisonneuve / *Guarda-roupa:* Marielle Robaut / *Maquilhagem e efeitos especiais:* Dominique Colladant / *Som:* Jérôme Aghion, Jérôme Wiciak, Denis Jaillet-Marsigny / *Música original:* Esbjörn Svensson / *Montagem:* Mike Fromentin / *Interpretação:* Marina de Van (Esther), Laurent Lucas (Vincent), Léa Drucker (Sandrine), Thibault de Montalembert (Daniel), Dominique Reymond (a cliente), Bernard Alane (o cliente), Marc Rioufol (Henri), François Lamotte (Pierre), Adrien de Van (o interno), Alain Rimoux (o farmacêutico), Chantal Baroin (convidado), Caroline Brunner (empregada), Wilfried Malori (nadador), Giovanni Portincasa, Damien Roussineau (nadador).

*Produção:* Lazennec & Associés (França, 2002), com Canal+ e CNC / *Produtora:* Laurence Farenc / *Produtores associados:* Stéphanie Carreras, Alain Rocca, Laurent Soregaroli / *Direção de produção:* Laurent Lecêtre / *Assistência de realização:* Hubert Barbin / *Cópia:* DCP (a partir de suporte original em 35mm), colorida, falada em francês, e legendada eletronicamente em português / *Duração:* 93 minutos / *Estreia:* 27 de setembro de 2002, Festival de San Sebastián / Inédito comercialmente em Portugal / *Primeira exibição na Cinemateca.*

---

**Watching The Pain of Others** de Lého Galibert-Laîné não é, necessariamente, para ser vistos numa sala de cinema. O seu trabalho enquanto vídeo-ensaísta resulta de uma prática de visionamento e reflexão feita a partir do ecrã do computador e em contexto digital. O resultado desses processos de análise é, igualmente, nativo de um meio de receção, fruição e partilha que está além (ou aquém) da sala de cinema. Apresentar este filme numa grande tela pode parecer, até certo ponto, um paradoxo. E é-o, em grande medida: tanto em termos técnicos, como em termos estéticos, este filme (como outros que realizou) foi pensado para circular pelo *online* e ser recebidos à escala de um ecrã de computador.

Se foi André Bazin que definiu a fotografia como um processo de “mumificação da mudança” e Jean Cocteau que definiu o cinema como “a morte a trabalhar”, naturalmente que o *desktop cinema* poderá ser encarado como uma forma de taxidermia da internet (ou da experiência do internauta). De facto, os filmes de Galibert-Laîné são filmes sobre o lugar do “espectador digital”, um lugar ativo e participativo, que busca a contradição e o diálogo com os filmes. Só que a isso há que acrescentar um segundo nível de complexidade, uma vez que **Watching The Pain of Others** é, também, sobre a experiência do espectador digital perante um filme que, ele próprio, resulta de materiais recolhidos da internet. O título **Watching The Pain of Others** é, na sua simplicidade explícita, muito revelador: de facto, trata-se de um filme sobre a experiência de ver/assistir (*watching*) ao filme realizado por Penny Lane, **The Pain of Others** (2018), mas remete, igualmente, para o conhecido ensaio de Susan Sontag, *Regarding the Pain of Others*. A alteração do verbo é bastante significativa, uma vez que *regarding* significa “a propósito”, “a respeito”, “diante” mas também pode ser entendido como *ver/assistir* – o que justifica a diferença entre os títulos das edições

portuguesa e brasileira do livro de Sontag, “Olhando o Sofrimento dos Outros” e “Diante da dor dos outros”, respetivamente. Ao limitar o sentido do verbo, Galibert-Laîné restringe o escopo da sua ação para a posição do “mero” espectador, sem, no entanto, deixar de convocar o espírito inquisitivo e transversal do pensamento de Sontag sobre o poder e o impacto das imagens.

O filme começa com um *desktop*/ambiente de trabalho onde estão abertas duas janelas, a de um *browser* onde se inicia a reprodução do referido filme de Penny Lane (a partir da conta pessoal de Vimeo da realizadora), e outra com a aplicação da câmara de filmar aberta, onde descobriremos Galibert-Laîné, que olha para o ecrã e assiste ao início desse filme (e inevitavelmente deste também, uma vez que este resulta da gravação em direto do ecrã do seu próprio computador). É conhecida a famosa frase de Stendhal de que “o romance é um espelho que se carrega por uma estrada”, e a sua declinação cinéfila, feita pelo crítico Andrew Sarris, de que “o cinema é um espelho e uma janela”. Pois bem, com este início a realizadora literaliza esta confluência de sentidos na superfície do ecrã (a tensão originária do cinemático), fazendo conviver o para lá (o filme) e o para cá (cineasta, espectador). Só que, como se isto já não bastasse, junta ainda uma terceira janela, onde começa a escrever um *email* à realizadora do primeiro filme, referindo-se à sua primeira tentativa (abortada) de o ver – em sala. Como explica, a experiência do filme, nessa primeira sessão, foi tão “desconfortável” e repulsiva que Galibert-Laîné teve que abandonar a sala de cinema, não tendo conseguido ver além dos primeiros minutos. Agora, no conforto do seu quarto, com a pequenez do ecrã de computador e com a possibilidade de interromper o filme em qualquer instante, este cineasta-espectador consegue uma experiência de visionamento segura – “diante do ecrã sinto-me menos vulnerável”. Esta miniaturização do filme torna possível o que era um visionamento votado à desistência.

Mais que isso, no final do visionamento, Galibert-Laîné explica que tendo-lhe o filme levantado tantas questões, “coloquei-o na minha mesa de operações [o programa de montagem Adobe Premiere] e comecei a examiná-lo”. A possibilidade de re-cortar todo o filme para tornar evidente a sua estrutura (numa operação de *reverse engineering*) consiste numa certa forma de exumação analítica que, neste caso, surge acrescida de uma qualidade pedagógica. O que daí resulta é que Chloé torna visual (através do próprio interface do programa de montagem que com a sua *timeline*/linha do tempo apresenta os vários troços que constituem o filme) a natureza dúplice do filme de Penny Lane. Como explica Chloé, o filme tem dois arcos narrativos que caminham em sentidos opostos: um que passa do sofrimento à paranoia, o outro que parte da desvalorização para chegar à compreensão (caminhos inversos que se fundam nos *medium* diferentes em que são apresentados, os vídeos de YouTube e as reportagens televisivas).

**The Pain of Others** é um filme sobre a síndrome (possivelmente psicossomática) de Morgellons, comendo-se quase totalmente de imagens que pessoas que padecem desta condição colocaram nas suas redes sociais, em especial o YouTube. Se o filme de Penny Lane levanta a dúvida, logo no início, sobre a natureza (física/psicológica) desta doença, nunca resolvendo essa ambiguidade (até porque, como confessa Galibert-Laîné, não tem conhecimentos para avaliar a “verdade” dos sintomas). O filme sobre o filme de Galibert-Laîné versará sobre o impacto da mediação digital desses sintomas. Isto é, de como o efeito de espelho e de janela (!) que se produz a partir da constante auto-inspeção televisual e na partilha e permanente diálogo com seguidores pode acentuar esses mesmos sintomas. Ou, como o coloca Galibert-Laîné, “até que ponto a empatia para com a dor dos outros se torna tóxica,” para eles e para nós – isto porque, num momento particularmente fronteiro, entre ficção e documentário, Galibert-Laîné começa a partilhar connosco, espectadores, o efeito mimético que o contacto com aquelas imagens está a ter no seu corpo (aparecem-lhe borbulhas e feridas equivalentes às das “personagens” do filme de Lane).

Ao versar sobre uma doença que parece levar ao limite funesto o sentido da propriocepção, o filme torna-se numa reflexão sobre as consequências da cultura do *selfie*, ou, de forma tortuosa, numa versão contemporânea do *paranoid women cycle* que dominou a produção de Hollywood durante os anos 1940 (filmes sobre personagens femininas às quais era negada a sua subjetividade, até ao nível da loucura – de **Rebecca a Gaslight**). A hipótese defendida pelo filme de Galibert-Laîné é que a síndrome de Morgellons é,

afinal, uma “doença mediática”, que encontra no meio da partilha viral de vídeo, dos *likes* e dos *followers*, e da obsessão com o próprio corpo (dos tutoriais de maquiagem ao império do *fitness*) o território perfeito para a sua disseminação. É uma doença cujos sintomas se reforçam com a lógica perversa dos algoritmos das redes sociais e o modo como este valoriza um certo tipo de exposição do sofrimento – o exibicionismo da dor como valor de mercado. E deixa-nos uma questão, “Que sociedade é esta em que é mais fácil para uma mulher se identificar como uma pessoa doente (e fazer disso um espetáculo) do que com uma pessoa que simplesmente envelhece?”

A força de um filme como **Watching the Pain of Others** encontra-se, não apenas no gesto de fazer um cinema focado na experiência do espectador, mas de a partir desse foco ser capaz de refletir sobre a posição moral desse ponto de vista. Galibert-Laîné faz de nós espectadores cúmplices de uma lógica de circulação perniciosas das imagens em contexto digital, a partir de um caso extremo (a alienação ensimesmada da síndrome de Morgellons). No contexto do presente Ciclo – À Flor da Pele – e na relação com o filme seguinte da sessão – **Dans ma peau** – o filme de Galibert-Laîné revela-se também como comentário sobre a superfície, aquilo que é visível e, como tal, mediável (e mediático). A pele dá-se a ver. Ela é o ecrã onde se expõem todos os males, a tela onde se projetam os sintomas do corpo (e da sociedade). Pode então dizer-se que Galibert-Laîné trabalha tanto o ecrã do computador, como o ecrã do corpo, encontrando um paralelo entre essas duas superfícies – mais do que um paralelo, uma relação aterradora de retroalimentação, onde o corpo de se revê e se molda de acordo com aquilo que descobre refletido no ecrã torcido do computador. Em certa medida, a sobreposição de janelas no *ambiente de trabalho* metaforiza às várias camadas da derme, com as suas diferentes funções e sensibilidades.

Este é o ponto ideal para abordar, por fim, o *prato forte* da sessão, a primeira longa-metragem de Marina de Van (depois de uma série de curtas feitas em contexto escolar – no Conservatório de Cinema francês, a La fémis – onde se anuncia já o gosto pelo cinema de género e, em particular, por um *terror corporal* construído a partir de uma “desrealização” de si, veja-se **Rétention** [1997]). Esse ponto? A pele como elemento exterior ao indivíduo. **Dans ma peau** é, simultaneamente, uma confirmação e uma negação surrealista da famosa de Paul Valéry, “o mais profundo é a pele”. Se o aforismo de Valéry se funda, de partida, num paradoxo, ao trabalhar sobre ele Marina de Van leva-o aos seus limites grotescos.

A pele – leia-se o exterior, a imagem, o ecrã de si – é o que de mais profundo há porque é aquilo que se manifesta perante os outros, se torna social e performativo. O que não se manifesta não é – ou não é perante os demais. Marina de Van assume esta “negação das subjetividades”, fazendo da pele o território de todas as manifestações do eu – de modo que, no exterior, se possam identificar todos os tumultos interiores. Só que a proposta da realizadora é ainda mais ambiciosa. Não basta que a pele seja o “espelho da alma”. Marina de Van coloca uma hipótese bastante mais angustiante: o que será um corpo sem pele, ou antes, uma identidade que se pode despir da sua couraça – o que resulta dessa dissociação entre o interior e o exterior, entre a profundidade e a superfície? **Dans ma peau** explora essas possibilidades ao descrever o percurso (turbulento) através do qual uma personagem fetichiza a excisão, isto é, uma personagem que retira prazer de se esfolar, desejando – no limite – ver-se de fora, analisar a sua couraça taxidermizada e, eventualmente, reconhecer nessa pura superfície algo de si. Se só sobrar a pele, que profundidade resta? Ou inversamente, um indivíduo sem pele é pura superfície?

**Dans ma peau** tem, no logo no título, um pronome possessivo da primeira pessoa do singular, “ma”, “minha”. “Dentro da *minha* pele” é a tradução literal do título. Este pronome sublinha a coincidência entre Marina de Van realizadora e Marina de Van atriz e protagonista do filme. A pele da personagem é, também, a pele da realizadora e, por consequência, a pele do filme. Este “colar” de peles só vem reforçar o referido questionamento sobre as questões do *eu* e da *identidade*. Ser a pele de Marina de Van (ou melhor a pele de Esther, ou melhor, a pele falsa dos efeitos especiais) que é cortada, rasgada, perfurada, estraçalhada, mastigada não é, de modo nenhum, inocente. Em entrevista recente, quando questionada sobre o “sentido” da “metáfora”, a realizadora foi muito cândida: “não há metáfora alguma. É a minha história.”

Explicou então que “quando o filme saiu não quis tornar isso público, porque não queria que fosse entendido como um testemunho ou uma confissão [adiante usa a palavra “queixa”]. (...) Daí que tenha insistido nas questões que rodeiam a automutilação, a sensação de que o corpo não te pertence. (...) A minha tese era: uma mulher sente que o seu corpo não é seu e a única maneira que descobre de se reencontrar com ele é através da dor. Não é um ato de destruição ou ódio. Era uma forma de se tentar sentir inteira, de se sentir viva. (...) Todas as mutilações descritas correspondem às que tinha feito no passado – no passado *recente*.” Mais à frente, na mesma entrevista, a realizador explica que “a razão que me levou a assumir o papel principal do filme prende-se com o facto de que nenhuma outra atriz poderia ter compreendido que o que ali se está a trabalhar nada tem que ver com violência. Outra atriz teria interpretado as cenas de mutilação com uma certa dose de raiva ou crueldade. Essa não era a minha experiência. Para mim era um estado de graça, de felicidade, de suavidade até...” Concluindo, “fazer o filme foi uma tentativa consciente de parar a automutilação. Fixando-o em filme, deixaria de sofrer a depressão de ter de participar nesta paródia, nesta mascarada da vida. Passaria a ser assombrada pela sensação de me estar a imitar, pelo que o filme curou a minha automutilação.”

Mais do que “cinema terapêutico” ou “filme-expição”, **Dans ma peau** é um ensaio sobre os mecanismos da representação e propriocepção. Como formar uma imagem de nós, como reconstruí-la, como desfazê-la ou como atualizá-la? A volatilidade dessa imagem reflete-se na própria fragilidade da pele, sempre prestes a cortar-se, a esmurrar-se, a machucar-se. Tanto é que o momento que inicia toda a espiral de mutilações da personagem de Esther é uma queda filmada sem qualquer importância. Não é um acidente aparatoso – isto não é **Crash** – nem tampouco um evento traumático. Pelo contrário: Esther rasga a barriga da perna e só se apercebe disso vários minutos depois – com o mesmo espanto e terror que o espectador.

E, como seria espectável (ainda que Marina de Van faça disso todo um empreendimento formal), o instrumento que permite aceder a uma imagem de si – o espelho – e o instrumento que permite alterar fisicamente essa imagem – a lâmina – encontram-se num objeto: a faca que, com a sua superfície espelhada, reflete a imagem de quem a usa e com o seu fio afiado, transforma essa mesma imagem. Sendo que Marina de Van anuncia essa *corte* (entre a imagem projetada e a imagem sentida) logo no arranque do filme a partir do recurso ao *slipscreen* que, de forma muito literal, *corta* o ecrã em duas partes iguais (dialogando diretamente com a sequência final de **Watching the Pain of Others**), solução que reaparece no final – mais, de um lado do ecrã surgem imagens em positivo e no outro em negativo, com as cores invertidas, impondo assim uma dupla dualidade formal que se evidenciará enquanto comentário.

Esse ecrã partido em dois é, primeiro, um prenúncio e, depois, uma afirmação. Quando reaparece, surge depois da longa e quase insuportável sequência do quarto de hotel onde a faca (*lâmina-espelho*), o espelho, a fotografia e o vídeo concorrem para registar e atualizar a imagem que a personagem/atriz/realizadora tem de si. E no final, depois de “vestir a própria couraça” (quando guarda, no sutiã, a sua própria pele excisada), Marina de Van levanta-se e sai. De súbito, aquele que poderia ser o plano final do filme – um final seco – é continuado por um longo plano sequência que em movimento à retaguarda em espiral parte do olho aberto da atriz, torce-se e termina no seu corpo prostrado sobre a cama. É claramente uma alusão ao plano *post-mortem* de Janet Leigh em **Psycho** (o mesmo movimento de câmara, o mesmo olho aberto, a mesma rotação), com a nuance de que o assassino de faca em punho é a própria protagonista. Aí, nesse plano final, cumpre-se a separação entre as “duas imagens” de Marina de Van: a que enverga a sua própria pele – literalmente –, sai porta fora e se faz à vida, e a que se condena à imobilidade de uma imagem estanque, à fixidez de uma imagem fotográfica, a imagem da sua própria morte.