

ISMAIL XAVIER

O DISCURSO  
CINEMATOGRAFICO  
a opacidade e a transparência

3ª edição

Revista e ampliada



PAZ E TERRA



# PREFÁCIO

Há quase trinta anos, o livro *O discurso cinematográfico* resiste bravamente como a mais importante obra sobre teoria cinematográfica produzida no Brasil, mesmo considerando a excelência de outras contribuições que vieram depois, algumas inclusive do mesmo Ismail Xavier. Várias gerações de profissionais do cinema, audiovisual e comunicação em geral se formaram nas universidades tendo este livro como a sua principal referência bibliográfica. As razões são simples de elucidar. Em primeiro lugar, Xavier tem uma vasta bagagem de leituras, abrangendo praticamente tudo o que de importante foi pensado e escrito no terreno dos estudos de cinema desde as suas origens até as mais recentes discussões sobre o atual reordenamento do audiovisual. Tem também uma invejável capacidade de condensação e síntese, sabendo extrair da babel dos debates entre as diferentes tendências teóricas o seu fundo conceitual mais importante, para depois destilar isso tudo numa linguagem clara e acessível, mas sem comprometer a complexidade das questões discutidas, nem sacrificar a necessária densidade conceitual em nome de qualquer didatismo simplificador. E além de tudo isso, é um autor com opinião: não apenas apresenta objetivamente as várias teorias, mas se posiciona com relação a elas. Eis porque um livro como *O discurso cinematográfico* demandava uma edição nova e atualizada.

Evidentemente, um livro publicado originalmente em 1977 reflete as discussões que estavam em processo naquele momento. Nos anos 1970, o processo de recepção do filme e o modo como a posição, a subjetividade e os afetos do espectador são trabalhados ou “programados” no cinema mereceram uma atenção concentrada da crítica, a ponto desses temas terem se constituído no foco de atenção privilegiado tanto das teorias estruturalistas, psicanalíticas e desconstrucionistas, quanto das análises mais “engajadas” nas várias perspectivas marxistas, feministas e multiculturalistas. Nessas abordagens, o aparato tecnológico e econômico do cinema (na época chamado de “o dispositivo”), bem como a modelação do imaginário forjada por seus produtos foram submetidos a uma investigação minuciosa e intensiva, no sentido de verificar como o cinema (um certo tipo de cinema) trabalha para interpelar o seu espectador en-

quanto *sujeito*, ou como esse mesmo cinema condiciona o seu público a identificar-se com e através das posições de subjetividade construídas pelo filme. Quando o “dispositivo” é ocultado, em favor de um ganho maior de ilusionismo, a operação se diz de *transparência*. Quando o “dispositivo” é revelado ao espectador, possibilitando um ganho de distanciamento e crítica, a operação se diz de *opacidade*. Opacidade e transparência – subtítulo do livro – são os dois pólos de tensão que resume o essencial do pensamento daquele período.

Nesta nova edição, Xavier optou por não interferir no texto original de 1977 (e no apêndice de 1984). Em compensação, adiciona a esta edição um capítulo novo, que dá conta do posterior avanço da teoria – e também da sua dispersão ou desconcentração em torno apenas de alguns temas hegemônicos. Esse capítulo adicionado é praticamente um livro novo – como se fosse um *Discurso cinematográfico 2* – onde, novamente com notável poder de síntese, Xavier traça o percurso do pensamento teórico desde a crítica do “desconstrucionismo” dos anos 1970 até o surgimento de novas perspectivas de análise. De fato, de 1977 para cá, o pensamento predominante nos anos 1970 foi submetido a uma revisão às vezes bastante dura. As teorias daquele período pressupunham uma concepção um tanto monolítica do que era o cinema “clássico” e essa concepção começou a se mostrar problemática quando as atenções se voltaram para um número imenso de filmes “comerciais” e até hollywoodianos que não referendavam o modelo. Por outro lado, a concepção que se fazia da atividade do espectador ou do processo de recepção era demasiado abstrata e rígida: o espectador era visto, nesses sistemas teóricos, como uma figura *ideal*, cuja posição e afetividade encontravam-se estabelecidas *a priori* pelo aparato ou pelo “texto” cinematográfico, não cabendo portanto nenhuma consideração a respeito de uma possível resposta autônoma de sua parte.

O novo capítulo acrescentado oferece ao leitor uma espécie de mapa conceitual dos novos caminhos perseguidos pelo pensamento cinematográfico a partir dos anos 1980: a crítica dos modelos teóricos do estruturalismo e da psicanálise (David Bordwell, Noel Carroll), os novos modelos da semio-pragmática (Roger Odin, Francesco Casetti), a retomada da tradição baziniana em perspectiva contemporânea (Serge Daney), o retorno ao cinema das origens (Tom Gunning, Miriam Hansen), as perspectivas feministas (Laura Mulvey, Mary Ann Doane), as críticas da cultura (Fredric Jameson, Jean Louis Comolli, Paul Virilio), as incursões de fundo filosófico (Slavoj Zizek, Stanley Cavell, Gilles Deleuze), os estudos culturais (Raymond Williams, John Fiske, Jesus Martin-Barbero), o diálogo com a pintura (Jacques Aumont, Pascal Bonitzer) ou com a música (Michel Chion) ou com as outras artes visuais e audiovisuais (Raymond Bellour, Philippe Dubois) e a recente “inversão do princípio” operada por Jacques Rancière. Trata-se de uma verdadeira viagem pelo pensamento contemporâneo do cinema, do audiovisual e da cultura inteira do presente, onde Xavier faz o papel não apenas de guia, mas também de protagonista, já que, em muitos momentos, ele não está apenas comentando o pensamento dos outros, mas também dando forma ao seu próprio universo conceitual.

Mas, ainda que um certo fundamentalismo ortodoxo dominante nos anos 1970 tenha passado pelas necessárias correções e relativizações nas décadas seguintes, o essencial daquela discussão permaneceu de alguma forma e é bom que não seja esquecido. É muito instrutivo notar como a dialética da opacidade e da transparência, anunciada como moribunda no cinema e na teoria mais recente, retorna agora com toda força nos novos ambientes computacionais. Uma autoridade nessa área como Oliver Grau, em seu recente livro *Virtual art. From illusion to immersion* (Cambridge: The MIT Press, 2003), discute as determinações ideológicas do ilusionismo na realidade virtual e no vídeo game e o faz numa direção teórica que lembra estreitamente as discussões em torno do “dispositivo” nos anos 1970. Ele se pergunta se ainda pode haver lugar para a reflexão crítica distanciada nos atuais espaços de imersão experimentados através de interação. Mostra também como as técnicas de imersão com a interface oculta (chamada ingenuamente de “interface natural”) afeta a instituição do observador e como, por outro lado, interfaces visíveis, fortemente acentuadas, tornam o observador mais cômico da experiência imersiva e podem portanto ser condutoras de reflexão. Se a história se repete em ciclos, é conveniente, vez por outra, retornar aos modelos de pensamento do passado não apenas para constatar o que foi superado, mas também para avaliar o que podemos estar perdendo.

Arlindo Machado

# NOTA INTRODUTÓRIA À 3ª EDIÇÃO

Quando da primeira edição deste livro, organizei a apresentação das teorias a partir de um eixo que marcava a oposição entre “opacidade e transparência”, partindo da diferença entre estilos de composição da imagem e do som no cinema. Num extremo, há o efeito-janela, quando se favorece a relação intensa do espectador com o mundo visado pela câmera – este é construído mas guarda a aparência de uma existência autônoma. No outro extremo, temos as operações que reforçam a consciência da imagem como um efeito de superfície, tornam a tela opaca e chamam a atenção para o aparato técnico e textual que viabiliza a representação. Tal oposição se ajustava ao debate teórico de meados dos anos 1970, momento em que se criavam as noções em consonância com os desafios trazidos pela prática do cinema nas versões mais radicais do *underground* norte-americano e do cinema europeu pós-1968, este que teve no Godard de *Vento do leste*, nos documentários de Jean Daniel Pollet e no cinema conceitual de Jean-Marie Straub seus exemplos mais discutidos. No Brasil, era o momento em que o “cinema de invenção”, ou “experimental”, operava também no terreno da desconstrução.

Desde então, o campo das idéias e teorias cinematográficas se expandiu em variadas direções de modo a criar um novo quadro conceitual para o debate, o que exigiria um outro ponto de vista para a apresentação das teorias dentro do espírito didático, de introdução, presente no corpo deste livro. Neste longo período, as idéias que emergiam do próprio contexto dos cineastas e dos críticos conviveram com uma intensa produção de textos teóricos vinda das universidades, uma vez que o dado diferencial entre 1977 e hoje foi a consolidação da pesquisa acadêmica. Esta explorou os campos da análise formal (o drama, a narrativa, a composição visual e a trilha sonora) e a intrincada relação entre o cinema e as outras artes, num mundo em que a interpretação de experiências estéticas mostra que não é mais possível montar um sistema das artes distintas, específicas, como se fez durante algum tempo e como tentaram fazê-lo os primeiros defensores do cinema como arte autônoma.

Tal como os cineastas em seu trabalho, teóricos e críticos têm enfrentado o desafio trazido pelo impacto do avanço tecnológico que desestabiliza a própria definição do cinema. A tônica é contabilizar perdas e ganhos, reconhecendo que o seu destino está atrelado ao dos outros suportes da experiência audiovisual (o vídeo, a imagem e som digitais). Transformações do mundo prático rebatem sobre a teoria num momento em que, no plano da reflexão, há maior complexidade nas relações entre a teoria do cinema e a filosofia, e há um enorme avanço dos estudos históricos viabilizados pela parceria entre as universidades e as cinematecas. A diversidade do que foi produzido e as rotações havidas no eixo dos debates exigiram, numa atualização, praticamente um novo livro caso adotasse o mesmo padrão de exposição das teorias e dos programas estéticos.

*O discurso cinematográfico*, em seu formato original, tem se mantido de grande utilidade nos cursos de cinema. O testemunho dos colegas atesta a sua renovada procura, o que me faz crer que os parâmetros que o nortearam foram coerentes e eficientes na configuração do percurso da teoria até 1977. Nesta nova edição, optei por não intervir no corpo do texto. Descartei eventuais alterações de passagens que posso hoje julgar esquemáticas. Preservei o livro de 1977 e sua unidade (incluindo o Apêndice 1984). O dado novo vem no final desta edição; em texto complementar, faço um breve mapeamento do intervalo que nos separa da primeira, mais a título de indicação do que de explicação dos tópicos e tendências que emergiram como respostas ao debate já apresentado no livro. Optei por um recorte que organiza o campo a partir de um eixo que se ajusta às indagações sobre a transparência e opacidade, mas traz ao centro a questão do dispositivo cinematográfico, foco maior da polêmica ocorrida nos anos 70, capítulo final da primeira edição.

Ismail Xavier, julho de 2005.

# SUMÁRIO

Introdução .....	13
I. A janela do cinema e a identificação .....	17
II. A decupagem clássica .....	27
III. Do naturalismo ao realismo crítico .....	41
A. A representação naturalista de Hollywood .....	41
B. As experiências de Kulechov .....	46
C. O realismo da “Visão de Mundo” .....	52
D. O realismo crítico explicitado .....	57
IV. O realismo revelatório e a crítica à montagem .....	67
A. O empirismo de Kracauer e o humanismo neo-realista .....	67
B. O modelo de André Bazin .....	79
C. As correções fenomenológicas e a “abertura” .....	89
V. A vanguarda .....	99
A. O anti-realismo e o cinema de sombras .....	99
B. Cinema poético e cinema puro .....	103
C. O advento do objeto e a inteligência da máquina .....	107
D. O modelo onírico .....	111
E. A imagem arquétipo .....	115
F. O olhar visionário e a questão epistemológica .....	118



VI. O cinema-discurso e a desconstrução .....	129
A. Eisenstein: da montagem de atrações ao cinema intelectual .....	129
B. O impacto das ciências da linguagem .....	137
C. A desconstrução .....	146
VII. As falsas dicotomias .....	165
Apêndice 1984 .....	171
As aventuras do Dispositivo (1978-2004) .....	175
Índice onomástico .....	209
Índice de revistas .....	212

# INTRODUÇÃO

Minha tarefa é apresentar, dentro da faixa mais ampla possível, as mais significativas posturas estético-ideológicas que foram assumidas frente ao cinema ao longo de praticamente sessenta anos (da Primeira Guerra Mundial ao início da década de 1970). Um período tão longo comporta uma diversidade de formulações, no nível da reflexão escrita, que compõe um elenco bastante amplo para embarçar a quem se propõe apresentá-la em conjunto. Tais formulações não constituem uma rede fechada de proposições que se explicam por si mesmas nem são inteligíveis apenas na base de uma classificação que fornece o “quadro” de suas diferenças. O cinema não foge à condição de campo de incidência onde se debatem as mais diferentes posições ideológicas, e o discurso sobre aquilo que lhe é específico é também um discurso sobre princípios mais gerais que, em última instância, orientam as respostas a questões específicas. Tendo em vista tais condições, para a montagem das diversas perspectivas aqui discutidas, certas seleções precisam ser feitas e um princípio ordenador

precisa ser escolhido, de modo que a exposição das propostas seja capaz de tornar claras as implicações presentes em cada uma.

Fica descartada a apresentação puramente cronológica, dada a sua tendência a produzir a ilusão de que o texto está dando conta de uma determinada história e que a simples sucessão constitui um princípio explicativo. Não há aqui também uma nova “história das idéias cinematográficas”, uma vez que não procuro explicar um processo e sua lógica de desenvolvimento. Há apenas o objetivo de pôr em confronto diferentes posturas e situá-las com base em sua resposta a uma questão fundamental nos debates em torno da prática cinematográfica. O eixo que me guia nesta exposição é a concepção assumida por diferentes autores e escolas quanto ao estatuto da imagem/som do cinema frente à realidade (dentro das concepções conflitantes que se tem desta).

As várias posições assumidas quanto às relações entre discurso cinematográfico e realidade não constituem uma decisão puramente teórica. Para evitar confusões raramente

faço uso do termo “teoria”, uma vez que, esquematicamente, as perspectivas são compostas em dois momentos básicos: há, em cada proposta, uma ideologia de base que pretende explicar, ou simplesmente postular, a existência de certas propriedades na imagem/som do cinema. Dentro do espaço criado por tal ideologia é feita uma determinada proposição referida à prática cinematográfica, basicamente no que diz respeito ao modo de organizar a imagem/som, tendo em vista a realização de certo objetivo sociocultural tomado como tarefa legítima do cinema. Em geral, a conexão entre teoria “geral” e norma “particular” ganha nitidez na medida em que a norma, referida ao que o cinema “deve ser”, procura apoio numa teoria que, em primeiro lugar, garanta que o cinema “pode ser” o que se lhe pede e, em segundo lugar, afirme que “é mais próprio à sua natureza” ser o que se lhe pede. Por estes motivos, prefiro usar o termo “estéticas cinematográficas”, aplicado a proposições dispostas a orientar uma determinada prática e uma determinada crítica cinematográfica.

Para tornar mais didática esta apresentação, optei pela exposição mais detida das idéias de um conjunto básico de autores, evitando a acumulação de referências historiográficas que dariam mais precisão ao panorama traçado, mas que não contribuiriam decisivamente para a discussão central que

me interessa. Ao mesmo tempo, uma tradição de debates em torno do problema do documentário cinematográfico não recebe aqui um tratamento à parte, tendo em vista que isto acarretaria uma ampliação difícil de manejar, dados os limites e proporções deste trabalho, implicando num detalhamento que procurei evitar. Ao discutir cada proposta, minhas considerações vão estar concentradas no cinema ficcional, aquele mesmo que tradicionalmente tem sido oposto ao cinema documentário como se fossem gêneros nitidamente separados. Isto não significa a aceitação de tal oposição nos moldes em que ela em geral foi proposta, seja na base da dicotomia “natural (espontânea)/artificial (representação)”, seja na base do grau de “veracidade” do filme conforme sua pertinência a um gênero ou outro. Aqui é assumido que o cinema, como discurso composto de imagens e sons é, a rigor, sempre ficcional, em qualquer de suas modalidades; sempre um fato de linguagem, um discurso produzido e controlado, de diferentes formas, por uma fonte produtora.\* Neste sentido, o que está ausente no meu texto não é um discurso sobre o documentário; mas, um discurso sobre determinados autores cuja perspectiva se definiu exclusivamente em relação ao documentário – Flaherty, Grierson, Ivens, Jean Rouch, por exemplo (a única exceção é o rápido comentário sobre Dziga Vertov, dada a sua posição central nas referências de certos ideó-

---

\* Fiz um uso largo da idéia de ficção – sinônimo aqui de “não real”, universo do discurso. Não levei em conta a diferença peculiar da “ficção propriamente dita”, como invenção – simulação consentida –, diante de outras formas de discurso, distinção que pode tornar-se relevante em outro contexto de análise.

logos contemporâneos). As várias estéticas aqui discutidas correspondem ao estabelecimento de determinados princípios gerais que se aplicam a diferentes modalidades de produção cinematográfica, incluído o documentário. Afinal, as proposições de Bazin, Kra-

cauer, Pudovkin ou da revista *Cinéthique* não estão formuladas de modo a excluí-lo como algo estranho ao seu domínio, pelo contrário. Portanto, no que segue, o discurso sobre o documentário está presente, embora não especificado.

# I

## A JANELA DO CINEMA E A IDENTIFICAÇÃO

É comum se dizer da imagem fotográfica que ela é ao mesmo tempo um ícone e um índice em relação àquilo que representa. Entre outras formulações semelhantes, podemos tomar a de Maya Deren, figura básica da vanguarda americana de 1947 a 1961, que fornece uma clara explicação em seu artigo “Cinema: o uso criativo da realidade” (1960). “O termo imagem (originalmente baseado em imitação) significa, em sua primeira acepção, algo visualmente semelhante a um objeto ou pessoa real; no próprio ato de especificar a semelhança, tal termo distingue e estabelece um tipo de experiência visual que não é a experiência de um objeto ou pessoa real. Neste sentido, especificamente negativo – no sentido de que a fotografia de um cavalo não é o próprio cavalo – a fotografia é uma imagem”. Até aqui, o critério da semelhança compreende o que, de acordo com a classificação de Pierce, define um tipo de signo: o ícone (em princípio, a imagem denota alguma coisa pelo fato de, ao ser percebida

visualmente, apresentar algumas propriedades em comum com a coisa denotada).

Ao mesmo tempo, a própria Maya Deren é enfática em apontar a diferença fundamental que separa a imagem fotográfica de outros tipos de imagem, obtidas de acordo com processos distintos (por exemplo, as imagens produzidas pela mão do homem: desenhos, pinturas etc.): “Uma pintura não é, fundamentalmente, algo semelhante ou a imagem de um cavalo; ela é algo semelhante a um conceito mental, o qual pode parecer um cavalo ou pode, como no caso da pintura abstrata, não carregar nenhuma relação visível com um objeto real. A fotografia, entretanto, é um processo pelo qual um objeto cria sua própria imagem pela ação da luz sobre o material sensível. Ela, portanto, apresenta um circuito fechado precisamente no ponto em que, nas formas tradicionais de arte, ocorre o processo criativo uma vez que a realidade passa através do artista”. Em outras palavras, ela está falando sobre a indexa-

lidade da imagem fotográfica pois, dado que o processo fotográfico implica numa “impressão” luminosa da imagem na película, esta imagem enquadra-se também na categoria de índice – “um índice é um signo que se refere ao objeto que ele denota em virtude de ter sido realmente afetado por este objeto” (*Philosophical writings of Pierce*, p.102).

A partir deste fato, toda uma série de comentários e discussões podem ser feitos quanto aos específicos mecanismos presentes no funcionamento da imagem fotográfica como signo, o que é justamente levado até as últimas conseqüências dentro de uma perspectiva semiótica. Foi começando por esta constatação da iconicidade e da indexalidade que a pesquisa semiótica iniciou sua lida com a fotografia e o cinema. Notadamente a partir da década de 1960, tal perspectiva desenvolveu suas investigações no tocante às condições (de percepção) presentes na leitura da imagem, buscando os códigos responsáveis pelo seu poder significante. A análise semiótica atinge hoje um grau refinado, mas não é na direção desta investigação teórica que vamos caminhar, mas na direção das implicações práticas que advêm destas propriedades básicas do material fotográfico e cinematográfico. Estou interessado em expor e discutir propostas estéticas, defensoras de um tipo particular de cinema, e o modo como estas propostas encaram estas propriedades.

Sem discutir o que está por trás da semelhança ou da indexalidade, vamos reter a idéia de fidelidade de reprodução de certas propriedades visíveis do objeto e a idéia de

que uma fotografia pode ser encarada como um documento apontando para a pré-existência do elemento que ela denota. Estes são pontos de partida para a reiterada admissão ingênua de que, na fotografia, são as coisas mesmas que se apresentam à nossa percepção, numa situação vista como radicalmente diferente à encontrada em outros tipos de representação. Se já é um fato tradicional a celebração do “realismo” da imagem fotográfica, tal celebração é muito mais intensa no caso do cinema, dado o desenvolvimento temporal de sua imagem, capaz de reproduzir, não só mais uma propriedade do mundo visível, mas justamente uma propriedade essencial à sua natureza – o movimento. O aumento do coeficiente de fidelidade e a multiplicação enorme do poder de ilusão estabelecidas graças a esta reprodução do movimento dos objetos suscitaram reações imediatas e reflexões detidas. Estas têm uma longa história, que se iniciou com a primeira projeção cinematográfica em 1895 e se estende até nossos dias. Nos primeiros tempos, são numerosas as crônicas que nos falam das reações de pânico ou de entusiasmo provocadas pela confusão entre imagem do acontecimento e realidade do acontecimento visto na tela. Os primeiros teóricos fizeram deste poder ilusório um motivo de elogio (ao cinema) e de crítica (aos exploradores do cinema), que lhes consumiu boa parte de suas elaborações; os psicólogos, desde Munstemberg (livro publicado em 1916) até os doutores da filmologia (pós-2ª Guerra), passando por Arnheim (1933), tiveram aí seu tema preferido. E a discussão do tema – a

*impressão de realidade no cinema* – torna-se o estopim para uma polêmica fundamental desenvolvida recentemente na França, envolvendo uma tradição filmológica, que em certos termos se estende a Jean Mitry e Christian Metz, de um lado, e às revistas *Cahiers du cinéma* e *Cinéthique* do outro. Entre estas duas revistas, o conflito também é flagrante e dele vem participar a figura de Jean-Patrick Lebel.

Esta é uma discussão a que pretendo chegar, mas não estou preparado ainda para elucidá-la. Nada foi dito até aqui sobre a implicação fundamental contida no fato de um filme ser composto por uma sucessão de fotografias. Eu disse algo sobre a reprodução do movimento, mas não disse que o eixo das discussões está justamente no modo como devem ser encaradas as possibilidades oferecidas pelo processo cinematográfico. O conjunto de imagens impresso na película corresponde a uma série finita de fotografias nitidamente separadas; a sua projeção é, a rigor, descontínua. Este processo material de representação não impõe, em princípio, nenhum vínculo entre duas fotografias sucessivas. A relação entre elas será imposta pelas duas operações básicas na construção de um filme: a de filmagem, que envolve a opção de como os vários registros serão feitos, e a montagem, que envolve a escolha do modo como as imagens obtidas serão combinadas e ritmadas. Em primeiro lugar, consideremos uma hipótese elementar: a câmara só é posta em funcionamento uma vez e um registro contínuo da imagem é efetuado, captando um certo campo de visão; entre o registro e a

projeção da imagem nada ocorre senão a revelação e cópiagem do material. Neste caso, temos na projeção uma imagem que é percebida como um *continuum*. Uma primeira constatação é que, mesmo neste caso, o retângulo da tela não define apenas o campo de visão efetivamente presente diante da câmara e impresso na película de modo a fornecer a ilusão de profundidade segundo leis da perspectiva (graças às qualidades da lente). Noel Burch nos lembra muito bem o fato elementar de que o espaço que se estende fora do campo imediato de visão pode também ser definido (em maior ou menor grau). Burch não nos diz “pode ser”; ele é mais taxativo na admissão absoluta da virtual presença deste espaço não captado pelo enquadramento: “Para entender o espaço cinemático, pode revelar-se útil considerá-lo como de fato constituído por dois tipos diferentes de espaço: aquele inscrito no interior do enquadramento e aquele exterior ao enquadramento” (*Práxis do cinema*). A meu ver, esta admissão já é indicadora de uma valorização, onde certo tipo de imagem passa implicitamente a não ser considerada “cinemática” apesar de ser materialmente cinematográfica.

Isto fica mais claro, quando tentamos estabelecer de que modo este espaço “fora da tela” pode ser definido dentro da hipótese inicial (registro e projeção contínua). Neste caso, o espaço diretamente visado pela câmara poderia fornecer uma definição do espaço não diretamente visado, desde que algum elemento visível estabelecesse alguma relação com aquilo que supostamente estaria além dos limites do quadro. Uma relação

freqüente vem do fato de que o enquadramento recorta uma porção limitada, o que via de regra acarreta a captação parcial de certos elementos, reconhecidos pelo espectador como fragmentos de objetos ou de corpos. A visão direta de uma parte sugere a presença do todo que se estende para o espaço “fora da tela”. O primeiro plano de um rosto ou de qualquer outro detalhe implica na admissão da presença virtual do corpo. De modo mais geral, pode-se dizer que o espaço visado tende a sugerir sua própria extensão para fora dos limites do quadro, ou também a apontar para um espaço contíguo não visível. Esta propriedade está longe de ser exclusiva à fotografia ou ao cinema. Ela manifesta-se também em outros tipos de comunicação visual, dependendo basicamente do critério adotado na organização da imagem. A tendência à denotação de um espaço “fora da tela” é algo que pode ser intensificado ou minimizado pela composição fornecida. Nestes termos só uma análise mais cuidada poderia verificar a validade da afirmação de André Bazin: “Os limites da tela (cinematográfica) não são, como o vocabulário técnico às vezes o sugere, o *quadro* da imagem, mas um ‘recorte’ (*cache* em francês) que não pode senão mostrar um a parte da realidade. O quadro (da pintura) polariza o espaço em direção ao seu interior; tudo aquilo que a tela nos mostra, contrariamente, pode se prolongar indefinidamente no universo. O quadro é centrípeto, a tela é centrífuga” (*Qu'est-ce que le cinéma?* – v. II, p.128).

Bazin tem a seu favor alguns dados da história da pintura no século XIX. A tendência à composição que procura o detalhe não

auto-suficiente e o fragmento como fragmento, em vez do todo completo que se fecha em si mesmo, foi crescentemente se manifestando paralelamente e sob a influência da fotografia (o caso Dégas ilustra este efeito da fotografia na concepção da estrutura da imagem pictórica). Além disso, seria forte característica do instantâneo fotográfico resultar numa composição espacial cuja tendência à incompletude iria confirmar a tese de Bazin.

De qualquer modo, no caso do cinema, há algo mais do que isto. O movimento efetivo dos elementos visíveis será responsável por uma nova forma de presença do espaço “fora da tela”. A imagem estende-se por um determinado intervalo de tempo e algo pode mover-se de dentro para fora do campo de visão ou vice-versa. Esta é uma possibilidade específica da imagem cinematográfica, graças à sua duração. É claro que o tipo de definição dado ao espaço “fora da tela” depende da modalidade de entrada ou saída que efetivamente ocorre. Um exemplo significativo deste problema nos é dado pelo próprio estágio da chamada “linguagem cinematográfica” no início do século. No período dominado pelo sempre criticado “teatro filmado”, um caso limite de construção fílmica era o da adoção de um ponto de vista fixo. A câmera, fornecendo um plano de conjunto de um ambiente (cenário teatral), onde determinada representação se dava nos moldes de uma encenação convencional, situava-se na clássica posição dos espectadores. Aqui, a entrada e saída dos atores tinha tendência a se definir dentro do estilo próprio às entradas e saídas de um palco. Este seria um fator responsável pela redução do



espaço definido pela câmera aos limites do espaço teatral, portanto, não cinematográfico na acepção de Burch. Os elementos fundamentais para a constituição da representação encontram-se todos contidos dentro do espaço visado pela câmera, ocorrendo, além disso, um reforço desta tendência ao enclausuramento, proveniente de dois outros fatores combinados: (1) a própria configuração do cenário, tendente a produzir uma unidade fechada em si mesma; (2) a imobilidade e o ponto de vista da câmera, cúmplice no efeito sugerido pelo cenário, na medida em que a visão de conjunto evita a fragmentação do espaço em que a ação se desenvolve.

Portanto, a ruptura com este “espaço teatral” e a criação de um espaço verdadeiramente cinematográfico estaria na dependência da ruptura com esta configuração rígida. No caso deste plano fixo e contínuo corresponder à filmagem de um evento natural ou acontecimento social em espaços abertos, apesar da postura de câmera ser a mesma, a ruptura frente ao espaço teatral estaria garantida pela própria natureza dos elementos focalizados, aptos a produzir a expansão do espaço para além dos limites do quadro graças ao seu movimento. Nunca ninguém associou um plano fixo e contínuo numa rua, ou mesmo a famosa chegada do trem da primeira projeção cinematográfica, a algo como o “teatro filmado”. Mesmo num filme constituído de um único plano fixo e contínuo, pode-se dizer que algo de diferente existe em relação ao espaço teatral, e também em relação ao espaço pictórico (especificamente o da pintura) ou mesmo o fotográfico: a dimensão

temporal define um novo sentido para as bordas do quadro, não mais simplesmente limites de uma composição, mas ponto de tensão originário de transformações na configuração dada. Na verdade, quando Burch fala em espaço cinematográfico ele está se referindo justamente à organização e ao dinamismo nascidos desta diferença. Minha aludida preferência pelo “pode ser definido” em vez do “é definido” em relação ao espaço “fora da tela”, vem da admissão de que, não só nesta hipótese elementar, mas também e especialmente em estruturas mais complexas, uma construção absolutamente cinematográfica pode ganhar seu efeito justamente por trabalhar na direção contrária. Neste caso, procurar-se-ia deliberadamente produzir uma indefinição do não visto e um enclausuramento do espaço visado (sem ser teatro filmado).

Já falei de algumas coisas específicas ao cinema e ainda nem toquei nos dois elementos tradicionais sempre considerados como fundadores da arte do cinema: a chamada “expressividade” da câmera e a montagem. Entrar neste terreno significa caminhar em direção a outras possibilidades advindas da própria natureza material do processo cinematográfico: numa delas, ainda mantemos o registro contínuo, mas conferimos mobilidade à câmera; na outra, introduzimos a descontinuidade de registro, o que implica em supor o pedaço de filme projetado como combinação de, pelo menos, dois registros distintos.

No caso do movimento contínuo de câmera, a constante abertura de um novo

campo de visão tende a reforçar a característica básica do quadro cinematográfico conforme a tese de Bazin: ser centrífugo. O movimento de câmera é um dispositivo tremendamente reforçador da tendência à expansão. Concretamente, ele realiza esta expansão e, como diz Burch, transforma o espaço “fora da tela” em espaço diretamente visado pela câmera. As metáforas que propõem a lente da câmera como uma espécie de olho de um observador astuto apóiam-se muito no movimento de câmera para legitimar sua validade, pois são as mudanças de direção, os avanços e recuos, que permitem as associações entre o comportamento do aparelho e os diferentes momentos de um olhar intencionado. Ao lado disto, o movimento de câmera reforça a impressão de que há um mundo do lado de lá, que existe independentemente da câmera em continuidade ao espaço da imagem percebida. Tal impressão permitiu a muitos estabelecer com maior intensidade a antiga associação proposta em relação à pintura: o retângulo da imagem é visto como uma espécie de janela que abre para um universo que existe em si e por si, embora separado do nosso mundo pela superfície da tela. Esta noção de janela (ou às vezes de espelho), aplicada ao retângulo cinematográfico, vai marcar a incidência de princípios tradicionais à cultura ocidental, que definem a relação entre o mundo da representação artística e o mundo dito real. Bela Balazs nos lembra tal tradição e, ao mesmo tempo, aponta a *radical* modificação que vê no próprio estatuto de tal “janela” com o advento do cinema. Ele aponta a con-

venção segundo a qual a obra de arte apresenta-se como microcosmo, e procura ressaltar o princípio vigente de que há uma separação radical entre este e o mundo real, constituindo-se a obra numa composição contida em si mesma com suas leis próprias. Como Balazs nos diz, tal microcosmo pode apresentar a realidade mas não tem nenhuma conexão imediata ou contato com ela. Precisamente porque ele a representa, está separado dela, não podendo ser sua “continuação”. A conclusão a que Balazs procura chegar é que a janela cinematográfica, abrindo também para um mundo, tende a subverter tal segregação (física), dados os recursos poderosos que o cinema apresenta para carregar o espectador para dentro da tela. “Hollywood inventou uma arte que não observa o princípio da composição contida em si mesma e que, não apenas elimina a distância entre o espectador e a obra de arte, mas deliberadamente cria a ilusão, no espectador, de que ele está no interior da ação reproduzida no espaço ficcional do filme” (*Theory of the film*, p.50).

Aqui, o esteta húngaro faz coro com uma ampla faixa de teóricos do cinema, em sua preocupação em incluir, na própria caracterização básica da nova arte, esta modalidade de relação marcada pelo forte efeito de presença visual dos acontecimentos (na realidade ausentes) e a sua não-efetividade sobre a situação física do espectador. A análise específica do tipo de experiência fornecida pela projeção cinematográfica constitui tema privilegiado dos filmólogos da *Revue Internationale de Filmologie* a partir de 1947.

Modernamente, em diferentes momentos, Christian Metz vai retomar estas reflexões em torno da segregação dos espaços (o espaço irreal da tela em oposição ao espaço real da sala de projeção) e da experiência do espectador, marcada pela “impressão de realidade” e pelo mergulho dentro da tela (identificação com personagens, participação afetiva no mundo representado). Num primeiro artigo – “Sobre a impressão de realidade no cinema” (1966) – ele trabalha num nível fenomenológico, buscando uma descrição que revele quais características da imagem e das condições de projeção que tornam possível a relação de identificação e o forte ilusionismo. Num segundo artigo – “O significante imaginário” (1975) – ele vai trabalhar num nível psicanalítico, procurando o que do lado do espectador, em sua estrutura psíquica mais profunda, pode explicar a poderosa incidência do cinema.

Edgar Morin fez do processo de identificação/projeção praticamente o núcleo de seu livro – *O cinema ou o homem imaginário* (1958). Neste trabalho, que ele próprio denomina “ensaio antropológico”, seu interesse concentra-se na discussão de um fenômeno que considera básico dentro da cultura do século XX: a metamorfose do cinematógrafo em cinema. O primeiro seria simplesmente a técnica de duplicação e projeção da imagem em movimento; o segundo seria a constituição do mundo imaginário que vem transformar-se no lugar por excelência de manifestação dos desejos, sonhos e mitos do homem, graças à convergência entre as características da imagem cinematográfica e

determinadas estruturas mentais de base. Dentro da literatura sobre cinema, Morin corresponde a um exemplo extremo da vinculação essencial entre o fenômeno de identificação e o próprio cinema como instituição humana e social. Para ele, a identificação constitui a “alma do cinema”. A participação afetiva deve ser considerada “como estado genético e como fundamento estrutural do cinema” (p.91 do original francês), ou seja, daquilo que é algo mais do que o cinematógrafo (técnica de duplicação), sendo materialização daquilo que “a vida prática não pode satisfazer”. Portanto, nesta quase-identidade (cinema = imaginário, lugar da ficção e do preenchimento do desejo), ele julga constatar um dado definidor da essência universal do cinema. Dada sua perspectiva, vinculada a uma certa antropologia, Morin não parte para a defesa ou ataque de tal fenômeno, do ponto de vista ideológico ou estético (a sua própria definição do estético vai passar pela noção de participação afetiva). Ele está convicto de que esta relação, que um cinema particular num momento particular estabeleceu com o espectador, é imperativa, fazendo parte da essência do novo veículo. Em 1966, a posição de Metz é basicamente a mesma. Sua reflexão, depositada no mesmo tipo de cinema que inspirou Morin, não acusa a presença de pressões em sentido contrário. Tal não acontece no artigo de 1975. Ele ainda dedica seu pensamento exclusivamente ao cinema narrativo tipo Hollywood, mas o contexto geral de produção e discussão cinematográficas que o cerca, intensificando suas pressões na quebra do

monolitismo da identificação, o obriga a admitir outras possibilidades. Mesmo para um amante dos “bons tempos” da clássica ficção cinematográfica, a vocação do cinema para a relação de identificação fica submetida a dúvidas. Este ligeiro deslocamento na atitude de Metz está relacionado com a polêmica entre *Cinéthique*, *Cahiers du cinéma* e *Lebel*, a que me referi. Continuemos, passo a passo, a estabelecer as coordenadas de tal discussão, partindo de considerações elementares. Vejamos o ponto crítico onde a polêmica sobre o ilusionismo e a identificação “esquenta”. Dentro dos comentários feitos até aqui sobre o espaço cinemático e sua “realidade”, cheguei à questão do “efeito de janela” e ao papel do movimento de câmera neste efeito; adiantei algo sobre a metáfora da “câmera-olho”. Esta metáfora será um pólo vivo das discussões mais recentes (pós-1968); por longo tempo, permaneceu em segundo plano, diante da carga polêmica concentrada na montagem e em seu estatuto frente ao “efeito de janela”. Sabemos que a chamada expressividade da câmera não se esgota na sua possibilidade de movimentar-se, mantendo o fluxo contínuo de imagens. Ela está diretamente relacionada também com a multiplicidade de pontos de vista para focalizar os acontecimentos, o que justamente é permitido pela montagem. Partindo do registro elementar, chegamos à situação que implica na instauração de uma descontinuidade na percepção das imagens.

O salto estabelecido pelo corte de uma imagem e sua substituição brusca por outra imagem, é um momento em que pode ser posta em xeque a “semelhança” da represen-

tação frente ao mundo visível e, mais decisivamente ainda, é o momento de colapso da “objetividade” contida na indexalidade da imagem. Cada imagem em particular foi impressa na película, como conseqüência de um processo físico “objetivo”, mas a justaposição de duas imagens é fruto de uma intervenção inegavelmente humana e, em princípio, não indica nada senão o ato de manipulação. Para os mais radicais na admissão de uma pretensa objetividade do registro cinematográfico, tendentes a minimizar o papel do sujeito no registro, a montagem será o lugar por excelência da perda de inocência. Por outro lado, a descontinuidade do corte poderá ser encarada como um afastamento frente a uma suposta continuidade de nossa percepção do espaço e do tempo na vida real (aqui estaria implicada uma ruptura com a semelhança). Veremos que tal “ruptura” é perfeitamente superada por um determinado método de montagem, com vantagens no que se refere ao efeito de identificação.

Para não nos confundir, chamemos a descontinuidade visual causada pela substituição de imagens de descontinuidade elementar. E lembremos que as alternativas de ação diante da montagem ocorrem esquematicamente em dois níveis articulados: (1) o da escolha do tipo de relação a ser estabelecida entre as imagens justapostas, que envolve o tipo de relação entre os fenômenos representados nestas imagens; esta escolha traz conseqüências que poderão ser trabalhadas num nível (2), o da opção entre buscar a neutralização da descontinuidade elementar ou buscar a ostentação desta descontinuidade.

Dependendo das opções realizadas diante destas alternativas, o “efeito de janela” e a fé no mundo da tela como um duplo do mundo real terá seu ponto de colapso ou de poderosa intensificação na operação de montagem. Um método específico de intensificação será explicado no próximo capítulo.

lo, no qual vou falar algo sobre o cinema particular que instituiu ou aproveitou-se de fenômenos tais como a *impressão de realidade* e a *identificação*. Passemos à descrição da *decupagem clássica*, método que comprovou sua eficiência na neutralização da descontinuidade elementar.

#### BIBLIOGRAFIA

- ARNHEIM, Rudolf. *Film as art*, Berkeley, University of Califórnia Press, 1957.
- BALAZS, Bela. *Theory of the film*, New York, Dover Public. Inc., 1970.
- BAZIN, André. *Qu'est-ce que le cinéma?* vol. II, Paris, Editions du Cerf, 1960.
- BURCH, Noel. *Práxis do cinema*, (tradução portuguesa do *Práxis du Cinéma*, Paris, Gallimard, 1969).
- DEREN, Maya. “Cinematography: the creative use of reality” In *Daedalus: the visual arts today*, Cambridge, 1960.
- LEBEL, Jean Patrick. *Cinéma et Idéologie*, Editions Sociales, Paris, 1971.
- METZ, Christian. *A significação no cinema*, São Paulo, Perspectiva, 1971.
- MITRY, Jean. *Esthétique et psychologie du cinéma*, v. I e II, Editions Universitaires, Paris, 1963/1965.
- MORIN, Edgar. *Le cinéma ou l'homme imaginaire*, Paris, Editions de Minuit.
- MUNSTERBERG, Hugo. *The film: a psychological study (the silent photoplay in 1916)* New York, Dover Public. Inc., 1970.
- PIERCE, Charles S., *Philosophical writings of Pierce*, New York, Dover Publications, 1955.
- Revistas:
- Cahiers du Cinéma*, n.209 n.235/137 – 1969/1972.
- Cinéthique*, n.1 a n.13/14 – 1969/1972.
- Communications* n.23 (1975).

## II

# A DECUPAGEM CLÁSSICA

Classicamente, costumou-se dizer que um filme é constituído de seqüências – unidades menores dentro dele, marcadas por sua função dramática e/ou pela sua posição na narrativa. Cada seqüência seria constituída de cenas – cada uma das partes dotadas de unidade espaço-temporal. Partindo daí, definamos por enquanto a *decupagem* como o processo de decomposição do filme (e portanto das seqüências e cenas) em planos. O plano corresponde a cada tomada de cena, ou seja, à extensão de filme compreendida entre dois cortes, o que significa dizer que o plano é um segmento contínuo da imagem. O fato de que o plano corresponde a um determinado ponto de vista em relação ao objeto filmado (quando a relação câmera-objeto é fixa), sugere um segundo sentido para este termo que passa a designar a posição particular da câmera (distância e ângulo) em relação ao objeto. Daí decorre a escala que, a grosso modo, apresento (conforme a fonte, esta classificação de planos modifica-

se, não havendo regras rígidas para a delimitação entre um tipo e outro).

*Plano Geral:* em cenas localizadas em exteriores ou interiores amplos, a câmera toma uma posição de modo a mostrar todo o espaço da ação.

*Plano Médio ou de Conjunto:* uso aqui para situações em que, principalmente em interiores (uma sala por exemplo), a câmera mostra o conjunto de elementos envolvidos na ação (figuras humanas e cenário). A distinção entre plano de conjunto e plano geral é aqui evidentemente arbitrária e corresponde ao fato de que o último abrange um campo maior de visão.

*Plano Americano:* corresponde ao ponto de vista em que as figuras humanas são mostradas até a cintura aproximadamente, em função da maior proximidade da câmera em relação a ela.

*Primeiro Plano (close-up):* a câmera, próxima da figura humana, apresenta apenas um rosto ou outro detalhe qualquer que ocupa a

quase totalidade da tela (há uma variante chamada primeiríssimo plano, que se refere a um maior detalhamento – um olho ou uma boca ocupando toda a tela).

Quanto aos ângulos, considera-se em geral normal a posição em que a câmera localiza-se à altura dos olhos de um observador de estatura média, que se encontra no mesmo nível ao da ação mostrada. Adotaremos as expressões: “câmera alta” e “câmera baixa” para designar as situações em que a câmera visa os acontecimentos de uma posição mais elevada (de cima para baixo) e de um nível inferior (de baixo para cima). Para esquematizar os traços básicos do que denominamos *decupagem clássica*, façamos uma experiência. Voltemos aos primeiros tempos da ficção cinematográfica, supondo uma evolução da decupagem muito bem comportada a título de clareza, embora não seja totalmente correto admitir que as coisas empiricamente se passaram do modo exposto a seguir.

Tomemos o “teatro filmado”. Acabamos de assistir a toda uma cena desenvolvida dentro de um mesmo espaço e fluindo continuamente no tempo, sem saltos. Suponhamos que uma outra cena em outro espaço deve seguir-se a esta para dar andamento à estória. A construção provavelmente adotada seria a de filmar num só plano de conjunto a primeira cena e só cortar no momento do salto para outro espaço. O corte estaria aí justificado pela mudança de cena, e a imediata sucessão, sem perda de ritmo, estaria justamente possibilitada pelo corte. Teríamos uma montagem elementar em que a descontinuidade espaço-temporal no nível da diegese (diegético = tudo o que diz respeito ao

mundo representado) motiva e solicita o corte. A montagem, inevitável, só vem quando a descontinuidade é indispensável para a representação de eventos separados no espaço e no tempo, não se violando a integridade de cada cena em particular. A platéia aceita esta sucessão não-natural imediata de imagens porque esta sucessão caminha de encontro a uma convenção da representação dramática perfeitamente assimilada. Tal convergência redime o salto, que permanece aceitável e natural porque a descontinuidade temporal é diluída numa continuidade lógica (de sucessão de cenas ou fatos).

A utilização depreciativa do termo “teatro filmado” vem desta obediência, tanto às convenções dramáticas, quanto às próprias condições de percepção do espetáculo teatral (o espectador tem um único ponto de vista frontal em relação à encenação). As cenas filmadas em exteriores, apesar da imobilidade e unidade de ponto de vista da câmera permanecer como estilo constante, apresentavam algumas condições novas. Estas advinham da própria configuração do espaço aberto e tendiam a produzir um afrouxamento da rígida estrutura presente na filmagem de interiores. A câmera podia assumir um ponto de vista sob um ângulo diferente do frontal; as entradas e saídas (e em geral a movimentação dos atores) eram efetuadas de modo mais livre, permitindo-se inclusive a movimentação deles em direção à câmera, o que sugeria uma abertura que incluía o espaço atrás desta. Como já aponte, ganhava mais força a noção de que o espaço visado é um recorte extraído de um mundo que se estende para fora dos limites do quadro. Os

teóricos do cinema, interessados em definir os passos decisivos na evolução da “linguagem cinematográfica” tiveram sempre tendência a dar uma importância decisiva ao que se passava atrás das câmeras. O que implica em, frente aos filmes deste período, dar mais importância à identidade de estilo no comportamento da câmera do que às diferenças que poderiam advir da oposição exterior-interior em termos de configuração espacial.

Não surpreende que a operação habitualmente apontada como libertadora em relação à prisão teatral seja precisamente a utilização do corte no interior de uma cena; a mudança do ponto de vista para mostrar de um outro ângulo ou de uma outra distância o “mesmo fato” que, supostamente, não sofreu solução de continuidade, nem se deslocou para outro espaço. Aqui, estou me referindo ao efeito de identidade (mesma ação) e continuidade (a ação é mostrada em todos os seus momentos, fluindo sem interrupção, retrocessos ou saltos para a frente). É claro que estou considerando a ação tal como aparece na tela, dando a impressão de que foi cumprida de uma só vez e na íntegra, independentemente da câmera. Todos sabemos que isto não acontece na produção do filme – a filmagem é o lugar privilegiado da descontinuidade, da repetição, da desordem e de tudo aquilo que pode ser dissolvido, transformado ou eliminado na montagem.

André Malraux, em seu texto “Esboço de uma psicologia do cinema”, escrito em 1946, aponta o corte dentro da cena como o ato inaugural da arte cinematográfica, explicitando algo naquele momento presente na mente de muitos teóricos. Tal consenso nada

tem de estranho, porque muita coisa realmente está envolvida neste procedimento, embora não se possa elevá-lo isoladamente a tal posição. Antes de comentar mais o que está implicado neste tipo de corte, gostaria de citar outro exemplo, cuja importância no cinema do início do século é também enorme. Trata-se da montagem paralela, focalizando acontecimentos simultâneos, cujo modelo clássico é a montagem de perseguições. Desde os primeiros anos do século este foi um procedimento capital nas narrativas de aventura, extremamente populares, dada a carga de emoções que caracteriza os desfechos na base da corrida contra o tempo, onde o bem persegue o mal e a figura do herói luta contra obstáculos para salvar a heroína, prestes a ser vítima de algum acidente ou cruel ataque.

Neste esquema, temos um tipo de situação que solicita uma montagem que estabeleça uma sucessão temporal de planos correspondentes a duas ações simultâneas que ocorrem em espaços diferentes, com um grau de contigüidade que pode ser variável. Um elemento é constante: no final, será sempre produzida a convergência entre as ações e, portanto, entre os espaços.

A própria natureza das ações representadas corresponde a uma situação mais complexa do que a desenvolvida numa única ação. A necessidade de representar a evolução simultânea de dois espaços, e sua convergência, exige os saltos da câmera e a sucessão descontínua de imagens. Tal como no caso elementar da mudança de cena no “teatro filmado”, também aqui a motivação inicial para o corte vem de uma necessidade da



narração e, por sua vez, a visualização explícita dos acontecimentos só é possível graças ao recurso da montagem. Novamente, a quebra na continuidade da percepção é justificada. A seqüência de imagens, embora presente descontinuidades flagrantes na passagem de um plano a outro, pode ser aceita como abertura para um mundo fluente que está do lado de lá da tela porque uma convenção bastante eficiente tende a dissolver a descontinuidade visual numa continuidade admitida em outro nível: o da narração.

As imagens estão definitivamente separadas e, na passagem, temos o salto; mas, a combinação é feita de tal modo que os fatos representados parecem evoluir por si mesmos, consistentemente. Isto constitui uma garantia para que o conjunto seja percebido como um universo contínuo em movimento, em relação ao qual nos são fornecidos alguns momentos decisivos. Determinadas relações lógicas, presas ao desenvolvimento dos fatos, e uma continuidade de interesse no nível psicológico conferem coesão ao conjunto, estabelecendo a unidade desejada.

Historicamente, este procedimento – montagem paralela – constituiu um dos pólos de desenvolvimento da narração cinematográfica. Esta, obviamente, envolve hoje uma série muito mais complexa de procedimentos, que inclui os casos elementares citados. Mas, inegavelmente, a montagem paralela e a mudança do ponto de vista na apresentação de uma única cena constituíram duas alavancas básicas no desenvolvimento da chamada “linguagem cinematográfica”.

A reflexão de alguns teóricos na década de 1920 deu-se justamente na direção de uma

análise mais detida deste procedimento em suas características especificamente cinemáticas. Tal é o caso de Vitor Chklovski, uma das figuras fundamentais no contexto dos “formalistas russos” (e também roteirista de alguns filmes), que ressaltou muito bem certas características particulares da perseguição no cinema e suas diferenças em relação à narração literária. Preocupado com uma teoria da narração, suas observações dizem respeito às conseqüências específicas que advêm da duração definida que a montagem confere a cada imagem, acentuando a influência da organização temporal (imposta ao espectador) na própria natureza dos fatos escolhidos para compor os momentos decisivos da intriga. Como um exemplo simples, ele aponta o largo uso de um tipo de ameaça cujo efeito pode sempre ser adiado, o que se ajusta perfeitamente às necessidades da manipulação emocional da montagem paralela: a morte iminente da heroína deve ser produto de um dispositivo de ataque mecanicamente elaborado – a serra que corta o tronco na qual ela está amarrada numa posição cada vez mais próxima da lâmina – de duração compatível com a ação do herói, por sua vez, uma corrida de obstáculos contra o tempo. Tais dispositivos tornam mais eficiente o jogo de durações cada vez menores caracterizador da montagem paralela e responsável pela popularidade de muitos filmes. Esta combinação entre dispositivo elaborado e corrida contra o tempo é ainda de largo uso nos enlatados exibidos na televisão.

Numa versão menos elaborada desta situação básica, também ainda são numerosos os filmes de aventura em que todo o pro-

blema está em inventar pretextos para o adiamento da ação, que pela sua natureza, levaria a um desfecho fulminante (todos nós já assistimos a filmes em que o vilão “fala demais” antes de dar o tiro final).

Aos olhos do início do século, esta construção, intercalando duas ações simultâneas em diferentes lugares, era uma das modalidades de organização espaço-temporal mais evidentemente específicas ao cinema. Embora o procedimento do “enquanto isto...” tenha raízes literárias bastante claras, a maneira de sua realização no cinema, dada a intensificação do efeito em função do ritmo e da movimentação plástica das imagens, era vista como marca de um poder exclusivo ao novo veículo. Neste particular, esta montagem chamava tanto a atenção dos cinéfilos quanto a expansão espacial da comédia, baseada nas desabaladas correrias pelas ruas. Nestas, em suas primeiras versões, a câmera permanecia fixa, estando no início de cada plano a uma considerável distância dos protagonistas, que vinham rapidamente em direção a ela, dentro da confusão geral estabelecida; a tomada de cena não se interrompia enquanto o desastrado cortejo (em geral de perseguidores e perseguidos) não passava próximo à câmera, indicando a expansão do espaço da ação para outro ponto, onde a câmera teria com eles um novo encontro. Uma variante mais elaborada incluía a colocação de algo (obstáculo ou pessoa entretida numa atividade qualquer) a alguns metros da câmera e na trilha dos protagonistas, de modo a criar uma antecipação do efeito através da expectativa frente à iminente colisão; esta consumava-se, às vezes fazendo uso de uma

nova surpresa. Aqui, o efeito de suspense, de expectativa a ser aliviada no momento da convergência, era baseado, não na montagem, mas na profundidade do espaço visado pela câmera imóvel e no conseqüente tempo transcorrido para que os protagonistas o achessem. Falo no passado, mas é extremamente fácil encontrar tais procedimentos na construção de filmes atuais. Por outro lado, insisto nos exemplos ilustrativos destes dois métodos de dramatização – uso da montagem ou o uso da profundidade – para ressaltar a sua presença desde a primeira década do século.

Tal presença é mais significativa se lembrarmos que, estes procedimentos já eram utilizados e reiterados em diferentes produções, antes da utilização dos movimentos de câmera, cujo uso mais sistemático desenvolveu-se com maior lentidão. A mesma lentidão que caracterizou a incorporação no repertório cinematográfico do uso de corte em cena, bastante raro em 1908, se tomarmos ainda os filmes de D. W. Griffith como referência. E somente usado quando carregado de uma motivação precisa – mostrar com maior detalhe uma ação importante ou dispositivo chave no desenvolvimento da história, que não poderia ser entendido no usual plano de conjunto (ou plano geral) com que se filmava tudo. O que é mais importante para mim aqui, não é o fator cronológico, mas a constatação básica de que o uso do primeiro plano deu-se em função de uma necessidade denotativa – dar uma informação indispensável para o andamento da narrativa. Com outros procedimentos, não foi outra a trajetória, como mostra o caso dos

movimentos de câmera, de início ligados à necessidade de acompanhar as personagens em cenas exteriores. É notável o fato de que o uso sistemático das “panorâmicas” (rotação da câmera em torno de um eixo fixo), no cinema ficcional, precedeu ao uso dos *travellings* (ou carrinho; movimento de translação da câmera ao longo de uma direção determinada).

Basicamente, os mesmos fatores responsáveis pela “naturalidade” da montagem que liga duas cenas desenvolvidas em espaços diferentes estarão aptos a conferir “naturalidade” ao corte no interior de uma cena. Já vimos o papel de convenções tradicionais dramáticas e narrativas na aceitação da descontinuidade existente entre as imagens nos dois exemplos citados; passagem de cena no “teatro filmado” e a intercalação de planos na montagem de perseguições. Do mesmo modo, os cortes que decompõem uma cena contínua em pedaços não estilham a representação também em pedaços desde que sejam efetuados de acordo com determinadas regras. Estas, de um lado, estão associadas à manipulação do interesse do espectador; de outro, ao esforço efetuado em favor da manutenção da integridade do fato representado. As famosas regras de continuidade funcionam justamente para estabelecer uma combinação de planos de modo que resulte uma seqüência fluente de imagens, tendente a dissolver a “descontinuidade visual elementar” numa *continuidade espaço-temporal reconstruída*. O que caracteriza a *decupagem clássica* é seu caráter de sistema cuidadosamente elaborado, de repertório lentamente sedimentado na evolução histórica, de modo

a resultar num aparato de procedimentos precisamente adotados para extrair o máximo rendimento dos efeitos da montagem e ao mesmo tempo torná-la invisível. Em termos das alternativas colocadas ao final do capítulo anterior, a opção aqui é, primeiro estabelecer entre os fenômenos mostrados nos dois planos justapostos uma relação que reproduz a “lógica dos fatos” natural e, no nível da percepção, buscar a neutralização da descontinuidade elementar.

O trabalho para conseguir tais efeitos pode ser dividido em vários aspectos. Há, presidindo toda a elaboração, uma primeira delimitação: o conjunto de planos se insere dentro de um filme cujos objetivos estão ancorados à narração de uma estória, o que implica na incorporação de convenções narrativas e dramáticas não exclusivas ao cinema. Na sua organização geral, o espaço-tempo construído pelas imagens e sons estará obedecendo a leis que regulam modalidades narrativas que podem ser encontradas no cinema ou na literatura. A seleção e disposição dos fatos, o conjunto de procedimentos usados para unir uma situação a outra, as elipses, a manipulação das fontes de informação, todas estas são tarefas comuns ao escritor e ao cineasta. Aponte a equivalência entre paralelismo da montagem e o “enquanto isto...” da literatura. Posso apontar equivalências também em relação ao procedimento considerado chave na gênese da arte cinematográfica. A mudança do ponto de vista dentro de uma mesma cena, importante ruptura frente ao espaço teatral, pode ser aproximada a procedimentos freqüentemente usados pelo escritor ao compor literariamente

uma cena qualquer. Também este expõe os fatos através de um conjunto de detalhes particulares ou através de observações que dizem respeito ao conjunto, tal como na representação do cinema. Esta aproximação, evidentemente, não pode ir além desta indicação de uma semelhança de estrutura. Em ambos os casos, trata-se da representação dos fatos construída através de um processo de decomposição e de síntese dos seus elementos componentes. Em ambos afirma-se a presença da seleção do narrador, que estabelece suas escolhas de acordo com determinados critérios. O fato de um ser realizado através da mobilização de material lingüístico e de outro ser concretizado em um tipo específico de imagem introduz todas as diferenças que separam a literatura do cinema. Diferenças que, em geral, são associadas ao suposto contraste entre o “realismo” da imagem e a flagrante convencionalidade da palavra escrita. O que tal comparação esconde é a natureza particular das convenções que presidem um determinado método de montagem, pois a hipótese “realista” implica na admissão de que há um modo normal, ou natural, de se combinar as imagens (justamente aquele apto a não destruir a “impressão de realidade”).

Dentro desta moldura narrativa, o interesse segundo o qual, em cada detalhe, tudo pareça real torna obrigatórios os cuidados ligados à coerência na evolução dos movimentos em sua dimensão puramente física. Se há um corte em meio a um gesto de uma personagem, toma-se todo o cuidado para que o momento do gesto correspondente ao fim do primeiro plano seja o instante inicial

do segundo, resultando na tela uma apresentação contínua da ação. Todos os objetos e as posições dos vários elementos presentes serão rigorosamente observados para que uma compatibilidade precisa seja mantida na seqüência. As entradas e saídas (de quadro) das personagens serão reguladas de modo a que haja lógica nos seus movimentos e o espectador possa mentalmente construir uma imagem do espaço da representação em suas coordenadas básicas mesmo que nenhum plano ofereça a totalidade do espaço numa única imagem. As direções de olhares das personagens serão fator importante para a construção de referenciais para o espectador, e vão desenvolver-se segundo uma aplicação sistemática de regras de coerência. Dentro desta orientação, a decupagem será feita de modo a que os diversos pontos de vista respeitem determinadas regras de equilíbrio e compatibilidade, em termos da denotação de um espaço semelhante ao real, produzindo a impressão de que a ação desenvolveu-se por si mesma e o trabalho da câmera foi “captá-la”.

Num outro nível, superposto aos anteriores, temos a continuidade produzida como resultado de uma manipulação precisa da atenção do espectador, onde as substituições de imagem obedecem a uma cadeia de motivações psicológicas. Passamos de um plano de conjunto a um primeiro plano de um rosto porque, da própria natureza da ação representada, surge uma solicitação que é atendida justamente por esta mudança de plano. Contendo nova informação necessária ao andamento da história, precisando a reação de uma personagem particular diante dos

fatos, denunciando alguma ação marginal imperceptível para o espectador nos planos anteriores, o novo plano é sempre bem vindo, e sua obediência às regras de equilíbrio e motivação o transforma no elemento que sustenta o efeito de continuidade, em vez de ser justamente a ruptura.

Tal prática corresponde a uma extensão do esquema elementar do Griffith de 1908 acima apontado, e a grande exposição teórica e didática de seus princípios foi elaborada por V. Pudovkin; no seu livro *Film technique* (1926), ele nos explica com grande clareza toda a receita.

Algo mais pode ser encontrado no livro de Pudovkin, assim como já era encontrado na realização de filmes competentes da época: a preocupação fundamental com o ritmo de sucessão das imagens e a observação de que devem haver certas compatibilidades entre duas imagens sucessivas, de modo a se definirem certas relações plásticas. As correlações entre o desenvolvimento dramático e o ritmo da montagem, assim como o jogo de tensões e equilíbrios estabelecido no desfile das configurações visuais, são dois instrumentos à disposição de qualquer cineasta. O que é característico da decupagem clássica é a utilização destes fenômenos para a criação, no nível sensorial, de suportes para o efeito de continuidade desejado e para a manipulação exata das emoções. Assim afirma-se um sistema de ressonâncias, onde um procedimento complementa e multiplica o efeito do outro. Longe de termos um esquema linear que vai da “impressão de realidade” à fé do espectador, o que temos é um processo mais complexo: uma interação entre o ilusionis-

mo construído e as disposições do espectador, “ligado” aos acontecimentos e dominado pelo grau de credibilidade específica que marca a chamada “participação afetiva”. Neste sentido, um dos procedimentos mais sutis e de conquista mais tardia, de tremenda eficiência no mecanismo de identificação, é constituído pela combinação de dois elementos: o esquema denominado no contexto americano “*shot* (plano)/*reaction-shot*” e a denominada “câmera subjetiva”. A câmera é dita subjetiva quando ela assume o ponto de vista de uma das personagens, observando os acontecimentos de sua posição, e, digamos, com os seus olhos. O *shot/reaction-shot* corresponde à situação em que o novo plano explicita o efeito (em geral psicológico) dos acontecimentos mostrados anteriormente no comportamento de alguma personagem; algo de significativo acontece na evolução dos acontecimentos e segue-se um primeiro plano do herói explicitando dramaticamente a sua reação. E também corresponde ao esquema invertido, que concretiza uma combinação de grande eficiência: num plano, o herói observa atentamente e, no plano seguinte, a câmera assume o seu ponto de vista, mostrando aquilo que ele vê, do modo como ele vê. Neste último caso, temos a típica combinação das duas técnicas – *shot/reaction-shot* e câmera subjetiva.

Um dado importante em relação à câmera subjetiva é que nem sempre sua presença é evidente. No caso em que o herói realiza um movimento em certa direção e a câmera, ao assumir o seu ponto de vista, reproduz exatamente o seu movimento, é mais fácil o espectador tomar consciência do pro-

cesso. Ou também quando o herói, penetrando em novo espaço, assume uma atitude exploratória dramaticamente importante, e a câmera substitui os seus olhos, explorando o novo ambiente de modo a fornecer à platéia a sua experiência visual. Mas, em boa parte das situações em que ela é utilizada, o fato de que o espectador observa as ações através do ponto de vista de uma personagem, permanece fora do alcance de sua consciência. É neste momento que o mecanismo de identificação torna-se mais eficiente (não surpreende que seu uso sistemático seja nos momentos de maior intensidade dramática). Nosso olhar, *em princípio identificado com o da câmera*, confunde-se com o da personagem; a partilha do olhar pode saltar para a partilha de um estado psicológico, e esta tem caminho aberto para catalizar uma identidade mais profunda diante da totalidade da situação.

A título de esclarecimento, lembro que é preciso não confundir o procedimento da câmera subjetiva com a representação direta (visualização) de processos psicológicos de alguma personagem (lembração, sonho, imaginação), caso em que se trata de projetar na tela um equivalente visual, apto a denotar o processo psicológico em questão (não temos aqui uma questão estrita de uso do ponto de vista).

Um caso fundamental de combinação entre câmera subjetiva e *shot/reaction-shot* é o do chamado campo/contra-campo, procedimento chave num cinema dramático construído dentro dos princípios da identificação. Seu ponto de aplicação máxima se dá na filmagem de diálogos. Ora a câmera assu-

me o ponto de vista de um, ora de outro dos interlocutores, fornecendo uma imagem da cena através da alternância de pontos de vista diametralmente opostos (daí a origem da denominação campo/contra-campo). Com este procedimento, o espectador é lançado para dentro do espaço do diálogo. Ele, ao mesmo tempo, intercepta e identifica-se com duas direções de olhares, num efeito que se multiplica pela sua percepção privilegiada das duas séries de reações expressas na fisionomia e nos gestos das personagens.

Falei dos diálogos. Acentuei o uso do sistema campo/contra-campo. Este sistema nos fornece um exemplo flagrante do papel da trilha sonora na obtenção dos efeitos realistas e na mobilização emocional do espectador. De certo modo, a sua consolidação e o seu refinamento devem-se à sincronização do som com a imagem, uma vez que, no período mudo, a seqüência de planos era interrompida pela presença dos letreiros indicadores das falas. Com o som, a cena dialogada ganhou maior coeficiente de realidade e também ganhou em ritmo e força dramática.

Na verdade, o advento do cinema sonoro, tão lamentado por diferentes estetas, constituiu um passo decisivo no refinamento do sistema voltado para o ilusionismo e a identificação. O que não significa dizer que não havia outras propostas de utilização da trilha sonora, pelo contrário. Desde 1928, o manifesto de Eisenstein, Pudovkin e Alexandrov, assim como inúmeras proclamações de cineastas e críticos, apontavam para outras direções e faziam sua crítica incisiva ao princípio do som sincronizado com a imagem

(princípio que estabelece a colocação das palavras e ruídos nos exatos momentos em que vemos funcionar a fonte emissora, de modo a produzir uma correspondência aceita como natural entre a imagem e o som). O fato é que este princípio era necessário para o aperfeiçoamento do método clássico; tornar audível o que já está sendo visto é uma forma de torná-lo mais convincente. A manipulação do chamado ruído ambiente, assim como a presença efetiva da palavra, vem conferir mais espessura e corporeidade à imagem, aumentando seu poder de ilusão. O cinema sonoro nos tem dado inúmeras provas disto na representação de eventos naturais e conflitos humanos. Particularmente, a clássica “cena de briga” tem cada vez mais baseado sua credibilidade no som dos golpes desferidos de parte a parte, tanto quanto ou mais do que na precisa simulação visual dos gestos. Por outro lado, a ressonância de efeitos fornecida pela trilha musical, no cinema mudo baseada na presença da orquestra na sala de projeção, teve uma enorme ampliação de suas possibilidades com o cinema sonoro. A entrada, a saída, a modulação e a própria peça musical escolhida passam para total controle dos realizadores do filme.

Estas observações sobre a eficiência da trilha sonora no interior de um estilo particular estariam escondendo algo fundamental se eu não insistisse no fato de que o cinema sonoro significa imagem e som como elementos integrantes de mesmo nível, e não, como muitos preferem, imagem acrescida de um acessório. A passagem mudo-sonoro representa um momento de extrema impor-

tância na construção da decupagem clássica. É inegável que os anos que antecederam a guerra de 1914 constituíram um momento chave de conquista de boa parte dos procedimentos. Não é por acaso que Griffith é o cineasta que permeia todo este capítulo. Foi ele sem dúvida o primeiro grande sistematizador, o modelo a ser seguido pelos cineastas. O uso psicológico do primeiro plano, os seus grandes finais marcados pela convergência de tensões e pela aceleração, a combinação coerente dos vários recursos até então presentes de maneira dispersa em diferentes filmes, estes são méritos que Griffith concentra em torno de si. Mas muita coisa ainda estava por ser feita e aperfeiçoada; o processo de formação estende-se pela década de 1920 e dá um verdadeiro salto com o advento do som – de início, uma implantação com alguns pontos críticos, mas em pouco tempo perfeitamente integrado no sistema, com excepcionais vantagens.

Voltemos ao princípio. Eu havia definido decupagem como simplesmente uma decomposição das cenas em planos; agora é preciso lembrar o que está implicado nesta decomposição. Em primeiro lugar, a rigor, eu deveria falar em decupagem/montagem pois uma pressupõe a outra – são logicamente equivalentes. O uso dos dois termos deve-se a uma ordem cronológica encontrada na prática, onde decupagem identifica-se com a fase de confecção do roteiro do filme e montagem, em sentido estrito, é identificada com as operações materiais de organização, corte e colagem dos fragmentos filmados. Em segundo lugar, aos que estranharam o fato de eu dar ênfase ao som num discurso sobre a

decupagem, lembro que esta, em um sentido mais amplo, corresponde à construção efetiva de um espaço-tempo próprio ao cinema.

E construir um espaço-tempo através da combinação de imagens define um tipo de trabalho, enquanto que construí-lo através de imagens e sons é algo qualitativamente diferente. Ou seja, a decupagem/montagem passa a ter também uma dimensão sonora, o que traz uma infinidade de novos recursos e possibilidades, ao lado de novos problemas. Temos duas fontes de estímulo independentes, e o que vemos na tela nem sempre precisa constituir a fonte emissora do som que ouvimos. Mais ainda, este som nem sequer precisa pertencer ao espaço definido pelo que vemos. Em termos de decupagem clássica, falo de vantagens excepcionais porque, mesmo dentro dos limites do princípio do sincronismo, restam muitas possibilidades de combinação de imagem/som. Na construção do espaço “natural” que a caracteriza, tal decupagem receberá uma substancial ajuda no momento em que contar com uma dimensão sonora:

– (1) diante de cada plano, o som presente é mais um fator decisivo de definição clara do espaço que se estende para além dos limites do quadro; na construção de toda uma cena, a descontinuidade visual encontra mais um forte elemento de coesão numa continuidade sonora que indica tratar-se o tempo todo do “mesmo ambiente”.

– (2) nos momentos de transição e nos saltos bruscos de um espaço para outro, a manipulação do som e de suas surpresas vai

constituir um recurso básico de preparação e envolvimento do espectador.

– (3) além do mais, não ficam excluídos do método clássico certos assincronismos especiais, utilizados sempre a partir de uma motivação específica e guardando compatibilidade com os objetivos gerais de criação de um espaço que pareça natural.

Gozando ou não de tais vantagens excepcionais, o sistema de procedimentos que constitui a decupagem clássica foi, dentro de certa orientação, identificado com a verdadeira conquista da especificidade cinematográfica. Mas, os seus adeptos, pelo menos no plano teórico, não puderam ficar tranquilos por muito tempo. Nem bem Griffith havia, nas suas linhas básicas e na sua versão muda, consolidado este método, a denúncia de seus limites já surgia. O que não impediu que, sob a observância de seus princípios, décadas de cinema ficassem marcadas pelo predomínio absoluto deste método de narração no nível da produção industrial em escala mundial, sem exceções.

Enquanto isso, as limitações apontadas pelos primeiros estetas do cinema, em seu momento ainda acompanhadas pelas homenagens que todo cinéfilo sempre gostou de prestar a Griffith e a seus companheiros de pioneirismo, serão crescentemente lembradas e reanalisadas. À medida em que a frente única em defesa do próprio cinema, em sua acepção mais abstrata, perde importância, maior é a tendência a se interpretar as “conquistas” do cinema americano de 1908 a 1914 como a construção de um cinema particular.



carregado de noções particulares, e não como a construção do Cinema. Neste sentido, também ganha formulação cada vez mais clara a idéia de que este cinema particular inscrevia o novo veículo dentro dos limites de convenções particulares, naquele momento já presentes e vigentes em outras formas de discurso dramático e/ou narrativo.

Não se trata apenas de dizer, como já foi dito, que uma série de construções mostra-se cada vez mais como manifestações cinematográficas de estruturas não exclusivas ao cinema. Dentro da formulação atual, trata-se mais de acentuar o fato de que determinadas “descobertas” do começo do século foram fundamentais porque abriram para o cinema a possibilidade de apresentar certas relações e estruturas, cumprindo a seu modo tarefas já antes assumidas por outros meios de representação no interior da sociedade. O que implica dizer: a construção do método clássico significa a inscrição do cinema (como forma de discurso) dentro dos limites definidos por uma estética dominante, de modo a fazer cumprir através dele necessidades correlatas aos interesses da classe dominante.

As afinidades do cinema de Griffith com um certo tipo de literatura popular e com um conceito de representação do século XIX tornam-se gradualmente mais relevantes para a reflexão crítica. E passam a ser tão ou mais importantes do que as soluções por ele encontradas no nível específico do cinema. Mesmo porque, a expressão “nível específico do cinema” não tem hoje a conotação heróica do começo do século, nem encontra no nível teórico uma definição clara. De certo modo, tornou-se hoje mais um problema

sofisticado do que uma palavra de ordem de efeito prático, não se constituindo no grande pólo de discussão que punha em conflito os estetas de 1920. Esta é uma razão porque não é meu interesse aqui discutir a questão da especificidade. Inevitavelmente, ao longo da exposição o tema vai aparecer, por força da própria postura de alguns autores analisados. Mas, o meu interesse maior está na avaliação das estéticas cinematográficas em sua relação com o conceito de representação implicado neste método que chamei de clássico.

De um lado, encontraremos propostas que, assumindo tal método como um dado, concentram seus esforços no debate ideológico-estético endereçado a outros níveis da prática cinematográfica. De outro, encontraremos as várias oposições contra ele, cada uma trazendo consigo suas motivações particulares. O que torna estimulante a minha tarefa, e ao mesmo tempo define os seus limites, é o fato de que o trajeto que vai dos princípios ideológicos-estéticos gerais à tomada de posição diante do processo de decupagem/montagem tem sido, em geral, cheio de bifurcações. E muitas vezes tem sido percorrido originalmente em sentido inverso. Em ambos os sentidos, cada ponto de partida, coerente ou incoerentemente, tem levado a pontos de chegada distintos. Neste ponto, via de regra, os estetas e cineastas encontram companheiros ou conclusões indesejáveis, o que os obriga a mais um vai-e-vem na sua reflexão. Em todo caso, é próprio de uma apresentação sintética traçar percursos claros, o que me tranquiliza diante das simplificações e desembaralhamentos a que serei obrigado.

## BIBLIOGRAFIA

- BAZIN, André. *Qu'est-ce que te cinéma?* vol. II, Paris, Editions du Cerf, 1960.
- BURCH, Noel. *Práxis do cinema*, (tradução portuguesa do *Práxis du Cinéma*, Paris, Gallimard, 1969).
- CHKLOVSKI, Vitor. *Cine y language*, Barcelona, Ed. Anagrama, 1971.
- COHEN-SEAT, Gilbert. *Essai sur les principes d'une philosophie du cinéma*, Paris, PUF, 1946.
- MALRAUX, André. *Esquisse d'une psychologie du cinéma*, Paris, Gallimard, 1946.
- MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*, Belo Horizonte, Itatiaia.
- PUDOVKIN, V. I. *Film technique and film acting*, New York, Grove Press Inc., 1970 (deste autor, existe em português: *Argumento e montagem no cinema*, São Paulo, Ed. Iris, 1971; *O ator no cinema*, Rio de Janeiro, Casa do Estudante, 1956; *Diretor e ator de cinema*, São Paulo, Ed. Iria, 1971).
- PUDOVKIN, ALEXANDROV, EISENSTEIN. "Manifesto do sonoro" (1929) in *Film form*, ensaios de S. M. Eisenstein, editados por Jay Leyda; Harcourt, Brace & World Inc. 1949.
- Revistas:
- Revue internationale de filmologie* (1947/62) publicada pela Associação Internacional de Filmologia – secretário: Gilbert Cohen-Séat.
- Revista communications* n.15 (1970) e n.23 (1975).

# DO NATURALISMO AO REALISMO CRÍTICO

## A. A REPRESENTAÇÃO NATURALISTA DE HOLLYWOOD

O sistema consolidado depois de 1914, principalmente nos Estados Unidos, ao lado da aplicação sistemática dos princípios da montagem invisível, elaborou com cuidado o mundo a ser observado através da “janela” do cinema. Desenvolveu um estilo tendente a controlar tudo, de acordo com a concepção do objeto cinematográfico como produto de fábrica.

Deste modo, reuniu três elementos básicos para produzir o específico efeito naturalista:

- a decupagem clássica apta a produzir o ilusionismo e deflagrar o mecanismo de identificação.

- a elaboração de um método de interpretação dos atores dentro de princípios naturalistas, emoldurado por uma preferência pela filmagem em estúdios, com cenários também construídos de acordo com princípios naturalistas.

- a escolha de histórias pertencentes a gêneros narrativos bastante estratificados em suas convenções de leitura fácil, e de popularidade comprovada por larga tradição de melodramas, aventuras, histórias fantásticas etc.

Tudo neste cinema caminha em direção ao controle total da realidade criada pelas imagens – tudo composto, cronometrado e previsto. Ao mesmo tempo, tudo aponta para a invisibilidade dos meios de produção desta realidade. Em todos os níveis, a palavra de ordem é “parecer verdadeiro”; montar um sistema de representação que procura anular a sua presença como trabalho de representação.

O uso do termo naturalismo não significa aqui vinculação estrita com um estilo literário específico, datado historicamente, próprio a autores como Emile Zola. Ele é aqui tomado numa acepção mais larga, tem suas interseções com o método ficcional de Zola, mas não se identifica inteiramente com ele. Quando aponto a presença de critérios

naturalistas, refiro-me, em particular, à construção de espaço cujo esforço se dá na direção de uma reprodução fiel das aparências imediatas do mundo físico, e à interpretação dos atores que busca uma reprodução fiel do comportamento humano, através de movimentos e reações “naturais”. Num sentido mais geral, refiro-me ao princípio que está por trás das construções do sistema descrito: o estabelecimento da ilusão de que a platéia está em contato direto com o mundo representado, sem mediações, como se todos os aparatos de linguagem utilizados constituíssem um dispositivo transparente (o discurso como natureza).

O importante é que tal naturalismo de base servirá de ponte para conferir um peso de realidade aos mais diversos tipos de universo projetados na tela. A produção industrial, dividida em gêneros, vai apresentar uma ampla variedade de “universos ficcionais”, fornecendo concretude ao mito (*westerns*, filmes históricos) e, para considerar os extremos, oscilando entre seus produtos de declarada fantasia (aventuras, histórias fantásticas, contos de fada etc.) e suas incursões pelos dramas rotulados de verdadeiros.

No caso da estória deliberadamente fantástica, a visão direta do naturalmente impossível ganha todo o seu poder de atração justamente pela espetacular precisão com que o fantástico parece real na tela. O sobrenatural naturaliza-se e constitui a matéria básica do espetáculo. O uso da expressão “espetacular precisão” não é casual. Não é somente em relação à franca fantasia que o ilusionismo apresenta tal funcionalidade. A própria noção de espetáculo emanada deste sistema

vincula-se intimamente à idéia de competência na edificação de uma aparência que ilude. As superproduções, da Babilônia de Griffith (uma das partes de *Intolerância*, filme realizado em 1916) aos tubarões, torres do inferno e terremotos atuais, passando pelos Moisés e Cleópatras “à la Cecil B. de Mille”, constituem o exemplo mais delirante desta identificação entre arte e competência para copiar. Seja endereçada a um evento natural, ou à arquitetura, decoração, indumentária e “acontecimentos” de um determinado período histórico, tal reprodução funciona como instrumento retórico. A “seriedade” da reconstrução e o cuidado apurado manifesto nos detalhes simboliza uma atitude de “respeito à verdade” que tende a ser creditada para o filme no seu todo. No caso dos superespetáculos, a idéia de cópia funde-se com a idéia de monumentalidade; e procura-se fazer com que os elementos da intriga e o destino das personagens passem por “modelos exemplares”, por autênticas alegorias que carregam um fundo de verdade profunda face à vida do homem neste e noutros mundos.

Menos ostensiva e mais eficiente, tal retórica tem seu momento de glória no melodrama convencional, com suas fatalidades e seu maniqueísmo, que se apresentam como autêntica “imitação da vida”. Novamente, o naturalismo do método cumpre a função de projetar sobre a situação ficcional um coeficiente de verdade tendente a diluir tudo o que a história tem de convencional, de simplificação e de falsa representação. A mesma equação, afirma-se: discurso = verdade. O método torna “palpável” uma visão abstrata

e, deste modo, sanciona a mentira. Através desta idéia de precisão, detalhe correto, continuidade, é fornecida uma experiência convincente, que dá consistência ao mergulho num mundo de sonhos. É comum se dizer que não importa muito o fato de Hollywood – principalmente quando quis propor sua representação como verdade – ter fornecido uma realidade falsa e fabricada, uma vez que muita gente parece satisfeita com o dado imediato de que foi sempre uma realidade bem fabricada. Contrariamente, há os que, independentemente de qualquer análise ulterior, empreendem uma incansável batalha contra a fabricação, tomando-a como sinônimo de falsificação e como algo proibitivo num suposto discurso verdadeiro.

A meu ver, o problema básico em torno da produção de Hollywood não está no fato de existir uma fabricação; mas está no método desta fabricação e na articulação deste método com os interesses dos donos da indústria (ou com os imperativos da ideologia burguesa). Uma questão básica da crítica atual é a da necessidade ou não desta articulação, ou seja, se é válido ou não se dizer que o complexo representação naturalista/decupagem clássica/mecanismo de identificação define necessariamente um método burguês, definidor de um cinema necessariamente burguês. Os analistas do sistema hollywoodiano, na defesa de um ou outro ponto de vista, atacam esta questão em duas frentes: num nível mais conceitual (a preparação para o seu entendimento é um dos objetivos deste trabalho) e num nível mais empírico, na base de análises de filmes que possam servir de prova da validade da posi-

ção assumida. Esta análise de filmes tem sido cada vez mais praticada, principalmente pelos que se opõem a ver a relação em questão como necessária. Estes últimos agarram-se à esperança de apontar os contra-exemplos aptos a dismantelar a argumentação contrária. Taticamente, tal atitude tem como objetivo a demonstração da neutralidade do sistema de representação e a possibilidade de sua utilização dentro de diferentes perspectivas ideológicas. Estrategicamente, ela tem o objetivo de demonstrar a inviabilidade de qualquer consideração em bloco frente ao sistema hollywoodiano dentro de um projeto mais amplo de negação da existência de “relações necessárias” (ou determinações) no campo da produção artística, tomado como lugar da manifestação irreduzível da individualidade.

No seu aspecto mais geral, esta questão vem de longa data. Reiteradamente, ao longo da história do cinema, encontramos atitudes críticas assumidas contra um diagnóstico geral tendente a inscrever os produtos de Hollywood numa categoria e apontar a sua pertinência à engrenagem maior que define o seu sentido. No momento em que, sob o domínio de uma estética da expressão individual, a indústria do cinema é acusada de antiartística devido à padronização e impessoalidade dos seus produtos, esta atitude crítica manifestou-se numa direção particular: uma política de valorização de cineastas particulares ou de filmes particulares, apontados como, essencialmente, algo mais do que manifestações das tendências do sistema. Um episódio de larga repercussão na crítica mundial foi a adoção desta atitude por parte dos

*Cahiers du cinéma* na década de 1950, em sua chamada *Politique des Auteurs*, responsável por uma certa avidez em descobrir coisas “notáveis” e marcas de um estilo pessoal nos filmes americanos. Nos anos 1950 e também no início dos anos 1960, são dezenas de críticos à procura de um autor, na Europa e nos Estados Unidos, cujos críticos sentiram-se liberados de sua inibição pelo sinal verde dado pela apologia dos *Cahiers*. No Brasil, no início dos anos 1960, a política de autor, componente do Cinema Novo, não deixa de se refletir na atitude de cineastas e historiadores frente ao próprio cinema brasileiro, embora não se possa reduzir esta política a um mero reflexo da tendência internacional – aqui, a valorização do autor vinculava-se ao problema-chave de uma cultura nacional e a uma postura francamente anti-industrial. De qualquer modo, o tratamento dispensado a Humberto Mauro pelos historiadores, e a sua encampação pelo Cinema Novo, são fatos ligados ao fenômeno geral que aponto. É significativo que, na sua revisão crítica, Glauber Rocha tenha buscado o exemplo do bom cinema brasileiro num autor, independente do fato de Humberto Mauro ajustar-se ou não à sua política. Ao lado disto, é também interessante lembrar que, dentro do problema da cultura nacional, a revalorização da chanchada, naquele momento inviável, tornou-se possível num momento posterior, também caracterizado pelo declínio da política autoral (repito: não estou afirmando que o problema se reduz a isto). Em nossos dias, no contexto internacional, o eixo das discussões não é tanto a oposição autor/sistema mas o problema da vinculação “método de repre-

sentação/ideologia”. Não surpreende que encontremos dezenas de críticos e acadêmicos à procura do filme hollywoodiano fiel ao método clássico mas não-burguês; ou, num projeto bastante atrativo para críticos americanos, à procura do filme hollywoodiano não fiel ao método clássico. Como a condenação de hoje cai sobre a combinação decupagem clássica/mecanismo de identificação, vemos surgir analistas interessados em apontar distanciamentos brechtianos em John Ford ou críticas ao método clássico (basicamente à manipulação do ponto de vista) no Hitchcock dos anos 1950 (ver o livro *John Ford*, de McBride e Wilmington, e as considerações de críticos como Andrew Sarris e Robin Wood – ligados a “política dos autores” –, bem como a discussão na revista *Film Quarterly*, envolvendo Daniel Dayan e William Rothman, defensor de Hitchcock).

Hoje, mesmo aos olhos dos recuperadores de filmes ou de cineastas de Hollywood, a decupagem clássica, o cinema de estúdio e o cultivo de gêneros estratificados marcam a realização de um cinema possível, entre outros concretamente presentes. Inclusive, encontramos um certo consenso em torno da presença dominante de um “cinema moderno”, fora dos limites mais rígidos do método clássico. A este, é reservado um lucrativo e absoluto reinado no período entre as duas guerras mundiais (principalmente na fase sonora), época em que falar do cinema hollywoodiano era praticamente falar daquilo que se identificava como o cinema “normal” – o paradigma – frente a manifestações marginais, por ele submetidas ao confinamento (como exotismo nacional diante

de um cinema civilizado cuja produção se dava na Califórnia, ou como vanguardismo e excentricidade intelectual).

Neste sentido, quando me refiro a esta produção industrial como sistema, não estou apenas pensando na máquina industrial produtora de filmes, mas em todo o aparato discursivo (propaganda, crítica, literatura sobre) apto a veicular os princípios e valores materializados nesta produção. Tal aparato discursivo teve um papel importante desde o momento da implantação, nas primeiras décadas do século. Particularmente, em relação aos anos 1920 e 1930, quando se comenta o vazio teórico americano, correlato ao seu domínio industrial, deve-se prestar atenção para a relatividade deste enunciado. Porque os inúmeros livros escritos nos Estados Unidos, desde o período da Primeira Guerra, dedicados a expor com clareza as boas regras para a confecção do roteiro, dentro dos princípios aqui comentados, testemunham em sentido contrário. Estes verdadeiros manuais da boa continuidade, da história adequada, da boa interpretação ou da boa construção dramática, podem não ter sido escritos por figuras de porte intelectual e presença cultural dos seus contemporâneos europeus; mas, constituem uma compilação significativa que documenta muito bem o quanto toda a ideologia do espetáculo e da fábrica de sonhos não ficou apenas em estado prático nos filmes. Da mesma forma, o exame de uma amostra de críticas de cinema escritas nos Estados Unidos e em outros países, por um longo período, pode também indicar a incidência dos mesmos princípios na avaliação dos produtos da indústria. O

que afirma uma dinâmica bem específica, onde os manuais pedagógicos, a prática industrial e a avaliação exercida por um grupo de *experts* compõem um conjunto harmônico, como uma equipe trabalhando para a concretização dos mesmos princípios e discutindo apenas as questões relacionadas com a performance e a eficiência do sistema.

Este fato adquire importância maior, quando lembramos o papel exercido por esta literatura de manuais e pelas críticas de revistas em países importadores de filmes, como parte do sistema de divulgação das concepções de Hollywood. Tal é o caso do Brasil, onde os principais grupos iniciadores de uma reflexão sobre cinema tiveram em sua formação uma forte influência deste ideário. Por exemplo, o grupo da revista *Cinearte* (publicada a partir de 1926) apresenta a visão do cinema como fabricação industrial de um mundo de aparências entregue ao espectador com a melhor das embalagens.

Ao lado de *Cinearte*, outro grupo atingido pelas mesmas idéias será o do Chaplin-Clube (Cineclube cujas atividades se estenderam de 1928 a 1930), apesar da formação europeia de seus fundadores. Nas páginas do *FAN*, jornal do cineclube, será patente a preferência pelo modelo de cinema americano, na base dos elogios à continuidade, ao equilíbrio dramático e à perfeita consistência do universo visível própria a seus produtos.

Tal ideário vai sobreviver como tendência dominante por décadas, cristalizando-se no Brasil no grande projeto burguês e industrial da Companhia Cinematográfica Vera Cruz (1949), totalmente idealizado dentro do modelo de Hollywood. Ou seja, orienta-

do para uma produção dentro do trinômio naturalismo/decupagem clássica/mecanismo de identificação e para a projeção na tela de encarnações convincentes do bem e do mal, cumprindo um jogo de fatalidades rurais ou urbanas.

Com sede na Califórnia, em Cinecittá ou em São Bernardo, tal modelo representa uma convergência radical entre a construção de um discurso que se quer transparente (efeito de janela/fluência narrativa) e a modelagem precisa de uma dupla máscara: para propor uma ideologia como verdade, tal máscara insinua-se na superfície da tela (produzindo os efeitos ilusionistas) e insinua-se, na profundidade e na duração produzidas por estes efeitos (produzindo as convenções do universo imaginário no qual o espectador mergulha).

## B. AS EXPERIÊNCIAS DE KULECHOV

Diante da prática americana, notável pelo ritmo dos seus filmes e pela sua fluência narrativa, Kulechov foi o primeiro teórico a investigar sistematicamente os fatores construtivos responsáveis pela eficiência desta prática e pelo seu enorme sucesso nas telas de todo o mundo. Foi nos seus primeiros tempos de cineasta e professor de cinema na Rússia de 1917, que iniciou o caminho que o transformaria no inaugurador da teoria da montagem. Inspirado por uma atitude tipicamente empirista, pôs-se a observar metodicamente os filmes e as reações da platéia, procurando isolar a variável responsável pela diferença de atitude dos espectadores, nitidamente favorável aos filmes americanos em

detrimento dos europeus e, particularmente, dos filmes russos. Kulechov estava interessado, basicamente, em detectar os fatores do sucesso e, numa análise comparativa, chegou logo à conclusão: o fator fundamental responsável pelo sucesso americano é o ritmo da sua montagem, enquanto que a característica básica dos europeus é a lentidão com que as imagens se sucedem. Além disso, outro fator evidente é a compatibilidade existente entre a montagem americana e o tipo de ficção desenvolvido em seus filmes – perseguições, lutas corporais, cavalgadas, dentro de filmes de aventura, onde movimento e ação são os ingredientes básicos. O contraste entre as reações da platéia (e provavelmente as do próprio Kulechov) diante dos diferentes estilos, leva o cineasta russo a estabelecer uma correlação necessária entre o bom cinema e a sucessão rápida dos planos. Em 1922, num artigo intitulado “As americanidades”, ele observa com precisão um dos princípios básicos da decupagem clássica: “Ao procurar, na medida do possível, diminuir a extensão de cada parte componente do filme, ou seja, a duração de cada plano obtido através de um posicionamento de câmara, os americanos descobriram um método simples de resolver a complexidade das cenas através da filmagem daquele elemento particular do desenvolvimento sem o qual, em cada momento determinado, a ação necessária e vital não poderia ocorrer; e a câmara é colocada em tal perspectiva que o tema de uma determinada passagem atinge ao espectador e é entendido por este da maneira mais rápida, simples e compreensível”: (*Kulechov on film*, p.128).



A partir daí, o raciocínio de Kulechov desdobra-se em duas conclusões fundamentais, sempre retornadas quando se fala na montagem: (1) o momento crucial da prática cinematográfica é o da organização do material filmado; (2) a justaposição e o relacionamento entre os vários planos expressa o que eles têm de essencial e produz o significado do conjunto (Kulechov vai nos falar da montagem como elemento chave na “compreensão semântica daquilo que se passa na tela”).

O autêntico cinema, a seu ver, está na montagem e os princípios que definem a nova arte devem ser buscados, não na imagem singular de cada plano (matéria-prima), mas na sua combinação (através de métodos específicos de trabalhar a matéria-prima). Em seu livro, *A arte do cinema*, publicado em 1929, ele retoma suas idéias básicas, elaboradas durante dez anos, e expõe em detalhe os vários passos que definiram o seu caminho rumo à teoria e às experiências célebres que realizou no campo da montagem. A preocupação em detectar o que nos filmes americanos respondia pelo seu sucesso partia de uma motivação teórico-prática bem nítida. O contexto dentro do qual Kulechov desenvolvia seu trabalho era o da revolução de 1917, e sua proposta era a de estabelecer bases sólidas para a edificação de uma nova cinematografia, a partir das cinzas do cinema czarista e contando com recursos tremendamente escassos, dada a situação geral do país e a guerra civil em andamento. Ele estava convencido de que um entendimento profundo da verdadeira natureza do cinema era absolutamente necessário para dar consistência e sucesso à produção soviética. O caminho

escolhido foi a análise empírica das construções dos “bons” filmes e seu critério de qualidade foi a reação da platéia. É neste aspecto que acentuo o tom empirista de sua proposta de trabalho.

De um lado, tal orientação permitiu a formulação do princípio célebre conhecido como “efeito Kulechov” e de conceitos reveladores como “geografia criativa”; mas, de outro, ancorou a sua concepção de cinema aos valores que derivavam do cinema particular que ele dissecou. Resultado: na década de 1920, Kulechov foi o maior teórico do cinema da montagem invisível e da construção de um espaço-tempo narrativo marcado pela procura da impressão de realidade e da identificação.

No nível das experiências práticas, não surpreende que os seus trabalhos afirmem a preferência pelos filmes de ação ou comédias, na base da sucessão rápida e principalmente do clássico método da montagem paralela combinando ações simultâneas.

A noção de “geografia criativa” corresponde justamente ao processo pelo qual a montagem confere um efeito de contigüidade espacial a imagens obtidas em espaços completamente distantes e da aparência de realidade a um todo irreal. No cinema, é permitida a construção de um todo (ou corpo) através da combinação de partes na realidade pertencentes a totalidades distintas; podemos combinar o plano de um rosto de uma pessoa com um plano das mãos de outra, e assim sucessivamente para todo o corpo, compondo deste modo uma unidade original na tela. O que é importante para Kulechov é o efeito de realidade obtido. E, den-



O NASCIMENTO DE UMA NAÇÃO, *D. W. Griffith*

tro da orientação realista, sua proposta apresenta um construtivismo radical – cada imagem ou plano constitui apenas um pequeno fragmento de uma edificação “tijolo por tijolo” e tem sua presença reduzida ao mínimo. Kulechov não confia na imagem isolada como algo eficiente na produção dos efeitos em cinema. O plano tem de ser o mais curto possível; uma unidade mínima de informação, que deve ser simples e clara de modo a permitir uma decodificação imediata – ele vai chamar esta unidade de plano-signo: “O plano cinematográfico não é uma fotografia (estática). O plano é um signo, uma letra para a montagem” (idem, p.80).

Ninguém mais do que Kulechov vai acreditar na maleabilidade desta unidade mínima: o “efeito Kulechov” é um extremo exemplo disso. A experiência, esquematicamente, consistiu em intercalar o mesmo plano de um ator (portanto, a mesma expressão facial) com três imagens diferentes, de modo a “provar” que, induzido pela imagem acoplada, o espectador daria um significado diferente à mesma expressão facial, o que seria uma demonstração radical do domínio absoluto da montagem sobre cada imagem singular. Esta experiência teve uma forte repercussão na Rússia e, em seguida, no Ocidente, sendo amplamente divulgada pelas

conferências de Pudovkin, em sua viagem. Na época, era dotada de uma credibilidade que diminuiu com o tempo. O próprio Kulechov, em 1967, nos fornece um relato em que o seu próprio crédito no efeito permanece ambíguo: “Eu alternei o mesmo plano de Mozhukin com vários outros planos (um prato de sopa, uma mulher, um caixão com uma criança morta), e os planos (de Mozhukin) adquiriram um sentido diferente. A descoberta me assombrou – tão convencido estava eu do enorme poder da montagem” (idem, p.200).

Ao conceber a leitura de cada imagem como algo imediato, atribuindo às imagens precedentes um forte poder de indução nesta leitura, o exagero de Kulechov indica o quanto sua teoria do cinema “em geral” aproxima-se das normas do cinema particular que ele defende. A leitura imediata e o privilégio absoluto do fluxo de imagem são, sem dúvida, propriedades ajustáveis aos limites de um cinema narrativo, baseado nas regras de continuidade e de clara motivação para a mudança de plano. E, neste aspecto, Kulechov é radical, exigindo que todo e qualquer episódio representado seja necessário para o desenvolvimento da ação, num ajuste perfeito. Vejamos as suas razões para o elogio a *A woman of Paris*, de Charles Chaplin: “Tudo nele flui de um elemento para o seguinte, numa ininterrupta seqüência lógica: nenhum episódio poderia ser descartado ou o contínuo encadeamento cine-dramático se perderia” (idem, p.95).

Esta idéia de perfeição e organicidade dramática, nitidamente aristotélica em sua formação, é reproduzida no critério funda-

mental de composição do enquadramento. Este deve focalizar uma imagem funcional, sem “espaços supérfluos na tela” e sem ambigüidades. Combinadas estas exigências com a sua definição do que constitui o material especificamente cinematográfico, fica claro o sentido da proposta realista de Kulechov: “Se comparássemos estas duas cadeiras (uma pintada por um artista dentro do estilo mais realista possível, outra verdadeira) projetadas na tela, veríamos que a cadeira real, uma vez fotografada apropriadamente, apareceria bem. Entretanto, olhando para o trecho do filme onde está registrada a cadeira pintada pelo artista, não veríamos absolutamente nenhuma cadeira; veríamos apenas a tela, a sua textura, e a configuração de cores em várias combinações – ou seja, apenas os materiais com os quais a cadeira pintada foi feita visível” (idem, p.56).

Aqui há um outro exagero de Kulechov. Veríamos uma cadeira pintada, não apenas o material da pintura. De qualquer modo, sua conclusão é o mais importante: “Tornasse claro, através deste exemplo, que, acima de tudo, coisas reais em contextos reais constituem o material cinematográfico; os materiais estilizados – a representação estilizada de uma cadeira – vão aparecer no cinema apenas como estilização” (idem, p.56).

No seu ataque à pré-estilização, ele entra em sintonia com grande parte dos teóricos do período, excetuando-se os defensores do cinema abstrato ou os defensores do expressionismo alemão (em especial de *O gabinete do doutor Caligari*), movimento criticado tanto pelos cineastas russos quanto pela vanguarda francesa – o seu flanco de ataque

seria a estilização da interpretação e da cenografia. As razões de Kulechov serão semelhantes à de Louis Delluc ou de Léon Moussinac: a afinidade do veículo cinema com a textura do mundo natural, que torna a presença da representação artificial algo evidente e de triste efeito na tela. Nesta mesma linha, vão caminhar duas figuras significativas no contexto germano-americano: Siegfried Kracauer e Erwin Panofsky. Este último, em seu artigo “Estilo e meio no filme”, também promove um ataque à “pré-estilização” (que denuncia a artificialidade daquilo que é posto diante da câmera) e defende a incidência do estilo somente no nível da montagem.

Coerentemente, dentro dos seus princípios, Kulechov estende o seu raciocínio à análise do gesto humano na tela. E sua conclusão não poderia ser outra senão um ataque à figura do ator e ao gesto representado nos moldes teatrais. O elemento notável na sua posição é que tal ataque não resulta na defesa do uso de não atores e de pessoas comuns agindo naturalmente, eficientes na tela graças a seu tipo (caso de Eisenstein, por exemplo). Por outro lado, para conciliar a sua defesa do controle e da perfeição com a exigência de naturalidade, não apela para o método Stanislavski – longe disso. A presença de “psicologia na tela” é o seu grande inimigo. Assim como a estória deve ser desenvolvida na base do “filme de ação” com determinações sociais e interesses concretos, sem incursões pela “vida interior” das personagens, o trabalho do ator não poderá ser baseado na expressão de um estado interior.

Na busca de uma solução, Kulechov inspira-se numa concepção do trabalho in-

dustrial como lugar do “gesto perfeito” (preciso, eficiente, econômico, porque realizado inconscientemente depois de intenso treinamento), procurando propor para o cinema um método que resulta de sua visão particular da biomecânica de V. Meyerhold (um método também teatral, mas antipsicologista por excelência). Baseado nisto, Kulechov apresenta um elaborado sistema de organização dos gestos e um método de treinamento do ator para que este atinja a perfeição do gesto natural e preciso do homem que realiza uma operação de trabalho manual.

Vemos, assim, que um considerável mosaico de influências e reelaborações marca a direção específica em que ele caminha em sua proposta de naturalidade e fluência para a ficção cinematográfica. Naturalista, em sentido ortodoxo, na sua exigência de materiais reais na composição da imagem; aristotélico na sua idéia de composição visual e dramática; americanista na sua inauguração da teoria do cinema de ação e da montagem invisível; culmina com uma proposta experimentalista no nível do ator. Seu antipsicologismo tende a afastá-lo da idéia de “totalidade orgânica” ou dos princípios característicos de um realismo psicológico modelado na concepção romanesca do século XIX, perfeitamente compatível com os outros aspectos da sua teoria. Entretanto, seu apego a construções narrativas tradicionais e a regras de verossimilhança o afastam de qualquer compromisso com propostas de ruptura com os princípios burgueses de representação, própria a movimentos modernistas, de forte presença no seu contexto (basta lembrar os poetas cubo-futuristas russos, o teatro de

Meyerhold e as propostas de Eisenstein e Vertov no campo do cinema). A idéia de modernidade não aparece no seu pensamento por força de uma vinculação entre sua estética e o clima da Revolução de 1917 ou por força de uma adesão decisiva a uma estética experimentalista. Ela vai aparecer através da idéia de ritmo acelerado, muito difusa na época para definir algo, ou, obliquamente, num certo “taylorismo”, implicado na forma como elogia a mecanização do gesto baseado no modelo da racionalização do trabalho industrial.

Nesta fase dos anos 1920, que denomino de pragmática, o trabalho de Kulechov sofre, na sua própria estrutura, deste mesmo mecanicismo presente na sua concepção do trabalho do ator e na sua proposta geral de construção dos filmes e de seus efeitos. O ponto crítico de sua teoria está na forma mecânica com que procura transplantar as características de um certo cinema para a sua própria prática, realizada em um contexto distinto e comandada por necessidades distintas, sem discutir os valores implicados neste cinema tomado como modelo. Questões como a relação entre estilo cinematográfico e ideologia, ou a relação entre método de montagem e certas necessidades de um mundo ficcional particular carregado de uma função e de valores particulares, são relegadas a um segundo plano diante da sua pesquisa em torno da especificidade do cinema. É disto que resulta a sua condição de primeiro teórico do cinema instaurado por Griffith.

Em 1935, no capítulo dedicado à montagem, dentro do livro *A prática da direção cinematográfica*, Kulechov vai levantar esta

questão, sendo bem enfático na ligação indissolúvel entre a montagem e a visão do mundo do realizador. Em vez de uma simples defesa da montagem *tout court*, ele vai concentrar seus argumentos na explicação de como se dá a relação montagem/ideologia. “Artistas com diferentes visões do mundo percebem a realidade que os cerca diferentemente; eles vêem os acontecimentos de modo diferente, os discutem de modo diferente, os mostram, os imaginam e os ligam uns aos outros diferentemente” (idem, p.184).

A seu ver, a montagem justa será aquela em que “o relacionamento demonstra a essência do fenômeno que nos cerca, pois por trás da montagem há sempre uma intenção de classe”. Agora, prevalece o critério ideológico (que define uma visão justa da realidade) sobre o antigo critério do ritmo e continuidade. Isto estará articulado com uma alteração na maneira de encarar cada imagem. O plano isolado deixa de ser pedaço de realidade puramente física e sem sentido, para ser uma “realidade viva filmada”, portanto já em si mesmo apontando para determinadas direções. A relação entre a montagem e o material filmado passa a se definir como uma interdependência – certos métodos de montagem ajustam-se a certos materiais e ambos são fatores interdependentes na transmissão de uma visão dos fatos.

É notável nesta reformulação de Kulechov a inversão radical operada, pois da antiga desconsideração dos aspectos ideológicos, ele passa à proposição categórica do método de montagem como reflexo da ideologia – os traços dominantes da vida humana sob o capitalismo americano do início do

século explicam as características do cinema que dela emerge. Neste sentido, elabora a mesma interpretação que encontramos em Eisenstein para a predominância do estilo de montagem acelerada e do “cinema de ação” no contexto americano: “A arte americana tinha inevitavelmente de se tornar uma arte de consolo, uma arte a que faltava realidade, uma arte que afastava as massas da luta de classes, da consciência de seus próprios interesses de classes; e, por outro lado, tinha de ser uma arte que dirigia a energia para a competitividade, a iniciativa, alimentadas com moralidade burguesa e com psicologia burguesa. Eis como o “detetive americano” foi criado – os filmes americanos de aventura. De um lado, eles chamaram a atenção para a energia, para a competitividade, para a ação; eles chamaram a ação para os “heróis do capitalismo”, fortes e enérgicos, em quem a força, a eficiência, e a coragem são sempre vitoriosos. De outro lado, estes filmes condicionaram as pessoas ao bitolamento, à distância frente à realidade, condicionando-as e educando-as para o fato de que, com uma energia correspondente, uma pessoa pode adquirir uma fortuna individual, pode prover o seu aluguel, e pode tornar-se um feliz proprietário” (idem, p.190).

Logicamente, esta interpretação é acompanhada de uma profunda autocrítica quanto aos limites de sua reflexão dos anos 1920, vista como uma aceitação acrítica do modelo americano. Kulechov observa, que no início dos anos 1920, tal modelo não deixava de ser uma “presença progressista” dados os seus ensinamentos. O seu erro teria sido a não

percepção da necessidade de assimilar criticamente e superar tais ensinamentos.

Outro deslocamento fundamental realizado por Kulechov nesta revisão é a transformação no critério de qualidade: antes tratava-se de ajustar os filmes a um padrão de sucesso; agora trata-se de ajustar os filmes a uma concepção da realidade. O antigo “realismo” afiliado ao padrão naturalista americano dizia respeito aos meios de apresentação. O novo realismo diz respeito ao mundo social representado (ou significado) pelas imagens, o problema básico é expressar uma visão de mundo correta, capaz de captar a essência dos fenômenos e não apenas a aparência. É interessante ressaltar que, na sua proposta revisada, nada indica uma necessidade de abandonar o naturalismo dos meios para atingir uma arte afirmadora de tal visão correta. A idéia de representação permanece, assim como a busca de uma relação com o espectador nas mesmas bases da narração contínua que desenrola uma totalidade auto-suficiente em evolução. A idéia do mundo ficcional como microcosmo que reproduz algo real não é abandonada.

### C. O REALISMO DA “VISÃO DE MUNDO”

Vsevolod Pudovkin e Bela Balazs, dentre aqueles que iniciaram sua reflexão sobre cinema no período mudo, serão as figuras mais representativas de uma estética realista de inspiração marxista. Em seus aspectos mais gerais, inauguram uma tendência que se estenderá aos italianos Umberto Barbaro (anos 1930, 1940 e início dos anos 1950) e Guido Aristarco (mas recentemente).

Pudovkin foi o principal discípulo de Kulechov, como cineasta e teórico. Disto resulta uma convergência de atitudes frente a elementos básicos da produção cinematográfica, havendo algumas divergências, em parte ligadas ao organicismo de Pudovkin, notável em seu livro escrito em 1926. Como Kulechov, vê na montagem o fundamental da arte cinematográfica. E, como Kulechov, vai construir uma teoria da narração baseada no critério de continuidade, ritmo, equilíbrio de composição e sucessão lógica. Entretanto, o cinema que ele propõe implica numa presença privilegiada da consciência humana, no nível do método de construção e no da própria ação representada – todos os seus filmes envolvem um processo de tomada de consciência, de desalienação, como componente básico da trajetória da personagem.

De certo modo, há no mundo cinematográfico de Pudovkin lugar para a “psicologia”, assim como há lugar para uma concepção mais flexível do trabalho do ator, que inclui uma adaptação de Stanislavski para o cinema. Considerada a forma específica como Pudovkin concebe o desenvolvimento das ações dentro do seu universo ficcional, temos algo muito próximo do romance realista do século XIX (Não é por acaso que sua obra mais conhecida é uma adaptação de *A mãe*, de Máximo Gorki)

A idéia de visão, como apresentação de uma realidade em perspectiva, constitui o eixo da sua teoria. Fazer cinema praticamente confunde-se com traduzir em imagens, dar expressão visual a uma representação da consciência que, atentamente, observa o mundo que a rodeia. É daí que parte a sua idéia de

*tema*, a seu ver o ponto de partida fundamental para a construção do roteiro, base para a realização do filme. A clássica divisão – tema/tratamento (anotações, desenvolvimento das ações, estudo das personagens)/roteiro – tem sua primeira formulação explícita logo nas primeiras páginas do seu livro. E este, em grande parte, consiste numa teoria detalhada do roteiro, onde ele defende a idéia de um planejamento da decupagem e de todos os detalhes da filmagem. Tal planejamento é fundamental porque o critério necessário para a construção de cada detalhe, para a concepção de cada cena, de cada plano, só pode vir daquela idéia de origem, previamente existente na consciência – o tema.

Assim como o filme, no seu conjunto, é a expressão visualmente elaborada de um ponto de vista, cada plano será a tradução em detalhe desta perspectiva global que deve contaminar todos os passos da realização. O trabalho da câmera será concebido dentro da formulação mais pura da metáfora do olhar. Identificando câmera e o olho de um observador privilegiado e ativo, Pudovkin vai ensinar com detalhe como deve ser feita a decupagem de uma cena, satisfazendo a lógica e, acima de tudo, expressando uma visão particular dos acontecimentos. Estes, afinal, lá estão para que a consciência discursive sobre eles. Este discurso da consciência estará manifesto na posição da câmera, que mostra os fatos de cima ou de baixo, de perto ou de longe, e é responsável por isto. O escritor expressa a sua visão de mundo selecionando e combinando palavras num certo estilo; o cineasta, realizando as mesmas operações com imagens. E o estilo deste define-se pela maneira como

ele trabalha o material plástico do cinema, conferindo unidade aos planos separados e agindo de modo claro sobre a consciência do espectador: emocionalmente, pelo ritmo controlado das imagens e pela pulsação dos próprios episódios mostrados; ideologicamente, pela força conotativa de seus enquadramentos e pelo poder de inferência contido na sua montagem.

De modo semelhante a Pudovkin, Bela Balazs pede um cinema sem ambigüidades, lugar de clareza e ordem. “Um bom diretor de cinema não permite que o espectador olhe para a cena ao acaso. Ele guia nosso olho inexoravelmente, de um detalhe ao outro, ao longo da linha de sua montagem” (*Theory of the film*, p.31). Este direcionamento do nosso olhar seria um dos elementos-chaves que afirmam cada filme como expressão viva de uma intenção. E Balazs não fica aqui na consideração desta intencionalidade. A seu ver, ela não apenas aparece como resultado de um trabalho coerente de montagem. Ela já está presente, *a priori*, como uma condição inerente a qualquer experiência do espectador diante de um filme: a platéia tem a consciência de que se trata de um conjunto de planos reunidos para atingir determinado fim; portanto ela sempre pressupõe e procura um sentido em todos os filmes dados à sua percepção. Mesmo diante de um aglomerado de fenômenos acidentais, a nossa consciência tende a procurar um significado. O que o trabalho de montagem deve fazer é dar uma direção definida a esta procura, pois para isto ela tem grande poder de manipulação.

A idéia de “totalidade orgânica” é dominante no pensamento dos dois teóricos,

propondo-se a relação entre o todo e as partes como uma complexa interdependência (concepção a que Kulechov chegaria na década de 1930). Balazs expressa tal concepção com uma metáfora: “Cada plano tomado isoladamente está saturado de uma tensão, de um significado latente que é liberado como uma fâsca elétrica quando o plano seguinte é a ele ligado” (idem, p.118).

O importante é que esta totalidade orgânica tem seus níveis específicos de organização, definidores de seu modo particular de abordar a realidade, ao mesmo tempo que definidores de sua diferença diante desta mesma realidade. Em Pudovkin, toda a ênfase é dada à irrealidade das imagens (pedaços de celulóide) e à originalidade do espaço-tempo definido pela montagem. Ao mesmo tempo, o processo de filmagem não é visto apenas como uma simples fixação do acontecimento que se passa em frente à câmera, mas como forma peculiar de representação desse evento. “Entre o evento natural e sua aparência na tela existe uma nítida diferença. É exatamente esta diferença que faz do cinema uma arte” (*Film technique*; p.86). Como observação marginal, lembro que é exatamente esta formulação que está na base de toda a argumentação de Rudolf Arheim, em seu livro *O Filme como arte*, publicado em 1933 – Arheim concentra-se na análise das condições de percepção da imagem cinematográfica e na descrição das suas características próprias, que a afastam da imagem do acontecimento fornecida numa experiência direta.

Do ponto de vista estético, o elemento fundamental nesta formulação de Pudovkin



é seu papel de base na crítica ao naturalismo. Para ele, o realismo não estará na precisão e veracidade dos mínimos detalhes da representação; a arte será realista mais pelo significado produzido do que pela naturalidade de seus meios. Deste modo, no nível de uma imagem isolada, é perfeitamente legítima a utilização de elementos não naturais para substituir a apresentação direta do evento visado pela representação; às vezes, esta representação direta não tem o efeito expressivo que uma montagem de elementos arbitrariamente escolhidos efetivamente possui. Além disso, a reorganização espaço-temporal, a realidade especialmente construída no interior do filme, são justamente os elementos discursivos que tornam possível a percepção daquilo que não é imediatamente visível na nossa experiência direta do mundo.

Em textos posteriores ao livro de 1926, Pudovkin vai insistir na diferença entre naturalismo e realismo na produção cinematográfica: o primeiro seria a procura da representação fiel do fato imediato em todos os seus detalhes – a imagem desejando “parecer verdadeira” – e o segundo seria a procura de uma fidelidade ao que não é dado visível de imediato, ou seja, à própria lógica da situação representada em suas relações não visíveis com o processo mais global a que ela pertence. O naturalismo estaria tipicamente representado pelo cinema de espetáculo no esquema já aqui comentado. O realismo implicaria num cinema capaz de apreender relações dialéticas, graças ao processo básico da montagem.

Para complementar, acrescento que na discussão da vocação realista do cinema é

muito comum a identificação entre estas duas propostas. Tal confusão é possível porque o uso da noção de real (ou da noção de concreto) esconde a diferença. Num caso, é considerado real e concreto o imediatamente dado, o mundo visível e palpável; no outro caso, é real e concreto o processo, não dado à percepção direta, que define a ordem e a inter-relação entre os fenômenos, sendo realista a representação capaz de apreender as determinações deste processo em suas manifestações particulares (os fatos sociais).

Na formulação específica de Pudovkin, tal visão realista não é privilégio do novo meio mas é própria a um método de construção ficcional que tem seu lugar no cinema – e sua expressividade especial notadamente no cinema – mas não somente nele. Isto, de certo modo, estava implicado na sua concepção do tema como uma idéia a ser traduzida visualmente através do conjunto de imagens. A articulação arte/realidade em Balazs é explorada em direções diferentes; novas nuances manifestam-se na sua extrema atenção aos aspectos sensíveis, a seu ver definidores, em grande parte, do papel revolucionário da nova técnica. De um lado, a representação no cinema obedece a leis estéticas gerais que se aplicam à arte realista. De outro, a visualidade do processo carrega em si revelações aptas a influir decisivamente no desenvolvimento histórico da sensibilidade humana.

No seu raciocínio, podemos indicar os seguintes passos decisivos: (1) existe uma realidade objetiva independente da nossa consciência e de nossas idéias artísticas; (2) arte e formas não se encontram *a priori*, como da-

dos inerentes à realidade, mas são métodos humanos de aproximação em direção a ela; (3) diferentes métodos podem revelar diferentes aspectos – o cinema vem conquistar novos terrenos na abordagem dos aspectos visíveis desta realidade; (4) o que todos os métodos têm em comum é o fato de serem sempre uma visão humana da realidade, ou seja, uma representação em perspectiva mediada por uma subjetividade.

Em última instância, Balazs está nos dizendo que há um antropomorfismo inerente ao ato de representação, tendente a figurar uma realidade à medida do homem. O aspecto rico deste antropomorfismo vem do fato de que esta “medida humana” não está de uma vez por todas definida, havendo desenvolvimento e acumulação, numa interação com a realidade objetiva, o que transforma as formas de representação. Dependendo de condições de tempo e lugar, o trabalho artístico, subjetivo, está inserido em uma determinada cultura, que define certos recursos, certa sensibilidade e certas formas particulares de representação.

Dentro da interação dialética que envolve os meios (técnicas) disponíveis, os padrões de cultura e a sensibilidade humana, o cinema representa um ponto de especial interesse. Ele significa a recuperação da cultura visual, segundo Balazs atrofiada por séculos de tradição lingüística e conceitual. No nosso século, seria possível uma ativação enriquecedora do olhar humano que, graças ao cinema, está cada vez mais apto a abordar com profundidade o real através dos seus aspectos visíveis. O cinema torna possível a

captação do sentido impresso no gesto, expresso na face humana ou sugerido pelas linhas dominantes de uma paisagem. “O que aparece na face e na expressão facial é uma experiência interior que é tornada imediatamente visível sem a mediação de palavras” (*Theory of the film*, p.40).

Usando um termo chave no pensamento de Balazs, o cinema revela uma nova dimensão: a da “fisionomia” – conjunto de traços que forma uma configuração espacial e visível (a de um rosto, por exemplo) capaz de significar algo não espacial e não visível (uma emoção ou intenção, por exemplo). Ele vai acentuar a função do primeiro plano, que isola o detalhe, realçando a fisionomia deste e revelando todo o complexo processo que está por trás e que determina esta fisionomia.

No seu elogio à imagem isolada, Balazs aponta numa direção muito cara aos teóricos da vanguarda francesa, mas o seu compromisso com o modelo realista o separa radicalmente de teóricos como Jean Epstein (capítulo 6). Num ponto, ele concorda com estes teóricos: o seu conceito de fisionomia, quando tomado como traço pertencente a qualquer pedaço de realidade visível, representa o reconhecimento de que o olhar da câmera “antropomorfisa” todos os objetos (formulação típica de Epstein). Entretanto, antropomorfisar o objeto visado não significa, para Balazs, doar-lhe uma vida que se define nele e por ele isoladamente (caso de Epstein), mas integrá-lo numa cadeia que o liga ao destino humano. Colocando-se francamente contra o que chama de “poesia das coisas”, Balazs dirá que o objeto pelo objeto é mero espetáculo, sem sentido.

Completando o percurso, reencontramos a formulação de Pudovkin: ser realista é estabelecer a relação justa entre os fenômenos. Em Balazs, temos um adendo: há algo de essencialmente novo na exploração dos aspectos visíveis da realidade. De um lado, em ambos, o realismo não se define decisivamente no nível da imagem isolada, mas no nível da estrutura geral do filme. De outro, Balazs nos dirá, com uma ênfase não encontrada em Pudovkin, que o realismo também deve se definir na representação visual dos objetos. Sua preocupação com os poderes de cada imagem – cristalizada na noção de fisionomia – o leva a estender a exigência realista à composição de cada plano. O ângulo escolhido para mostrar os objetos, permitida a distorção inerente a qualquer representação artística, deve respeitar aquilo que denomina “estrutura e sentido” do objeto. Com isto quer dizer: (1) o objeto deve ser reconhecido como tal (não perder a sua identidade); (2) a imagem deve apresentar uma fisionomia que deriva do objeto, apesar da subjetividade do artista sempre definir uma aproximação particular que seleciona certos aspectos. Por outro lado, deve haver compatibilidade entre cada imagem e as relações propostas pelo conjunto. O princípio geral que preside esta formulação está inscrito dentro do mesmo antropomorfismo que caracteriza a teoria e o cinema de Pudovkin, onde mundo físico, objeto, universo visível, ganham sentido na medida em que estão inseridos no conjunto de relações sociais que definem o nível essencial da representação realista.

Duas extensões podem ser feitas aqui: (1) a qualificação de antropomórfico será

utilizada por Luchino Visconti para caracterizar o seu próprio cinema, numa fase, tradução modelar de um realismo literário no plano cinematográfico; (2) será dentro destas mesmas coordenadas que Umberto Barbaro vai situar seu trabalho crítico, especialmente após a irrupção do cinema neo-realista, eixo das polêmicas em torno da definição de realismo na Itália do pós-guerra.

#### D. O REALISMO CRÍTICO EXPLICITADO

Em 1954, Umberto Barbaro dirá: “Pudovkin é o cinema” (*L’Unità* 2/7/54). Isto expressa o grau de identificação entre sua posição e a do cineasta russo. Não surpreende que seus trabalhos tomem como objeto de reflexão os problemas básicos que chamaram a atenção de Pudovkin: o roteiro, a montagem e o trabalho do ator.

Não só devido a esta aproximação, mas também em função da presença de Benedetto Croce em sua formação, Barbaro confere uma importância especial à *unidade* como característica indispensável à obra de arte. Definindo o cinema como “arte de colaboração” (produto de um trabalho coletivo), acompanha Pudovkin na colocação do problema e na sua solução: o que fornece unidade a um filme é a presença de uma tese – cristalização de uma visão do mundo – apta a impregnar todos os detalhes da realização e comandando a montagem, instância decisiva na execução da unidade da obra.

Novamente, tal formulação representa a incidência, no nível cinematográfico, de princípios estéticos gerais vinculados à constituição de uma proposta realista. Basicamen-

te, Barbaro tem como tarefa a abertura de um caminho entre o naturalismo – arte como cópia do real – e o idealismo subjetivista – arte como expressão da pura interioridade do artista. Balazs havia colocado uma exigência: a representação, subjetiva e deformada, deve respeitar a “estrutura e o sentido” do fenômeno em questão, testemunhando um movimento que vai do real à consciência que o interpreta. O princípio marxista de anterioridade do real frente à consciência e a proposição de um movimento de determinação que vai da realidade (objetiva) para a consciência (subjetiva) – cristalizado na noção de reflexo – não estão explícitos em Balazs. Mas *estão*, de certo modo, pressupostos, uma vez que são necessários para a sua idéia de uma representação subjetiva que, ao mesmo tempo, “deriva” do objeto.

No pensamento de Barbaro vemos, primeiro, a explicitação do que torna possível tal combinação entre experiência subjetiva e respeito à realidade (formulação do princípio acima citado). Em segundo lugar, um discurso sobre a “estrutura e o sentido” do real a ser respeitado. No primeiro passo, Barbaro vai se utilizar do conceito de imaginação. Esta é entendida como lugar da superação, tanto da idéia de representação mecânica, quanto da idéia de intuição criadora do artista. Descarta a noção de criatividade no vazio, de intuição como ato de revelação idealista. E descarta a idéia de que a imaginação é uma forma menor de operação mental, condenada a ser lugar das ilusões humanas. Deste modo, a sua definição de uma arte realista, apta a se afirmar como uma “forma de conhecimento” (frente a uma realidade exte-

rior e independente da consciência), implica na admissão de que há um trabalho produtivo por trás da representação artística – neste trabalho a imaginação cumpre um papel fundamental. Neste sentido, caminha na direção do conceito de “reflexo artístico” definido por Georg Lukacs, o qual justamente significa a negação da idéia de reflexo como projeção mecânica da realidade na consciência (e desta para a arte). E, ao mesmo tempo, significa a negação do preconceito segundo o qual a imaginação é livre de determinações, operando arbitrária e irracionalmente.

Na estética de Umberto Barbaro, há lugar para categorias como fantasia na base do realismo artístico, de uma fantasia entendida, não como elaboração livre do espírito, mas como processo material, sujeito a determinações e contraindo vínculos definidos. Tais determinações são definidas basicamente pelas condições sociais e materiais dentro das quais a subjetividade do artista opera. Em outras palavras, a imaginação é histórica, guarda correlações definidas com o processo básico que se desenvolve no nível da realidade objetiva. Tais vínculos tornam a arte realista possível sem reduzi-la a uma cópia. Não sendo automática e natural, a realização desta possibilidade é resultado de um processo complexo: de um lado, há o projeto consciente do artista, tendente a buscar um realismo definido dentro dos limites de sua visão de mundo; de outro, há o trabalho efetivo de produção, onde a imaginação opera trazendo consigo os imperativos de tal comando consciente e outras determinações que escapam à consciência do artista (condições impostas pelo meio de representação, a

incidência da história). O autêntico realismo ocorre quando deste processo emerge um trabalho artístico que constitui uma crítica (exame) do real, que, em nossa época, traduz-se na presença efetiva de um método particular de representação. Aqui encontramos o segundo momento da proposta: a definição explícita do método que possibilita a análise do real.

No primeiro período de sua reflexão, o método privilegiado por Barbaro encontrava seu modelo prático no cinema de Pudovkin – um cinema capaz de captar a “estrutura e o sentido” dos fenômenos. Numa segunda fase, o seu modelo adquire formulação teórica através da mediação de Lukacs. Neste particular, falar sobre o seu realismo é falar sobre as propostas fundamentais de Guido Aristarco. Assim como Barbaro havia polemizado durante duas décadas com seus interlocutores ligados, de um lado, a Luigi Chiarini e, de outro, ao neo-realismo, Aristarco terá também suas polêmicas. Estas serão notadamente com os adeptos de Fellini, Antonioni, ou mesmo Visconti (que, segundo Aristarco teria se afastado do modelo realista a partir de *Noites brancas*). Nestas polêmicas, o modelo lukacsiano vai constituir o referencial absoluto de Aristarco, sempre preocupado em explicitar suas vinculações com o filósofo húngaro.

O fato de Aristarco apresentar-se como uma espécie de representante oficial de Lukacs no nível da crítica cinematográfica, não impede que encontremos no Umberto Barbaro dos anos 1950 a adoção do conceito fundamental de “tipo” na definição do método realista. Tal noção constitui um dos ele-

mentos básicos que afirma a especificidade do “reflexo artístico” do real em relação ao “reflexo científico” (lugar do conceito). Em 1958, Barbaro escreve: “Espero que não se diga que é apenas uma referência banal à realidade exterior que faz com que chamemos de legítima a imagem de Pudovkin e ilegítima a de Eisenstein. Uma é um reflexo da realidade e a outra, uma operação abstrata do pensamento; e é justamente nesta sutil distinção que reside provavelmente o problema mais difícil de uma estética moderna racional: o de estabelecer a *especificidade* do fato artístico, a distinção entre a arte e as outras formas da atividade intelectual. Da ciência, por exemplo, que tem o mesmo objeto que a arte, a realidade, mas que tem também – atenção – o mesmo método: a descoberta, na multiplicidade dos fatos observados, da *lei*, como se diz na ciência, ou do *típico*, como se diz na arte” (*L'arte del film: struttura e montaggio*).

Mais adiante, neste capítulo, voltarei a este confronto entre Pudovkin e Eisenstein e discutirei suas implicações. Por ora, vejamos como o próprio Lukacs refere-se à noção de “tipo”: “A categoria central e o critério da literatura realista é o tipo, uma síntese específica que junta organicamente o geral e o particular nos personagens e situações. O que faz de um tipo um tipo não é sua qualidade média, nem a sua simples existência individual, mesmo que profundamente concebidas; o que faz dele um tipo é que nele todas as determinantes humanas e sociais essenciais estão presentes no seu mais alto nível de desenvolvimento, nos últimos desdobramentos de suas possibilidades latentes, na extre-

ma apresentação dos extremos, tornando concretas as alturas e as limitações dos homens e das épocas”.

Atingir determinações essenciais, examinar as possibilidades latentes e expor os limites dos homens e de uma época, significa compreender que: “Todo grande período histórico é um período de transição, uma contraditória unidade de crise e renovação, de destruição e renascimento; uma nova ordem social e um novo tipo de homem surgem no bojo de um processo unificado embora contraditório”.

O “tipo” pela sua ação e pela sua representação do mundo define as “possibilidades concretas” e a “consciência possível” (usando uma noção de Lucien Goldman) próprias ao grupo ou à classe social a que ele pertence. É, portanto, revela o que há de essencial no processo social que define o movimento do real. Segundo Lukacs, esta dimensão histórica fundamental não é captada senão através de um método de narração – um método de trabalhar com as aparências e com o particular na sua particularidade, mas capaz de superar a mera descrição destas aparências do real (características da minúcia factual naturalista que se perde no fragmento). Narrar, na sua acepção, significa representar os eventos em sua relação orgânica com a consciência e experiência das personagens, estabelecendo o sentido de cada fato dentro do seu percurso e de suas possibilidades concretas. O objetivo não é a descrição pelo amor ao detalhe isolado e à precisão, mas a inserção de cada episódio no movimento global que define o real (histórico) representado na obra ficcional.

A distinção lukacsiana entre o narrar (dinâmico) e o descrever (estático), formulada num nível literário, vem convergir com as posições assumidas por Pudovkin e Balazs, na sua crítica ao culto do detalhe e ao cinema que se prende à noção do espetáculo, privilegiando a reprodução competente do fenómeno físico.

O que há de comum nos estetas analisados é a exigência de “totalidade orgânica” como traço característico da obra de arte e, como vimos, a exigência de um tipo definido de totalidade, produzido através de um método construtivo específico – a representação dos eventos em sua dimensão histórica.

A concepção da arte como mimese permanece fundamental, embora esta mimese se dirija à essência do real (histórico) e não à aparência (física) imediata. Diante das propriedades particulares da representação cinematográfica, a posição assumida será de denúncia das limitações do “realismo” da cópia fotográfica ou fonográfica e sua rejeição como finalidade da representação, como garantia de objetividade ou como lugar da definição do realismo estético. Isto não impede que esta reprodução fotográfica e fonográfica seja vista como um meio de representação necessário no caminho que leva ao realismo crítico. De Pudovkin a Aristarco, em nenhum momento, surge qualquer proposta de destruição ou subversão das aparências contidas em cada imagem ou som. Pelo contrário, sua proposta de um cinema realista implica em um respeito por esta imitação e, inclusive, a admissão de regras de montagem cuja finalidade é garantir a integridade do chamado mundo diegético (mundo representado na



A GRANDE ILUSÃO, *Jean Renoir*



O LEOPARDO, *Luchino Visconti*

obra). Permanece a idéia de que este mundo diegético deve apresentar-se como um todo contínuo em desenvolvimento, equilibrado, consistente em si mesmo, responsável pelos acontecimentos que o espectador acompanha e motivador dos procedimentos utilizados pelo narrador.

Tal como no cinema dito clássico, trata-se de projetar na tela um microcosmo que se propõe, na sua totalidade, como réplica em relação ao mundo do lado de cá; e, em suas relações internas, constitui uma rede consistente de fatos que parecem contar-se a si mesmos, produzindo o “efeito de anterioridade” (os eventos de antemão estariam lá, existindo independentemente da câmera que os “captou”).

O efeito de anterioridade e o efeito de janela (no nível da construção espacial) são dois aspectos do mesmo tipo de discurso: a narração que procura esconder-se a si mesma como narração. A defesa da narração transparente que abre para um mundo íntegro em si mesmo é feita por Umberto Barbaro justamente na discussão que antecede o trecho que citei anteriormente. Ele defende os procedimentos de Pudovkin porque a metáfora que este utiliza na seqüência final de *A mãe* é construída através da mobilização de elementos já anteriormente presentes no espaço da ação representada. A montagem paralela, alternando as imagens da revolta popular (em sua luta contra a repressão czarista) e as imagens dos movimentos de água e gelo (levados pela correnteza do rio em pleno degelo), respeita a integridade do mundo físico em que revolta, rio e primavera estão inseridos. A personagem principal, inclusi-

ve, celebra esta consistência, tentando fugir através dos blocos de gelo, cujo poder simbólico acentuado pela montagem, na verdade superpõe-se à sua função prática dentro da ação em andamento. Em outras palavras, Pudovkin não intervém e não acrescenta elementos estranhos ao mundo que sua narração desenrola. Tal como seu professor Kulechov, ele aqui usa objetos e eventos naturais que “derivam” do espaço da ação, pertencendo a este antes de serem promovidos a elementos chaves da metáfora. Em *Dura lex* (1926) Kulechov confere uma certa tonalidade a uma cena de conflito entre garimpeiros reunidos numa cabana isolada – os planos da luta entre as personagens são alternados com o primeiro plano de uma lareira, onde se destaca uma panela com água em ebulição. Para tecer o seu comentário, Kulechov recorre à montagem rápida, elemento chave do seu discurso cinematográfico. Mas, sua intervenção permanece imperceptível, dissolvida no desenvolvimento contínuo da ação; o espaço desta mantém sua aparente integridade e independência. Temos, nestes exemplos, uma obediência clara aos princípios da decupagem clássica.

Eisenstein, ao contrário, violando estes princípios, intervém deliberadamente no desenvolvimento das ações e não se preocupa com a “integridade” dos fatos representados, mas com a integridade de um raciocínio feito por meio de imagens – seja na base de metáforas, de elementos simbólicos ou de diferentes conexões abstratas entre os planos. No seu discurso, freqüentemente interrompe o fluxo de acontecimentos e faz suas reflexões, dirigindo abertamente a leitura do es-



SÃO BERNARDO, *Leon Hirszman*

pectador. A introdução de elementos não pertencentes ao espaço da ação, a intervenção aberta do narrador, a inserção de seqüências inteiras de discurso não-narrativo e a montagem dos próprios acontecimentos totalmente fora das leis de continuidade, são exemplos de seu método não realista de representação. No final de *A greve* (1925) o matadouro não pertence ao espaço da ação em que se desenvolve o massacre dos operários; a montagem o introduz porque o narrador quis fazer uma metáfora. Na seqüência da escadaria de

Odessa em *Potemkin* (1926), o espaço-tempo criado na representação do massacre está longe de “imitar” qualquer desenvolvimento natural e contínuo das ações.

Se Kulechov não aceitava o que para ele eram as incoerências de Eisenstein em seu método de colocar o pensamento em imagens, se Balazs não deixa de explicitar suas reservas à montagem eisensteiniana, Barbaro retoma a velha comparação com Pudovkin e faz coro com Kulechov, em nome de uma concepção do narrar como atividade

mimética dirigida ao desenvolvimento orgânico da realidade objetiva.

Aristarco nos fornecerá uma explicitação destes critérios no seu artigo “Lukacs, o cinema e a dupla mimese” (publicado na revista francesa *Cinema 71*, em dezembro de 1971) cujo título evidencia o movimento do seu raciocínio – a mimese dirigida à essência (do real histórico) passa pela mimese dirigida à aparência (do mundo físico supostamente captado pela câmera).

Na prática, nem sempre os adeptos do realismo crítico vão dirigir-se a uma realização deste modelo em estado puro ou na visão de Aristarco. Principalmente no cinema posterior a 1960, é possível encontrar propostas tendentes a, de um lado, cumprir alguns dispositivos básicos do método lukacsiano no que se refere ao tipo de mundo composto; e, de outro, trabalhar no nível da decupagem segundo orientações inspiradas, não na decupagem clássica, típica aos autores analisados, mas no exemplo de Eisenstein (para ci-

tar um caso que nos é bem conhecido, lembremos da tentativa de Leon Hirszman no filme *São Bernardo*).

Em geral, tais propostas combinam-se com a tentativa de romper o mecanismo de identificação, estabelecendo-se certos procedimentos cujo objetivo é produzir o distanciamento crítico do espectador. Neste caso, fica evidente também a inspiração de Brecht, o que não significa uma garantia de realização de um cinema que se poderia definir como brechtiano. Tal cinema não tem ainda claramente equacionadas suas próprias condições de possibilidade e, conseqüentemente permanece extremamente discutível a validade desta qualificação, mesmo quando aplicada a filmes saturados de procedimentos ditos de distanciamento.

É no nível da análise detalhada de filmes particulares que teremos condição para situar melhor esta questão, assim como aquela relacionada com a compatibilidade entre diferentes estilos de decupagem e o modelo do realismo crítico.

## BIBLIOGRAFIA

ARISTARCO, Guido. *História das teorias do cinema*, Lisboa, Arcadia, 1961.

———. *Il dissolvimento della ragione: discorso sul cinema*, Milan, Feltrinelli Editore, 1965.

———. “Lukacs, le cinéma et la double mimésis”, *Cinéma 71*, dez. de 1971.

BALAZS, Bela. (ver bibliografia do capítulo 1)

BARBARO, Umberto. *Elementos de estética cinematográfica*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1965.

———. “L’arte del film: struttura e montaggio”, in *Teoria e prassi del cinema in Italia* (coletânea).

GOLDMAN, Lucien. *Sociologia do romance*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1968.

- KRACAUER, Siegfried. *Theory of film – redemption of physical reality*, Oxford, University Press, London-New York, 1960.
- KULECHOV, Lev. *Kulechov on film*, Berkeley, Univ. of California Press, 1974.
- LEYDA, Jay. *Kino: A history of the Russian and soviet film*, New York, The Mac-Millan Company, 1960.
- LUKACS, Georg. *Studies in european realism*, New York, Grosset & Dunlap, 1964.
- . “Narrar ou descrever?”, *ensaios sobre literatura*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1968.
- MCBRIDE, Joseph e WILMINGTON, Michael. *John Ford*, New York, Da Capo Press, 1975.
- MEYERHOLD, V. *Meyerhold on theatre*, New York, Hill & Wang, 1969.
- . *O teatro*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1969.
- MOUSSINAC, Leon. *Naissance du cinéma*, Paris, Ed. Povolozky, 1925.
- PANOFSKY, Erwin. “Style and medium in the moving picture”, em Daniel Talbot (org.) *Film*, Nova York, Simon and Schuster, 1959.
- ROCHA, Glauber. *Revisão crítica do cinema brasileiro*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1963.
- SARRIS, Andrew. *The American cinema*, New York, E.P. Dutton & Co. Inc., 1968.
- . “Notes on the auteur theory”, in *Film culture reader*, coletânea organizada por P. Adams Sitney, New York, Praeger Pub., 1970.
- WOOD, Robin. *Hitchcock's films*, New York, Castle Books, 1969.
- . *Film, a montage of theories*, coletânea organizada por Richard Dyer MacCann, New York, E. P. Dutton & Co. Inc., 1966.
- L'art du cinéma*, antologia organizada por Pierre Lherminier, Seghers. Paris, 1960 (observação: a mais completa antologia de textos de estética cinematográfica).
- Revistas:
- Cahiers du cinéma*, Paris, especialmente o período 1954/1960.
- Film quarterly*, publicada na Califórnia, EUA, especialmente os exemplares entre Fall/1973 e Fall/1975.

## IV

# O REALISMO REVELATÓRIO E A CRÍTICA À MONTAGEM

### A. O EMPIRISMO DE KRACAUER E O HUMANISMO NEO-REALISTA

Atingir no cinema uma representação dos fatos compatível com o modelo proposto pelo realismo crítico significa, necessariamente, compor um universo ficcional apto a colocar os fatos narrados em perspectiva e capazes de organizar suas relações de modo a que se produza um efeito específico: a imagem e o som não se combinam com o objetivo de mostrar algo mas com o objetivo de significar algo; o que implica na apresentação do fato, não como um ato de testemunho (eu denuncio que tal situação particular existe), mas em nome de uma compreensão do seu significado histórico.

O que está admitido aí é que tal significado existe objetivamente no próprio real, sendo papel do reflexo artístico justamente a

explicitação de tal significado através de instrumentos específicos de representação. Em outras palavras, o termo realismo aí se justifica pela definição da “boa arte” como captação do sentido dos fatos e não como doação de sentido para um aglomerado aberto e desconexo de fatos em si mesmos vazios de sentido. Os opositores dirão: tal significado não é palpável e não se impõe com toda a evidência, e assumi-lo significa tomar uma posição ideológica. Os defensores responderão, neste particular, com toda razão: por trás de qualquer realismo ou anti-realismo (em suma, de qualquer estética) está sempre uma posição ideológica, e o problema essencial não está no dilema ideologia/não-ideologia, mas na forma como cada ideologia (e cada estética) particular estabelece seus vínculos e define os interesses com os quais ela assume compromisso. Mais ainda, os defensores do

realismo crítico dirão que o fato de esta significação não ser palpável (visível/audível) é justamente o fator responsável pela distância entre o modo como se organiza o mundo ficcional (e nossa percepção dele) e a nossa experiência cotidiana, tendente a produzir uma percepção desintegrada e não crítica dos fatos. É esta passagem pelo crivo da crítica (exame, análise) que diferencia a representação realista da percepção imediata e é ela que constitui a riqueza, a validade e o alcance (como forma de conhecimento) do trabalho artístico. O método realista crítico se auto-define como lugar da racionalidade e da visão totalizadora da experiência humana em oposição à visão fragmentária que ele aponta como característica a outros métodos.

A estética de Kracauer constitui um exemplo típico de tal “visão fragmentária”, denominação que o próprio Kracauer provavelmente aceitaria, tendo em vista seu diagnóstico frente à sociedade contemporânea e o papel fundamental que ele atribui ao cinema dentro desta. Partindo de uma posição radicalmente oposta ao cinema da “visão do mundo”, vai escrever todo um livro, *Theory of film*, cujo objetivo será elaborar a justificação de um cinema realista supostamente a-ideológico; um cinema que chamarei empirista – denominação, reconheço precária – tal a natureza de suas hipóteses. A razão para a invenção desta denominação está em que o cinema de Kracauer não deve ser confundido com um cinema naturalista, seja na acepção que tenho usado até aqui, seja na acepção que nos remete ao naturalismo de Zola, uma vez que o dado característico de Kracauer será a recusa de um princípio or-

ganizador que imprime um sentido definido ao desenvolvimento dos fatos.

A primeira de suas hipóteses, de nível mais geral, é fornecida pela sua visão da sociedade e da cultura contemporâneas, a seu ver, dominadas pelo que ele chama de “desintegração ideológica”. O declínio da religião e das “ideologias” marcaria a dissolução das visões sistemáticas da realidade e das explicações que apresentam o universo como “totalidade ordenada” (cosmos). Resultaria daí a crise de valores, a dissolução da cultura, a relatividade dos costumes e a falta de perspectiva que estaria atingindo a todos os membros da “multidão solitária”. A queda dos antigos credos é apontada por ele como correlata à expansão da ciência, cuja legitimidade reconhece e aplaude. A primazia da ciência na cultura atual não é, em Kracauer, fonte de uma formulação apocalíptica que proclamaria a decadência inexorável da civilização ocidental. Ele crê constatar o mesmo tipo de realidade que emerge dos textos de certos historiadores apocalípticos (cita com frequência Spengler), mas suas conclusões caminham em outra direção; Kracauer, dentro do pensamento burguês para quem o grande problema de hoje é a crise de valores e a desorientação universal, é um otimista. A ciência será vista por ele como uma fonte positiva de desafios, e não como instância demoníaca e corruptora. Estes desafios estarão concentrados em torno de duas questões básicas: a da impossibilidade de uma visão integrada do universo – reafirmada pela trajetória das ciências naturais do século XX, marcada por noções como indeterminismo e descontinuidade; e da crescente abstração

que o conhecimento científico acarreta em sua manipulação de conceitos, quantificação e em seus instrumentos mediadores de nossa percepção da realidade. Para Kracauer, imerso num oceano de instrumentos sofisticados e representações generalizadas, o homem teria se desengajado da realidade concreta.

É como instância privilegiada de resposta a estes desafios que o cinema será abordado. Em princípio, será função, não só do cinema mas da arte em geral, produzir experiências aptas a fornecer o retorno ao mundo concreto, a provocar a reativação da percepção direta e vivida dos eventos. Kracauer cita Whitehead: “Quando entendemos tudo a respeito do sol e da atmosfera e tudo sobre a rotação da terra, ainda assim nos faz falta a radiação do pôr-do-sol. Não existe substituto para a percepção direta do desenvolvimento concreto de um fato em sua presença efetiva. Desejamos o fato concreto, com uma intensa luz projetada sobre o que é relevante na sua preciosidade” (*Theory of film*, p.296).

E é o próprio Whitehead que sugere a Kracauer a idéia de uma reeducação pela apreensão estética. A arte, como lugar privilegiado desta apreensão estética (sensível) das coisas, significaria a garantia de que a sensibilidade humana não estaria condenada à morte. Ela ganha assim definição como complemento da explicação abstrata fornecida pela ciência, através da doação de uma experiência qualitativamente diferente. No caso específico do cinema, esta missão fundamental adquire importância maior em função das próprias características deste veículo. Aqui, entra em cena a admissão da “essência realista” do processo cinematográfico como téc-

nica de reprodução. Kracauer assume que a fotografia, e por extensão o cinema, apresentam uma afinidade essencial pelo mundo visível, sendo capaz de nos revelar a realidade que nos cerca – ele vai usar a expressão: “os filmes são fiéis à natureza do meio (cinematográfico) na medida em que eles penetram o mundo diante de nossos olhos”.

Esta idéia da imagem cinematográfica como revelação de algo real – é importante notar aqui a dimensão ontológica assumida: há a admissão de que a imagem revela o próprio ser das coisas – constitui um traço comum a diferentes formulações estéticas. Para situar Kracauer no espectro das ontologias cinematográficas realistas, é necessário examinar o tipo de realidade em direção à qual se dirige a revelação que ele assume ser propriedade fundamental do cinema.

O que me permite qualificar seu realismo de empirista são três aspectos articulados, que se destacam em sua formação:

– (1) a revelação cinematográfica corresponde a uma leitura do “livro da natureza”; a realidade penetrada é, em princípio, o tecido dos fenômenos físicos, inclusive nos domínios inacessíveis ao olho natural e só agora colocados ao alcance da percepção humana (mundo microscópico)

– (2) este nível, natureza física, constitui o nível substancial do mundo que nos cerca; ele não simbolizaria nenhuma realidade transcendente. Em relação ao seu conhecimento, os homens estariam agora numa posição privilegiada, pois a desintegração das ideologias e a ausência de preconceitos oriundos destas ideologias estariam abrindo espaço para um corpo a corpo direto com a na-

tureza; ou seja, é possível uma experiência reveladora porque inocente, uma vez que o homem “fragmentado” – tal como a concepção clássica do infante – é todo disponibilizado para vivenciar sem os véus ideológicos aquilo que lhe é dado perceber de seu *habitat*.

Observação: combinando (1) e (2), emerge um cinema redentor: “O cinema torna visível aquilo que não víamos – e talvez nem mesmo pudéssemos ver – antes do seu advento. Ele efetivamente nos ajuda na descoberta do mundo material com suas correspondências psicofísicas. Literalmente, redimimos este mundo da sua inércia, de sua virtual não existência, quando logramos experimentá-lo através da câmera. E estamos livres para experimentá-lo porque estamos fragmentados. O cinema pode ser definido como o meio particularmente equipado para promover a redenção da realidade física. Suas imagens nos permitem, pela primeira vez, nos apropriarmos dos objetos e ocorrências que compreendem o fluxo da vida material” (*Theory of film*, p.300)

– (3) a citação anterior termina com uma expressão – “fluxo da vida material” – o que, de certo modo, já nos introduz o tema básico de Kracauer no que se refere à dimensão humana deste mundo material a ser pesquisado pela câmera. Chegamos ao terceiro aspecto: a noção de experiência – básica na sua própria concepção do papel da arte num mundo dominado pela ciência – reapparece como núcleo e limite da verdade humana a ser revelada pelo testemunho do cinema. Tal como a natureza (da física moderna segundo Kracauer), e em função de razões humanas não explicitadas, a vida dos

homens constitui um processo indeterminado, em sua essência, lugar do fortuito, da ambigüidade e abertura. Deste modo, o que nos resta como ponto de apoio, do qual devemos partir se quisermos entender um pouco mais a condição humana, é a realidade palpável do cotidiano. Dentro do fluxo de vida, em seus horizontes indeterminados, o apreensível é a experiência do momento singular e do “pequeno fato”, a observação direta das ações elementares que definem o homem em sua relação com o ambiente.

Articulando (1), (2) e (3), o cinema redentor resulta numa comunhão universal da espécie humana em sua vida cotidiana: “Quando colocamos de lado, por um momento, crenças articuladas, objetivos ideológicos, missões especiais, e semelhantes, resta-nos ainda as tristezas e alegrias, as discórdias e festas, desejos e procuras, que marcam a simples tarefa de viver. Produtos do hábito e de interações microscópicas, eles formam a textura resiliente que se transforma lentamente e sobrevive a guerras, epidemias, terremotos e revoluções. Os filmes tendem a explorar esta textura da vida cotidiana, cuja composição varia de acordo com povo, tempo e lugar. Portanto, eles nos ajudam, não apenas a apreciar o ambiente material que nos é dado, mas a estendê-lo em todas as direções. Eles virtualmente transformam o mundo em nosso lar” (idem, p.304).

Kracauer admite diferenças de estilo conforme as distintas culturas, mas no interior de cada sociedade ele promove uma homogeneização; não há no seu sistema lugar para contradições, sendo cada totalidade social basicamente marcada por uma solida-

riedade na contingência da vida, partilhada por seus membros, cada um expressando em si uma condição humana universal. Como resultado, a representação artística que abraça o real deve justamente expressar tais aflições e incertezas universais, encarnadas em cada indivíduo em sua luta diária.

Não surpreende que Kracauer seja categórico na afirmação da incompatibilidade radical entre a tragédia (no sentido clássico) e aquilo que ele chama de abordagem cinematográfica da realidade. A concepção de um cosmos ordenado e finito, de uma realidade plena de sentido, que emerge da representação clássica não teria lugar na tela, pois o filme constitui um fluxo de acontecimentos aleatórios que envolvem homens e objetos, captando uma modalidade de existência imersa num universo infinito e contingente. No limite, a proposta de Kracauer implica na extensão de tal incompatibilidade a qualquer representação do mundo como totalidade organizada, o que o afasta radicalmente de uma formulação como a do realismo crítico (determinismo histórico) e como a do naturalismo de Zola (determinismo biológico). Na sua perspectiva, estas abordagens seriam ideológicas e, portanto, não mergulhadas no próprio “ser do real”, condição somente atingível através de uma dupla fragmentação: a do real e a da consciência que o apreende, capaz de criar a experiência transparente que marca a fusão real/consciência a-ideológica.

Dentro desta moldura ideológica de Kracauer, as regras gerais do bom cinema estarão bastante afinadas com o sistema da montagem invisível e da representação na-

tural dos fatos que caracteriza a decupagem clássica. No seu esquema, a montagem não é nada além do que uma “rota de passagem”: é preciso dar continuidade ao fluxo de vida projetado na tela. Seus pontos de atrito com Hollywood serão o aparato convencional e a manipulação que caracteriza a produção industrial. Em oposição à realidade fabricada, ele dará preferência a um cinema que caminha de encontro às afinidades essenciais que constata no processo tecnológico de base responsável pela existência dos filmes: a afinidade com os espaços abertos e não compostos, a afinidade com o não encenado, com o fortuito, com o sem fim, com o indeterminado. A situação que se oferece como paradigma, onde encontramos reunidos tais elementos é a “cena de rua”, com suas surpresas e seu mosaico de acontecimentos. A janela do cinema teria em Kracauer um dos seus momentos de glória. Aqui, em 1960, ele marca encontro com uma tradição que nos remete a um dos primeiros grandes críticos de cinema (do período 1917-1924): o cineasta francês Louis Delluc.

Dos elogios de Delluc às revelações profundas do instantâneo fotográfico e de sua defesa da “poesia das ruas”, cuja riqueza e espessura humana clama pela representação cinematográfica, tal tradição passa por vários autores e tendências. Mas, sem dúvida um dos seus momentos de máxima cristalização no nível da prática é do neo-realismo italiano.

A aproximação Kracauer – neo-realismo é possível. Ao fazê-la, não estou endossando a sua interpretação do movimento italiano, nem estou considerando que, na sua



totalidade, o projeto possa ser visto como manifestação da estética sistematizada em 1960 pelo teórico alemão. Insisto, apenas, que, no aspecto aqui analisado, a convergência é nítida e se expressa reiteradamente nos elogios de Kracauer a *Humberto D e Paisà*, e na sua utilização do neo-realismo como um dos modelos do bom cinema em oposição a propostas não realistas de vanguarda e a certos gêneros convencionais típicos a Hollywood. Por outro lado, a citação de Zavattini não deixa dúvidas quanto a esta convergência: “Um retorno ao homem, à criatura que em si mesma é ‘todo espetáculo’: isto deveria liberar-nos. Colocar a câmera nas ruas, em uma sala, olhar com insaciável paciência, treinar na contemplação de nosso semelhante em suas ações elementares”. (Zavattini, *Sequences from a Cinematic Life*, p.2).

O humanismo de Zavattini, de Sica e Rossellini, com sua ética da solidariedade e com seu corpo a corpo com o pós-guerra italiano, evidentemente apresenta projetos e implicações que ultrapassam a perspectiva de Kracauer. A palavra de ordem de captar “a duração real da dor do homem e de sua presença diária, não como homem metafísico, mas como o homem que encontramos na esquina, e para o qual esta duração real deve

corresponder a um esforço real de nossa solidariedade” (Zavattini) e a expressão rosseliniana a “Aquilo que me interessa no mundo é o *homem* e esta aventura única, para cada um, da vida” – marcam uma concentração de interesse no real humano e social.

Considerando o momento em que se produziu, tal humanismo e sua “fome de realidade” (Zavattini) são fundamentais no processo de crítica à falsificação e ao mundo dourado da produção industrial dominante. Se o neo-realismo converge com Kracauer na defesa da representação dos pequenos fatos e na realização de um cinema de rua oposto ao estúdio, de um modo que não se explicita nos textos do alemão, há no movimento italiano uma intenção crítica e um projeto de cinema nitidamente antiburguês, dirigido à denúncia. Zavattini acentua a oposição fundamental: é preciso observar a realidade (cinema neo-realista que dá a cada minuto da vida uma importância histórica) ao invés de extrair ficções dela (cinema burguês que enxerta estórias no real para fazê-lo excitante e espetacular). Enquanto Kracauer nos diz “o cinema ou a redenção da realidade física”, Zavattini ou Rossellini nos diriam “o cinema ou a redenção da realidade humana”. Precisemos um pouco mais o significado e a estratégia desta redenção.\*

---

\* Esta distinção enfática frente a Zavattini e o próprio adjetivo – empirista – que usei para qualificar Kracauer insinuam uma tendência positivista no teórico alemão, uma postura comprometida com um pensamento burguês da ordem instituída, calcado no prestígio das ciências da natureza e sua noção de verdade, feliz com o progresso técnico tal como este se dá. Estas conotações estavam no horizonte de minha análise em função de Kracauer insistir demais na “verdade” contida na reprodução técnica do visível e em função de sua premissa social básica: o mundo contemporâneo é o momento do “fim das ideologias”.

O que está implícito na crítica ao artifício e à fantasia, neste debruçar-se sobre a realidade, é a idéia da produção de um discurso que se apresenta como “filtragem” do real (uso aqui uma expressão de André Bazin). Para Zavattini, a imaginação é lugar da superposição de fórmulas mortas a fatos sociais vivos, de negação daquilo que a própria realidade já tem de espetacular e maravilhoso: o homem comum nas suas ações normais, a qualquer hora, a qualquer dia. A proposta de que, no cinema, é preciso confiar mais na vida mesma do que na imaginação da vida, articula-se, em Zavattini, com a proposição de uma radical “redução do espaço que se para a coisa da sua descrição”. Tal mergulho na transparência (discurso = real) nos expli-

ca a polêmica com Umberto Barbaro (lembrar a sua defesa da imaginação), apesar de tudo o que os aproximava, e nos indica a distância desta formulação frente à noção de reflexo artístico de Lukacs. Não se trata de analisar o real (no sentido de decompor e recompô-lo); não se trata de estabelecer hierarquias e operar reconstruções na imaginação, visando uma representação sintética que seleciona e promove a articulação de seus elementos essenciais em suas relações essenciais – tal como no modelo realista crítico. No modelo de Zavattini, tudo é essencial; e, não somente posso me deter na observação de qualquer fragmento, como devo detalhar o máximo possível tal mergulho no fragmento. É o próprio Zavattini que se compara a

Interessado em marcar o cinema como campo de incidência de conflitos sociais e, portanto, de lutas ideológicas, tomei o diagnóstico de Kracauer como algo comprometido com a estratégia conservadora de resposta ao pensamento crítico que desmistifica a pretensão de universalidade e objetividade da ideologia dominante (que fala em nome da técnica e do progresso). Posso hoje, considerando a formação do teórico alemão e a leitura de outros textos, perceber que seu universo está longe da felicidade positivista, que seu “fim das ideologias” tem mais a ver com sua sensibilidade à crise da cultura contemporânea, com sua desconfiança diante de sistemas teóricos fechados (ou sistemas de crenças), com suas características pessoais que levaram o seu amigo Theodor Adorno, ao enunciá-las, apresentar Kracauer como o “estranho realista”. Tal percepção nova, contudo, não significa uma reconciliação com *Theory of film*, dado que, em termos da questão específica que orienta minha análise, sua aceitação enfática da “verdade” inerente à técnica o enreda no “ilusionismo” num momento em que a discussão teórica já atingira maior complexidade, seja na reflexão sobre a “impressão de realidade” feita pelos fenomenólogos franceses, seja na crítica ao naturalismo feita por diferentes cineastas, notadamente Eisenstein. A concepção que Kracauer tem da fotografia estabelece uma camisa de força a envolver o seu olhar dirigido aos filmes e não vemos aqui o crítico da cultura mais lúcido e aberto. Para surpresa de alguns, *Theory of film* resulta, mais do que tudo, num esforço de exposição sistemática, sectária até de uma ideologia cujo princípio é irreduzível: a técnica do cinema é a “redenção da realidade física”. Ao contrário de Bazin, cujo realismo nunca se cristalizou numa teoria sistemática, Kracauer acaba por montar um esquema inflexível e seu livro traz uma tábua de julgamento rígida, um endurecimento teórico que empobrece sua reflexão. *Theory of film* foi escrito no exílio americano, em inglês: teria razão Adorno ao lembrar o estreitamento provocado pela língua estrangeira?

um pintor que, diante de um campo, se pergunta: afinal por qual folha de grama devo começar?

A estratégia neo-realista, tendo como ponto de partida o fato banal, estabelece que a significação essencial deste pequeno fato será captada pela observação exaustiva, pelo olhar paciente e insistente. É preciso confiar na realidade; diante de cada cena, permanecer nela, porque ela pode conter muitos “ecos e reverberações”, pode conter inclusive tudo aquilo de que nós necessitamos. Em cada “pedaço” de realidade estão contidos todos os ingredientes capazes de nos revelar o que podemos saber sobre o real na sua totalidade. Ou seja, cada fragmento representa o todo; *o expressa*. E uma verdade essencial sobre o homem ou a sociedade pode ser alcançada desde que eu saiba perceber o detalhe, o instante, de modo peculiar.

A expressão “filtragem do real” corresponde a tal operação paciente da consciência que se “deixa atravessar” exaustivamente pelos dados que compõem uma situação singular, de modo a que um pedaço integral de realidade nela se deposite, tal como a imagem fotográfica é resultado de um “depósito” do mundo visível na película. Bazin é bem explícito nesta metáfora: ele insiste em que a fotografia mantém a integridade do real recortado; ela não decompõe tal recorte nem o reconstrói, ela o capta em bloco. O olhar neo-realista seria a realização deste modelo baziniano no nível da captação da essência da realidade.

Zavattini nos fala em “deixar as coisas como elas são, quase que por si mesmas, criar o seu próprio significado especial” (“Some

ideas on the cinema”, p.219 do livro *A montage of theories*, coletânea de Richard MacCann). Ou seja, testemunhar; não construir, não imaginar. Tal orientação se traduz claramente no sonho zavattiniano de realização de um filme constituído de um único plano: a câmera acompanhando continuamente um homem em sua caminhada sem que nada de efetivamente especial acontecesse (aqui, é clara a oposição polêmica ao gosto pela intriga e pela abundância de acontecimentos característica ao cinema de Hollywood). De qualquer modo, é fundamental o fato de que, para Zavattini, tal testemunho seria essencialmente realista, sem montagem, dado que a admissão de uma superfície expressiva que revela a profundidade do real em cada fragmento, e a idéia de escavação (descer cada vez mais ao detalhe), sustentariam tal observação paciente como apta a promover tal revelação de essência. Bazin, por exemplo, fala da observação paciente, própria ao estilo de *Umberto D*, como uma experiência essencial para que possamos entender o que significa ser Homem.

De acordo com o modelo da filtragem, vemos portanto que o observador expõe-se exaustivamente à incidência do fluxo de realidade diante de si, de tal modo que sua consciência fica “embebida” de tal realidade numa forma depurada. Com o poder revelatório conferido a cada situação singular, em particular a cada imagem-depósito, o uso da montagem torna-se não essencial e até perturbador. Em 1959, Rossellini dirá: “A montagem não é mais essencial. As coisas estão aí, e sobretudo neste filme (*Índia*). Por que manipulá-las?” (*Cahiers du cinéma*, abril 1959).

Em seguida, retoma a idéia de que o trabalho do cineasta é acompanhar a personagem e mostrar o essencial. A montagem é apenas o lugar do corte na prática necessário, que vem depois das coisas terem esgotado sua carga de significação (ou seja, depositado o essencial na imagem captada pela câmera).

A crítica à decupagem clássica faz-se pelo aspecto manipulador e pela sua articulação com a criação de um mundo imaginário que aliena o espectador de sua realidade. Se a decupagem clássica constitui uma base eficiente para um trabalho de construção do falso que “parece real”, o neo-realismo propõe-se a substituir tal artifício pelo trabalho de obtenção da imagem que, além de parecer, procura “ser real”. Há uma ética da “confiança na realidade”, a da sinceridade, que implica na minimização do sujeito do discurso, de modo a deixar o mundo visível captado transparecer o seu significado. Bazin dirá: “não intervir e deixar que a realidade confesse o seu sentido”.

Comparando, pode-se dizer que, enquanto a crítica do realismo crítico à montagem do cinema clássico visava a natureza das relações aí representadas, a crítica de Rossellini visa o caráter manipulatório dessa montagem. De uma postura realista baseada no princípio de que a montagem é o elemento essencial, lugar das relações indispensáveis para conferir sentido a cada imagem (aparência), passamos a uma proposta realista na qual a montagem é o lugar da intervenção que pode destruir a revelação do essencial (aquilo que emana de cada imagem).

No realismo revelatório, se algo fica para se definir, tal indefinição é considerada

expressão fiel da própria abertura da realidade. Neste sentido, Zavattini, que explica a inconclusividade de alguns dos seus roteiros baseado na procura de uma fidelidade radical à ambigüidade do real, reencontra Kracauer. Ou melhor, antecipa Kracauer. E não só ele.

A mesma fé na transparência congênita da imagem cinematográfica, articulada à idéia de que é preciso abraçar a realidade do momento sem “totalizações ideológicas” será retomada de modo crescente à medida que avançamos na década de 1950. Trabalhando a partir desta suposta transparência (imagem = real), que é também uma das chaves do projeto ilusionista de Hollywood, algumas tendências do chamado cinema moderno reelaboram a herança neo-realista. E o trinômio cinema de rua/*mise-en-scène* improvisada/representação da existência cotidiana não ideológica, o aqui e agora entendido literalmente, constituem base também de um certo realismo “existencial” que muitos críticos vão celebrar como grande modelo do cinema dos anos 1960.

A idéia de que na tela se projeta uma “fatia de vida” ou a verdade do momento, a noção de encontro (as personagens como figuras da dialética do eu e do outro) e a primazia da comunicação (como tema) e da ambigüidade (como hipótese e método) transformam-se nos elementos-chave do vocabulário da crítica e de alguns cineastas.

O que me interessa aqui é discutir o modo pelo qual esta tendência, em casos específicos, vinculou-se explicitamente à hipótese de que o cinema é lugar privilegiado para a expressão de verdades elementares, uma vez



ALEMANHA ANO ZERO, *Roberto Rossellini*

assumida a sinceridade inerente à “linguagem das imagens”. Um exemplo típico desta postura nos é fornecido por uma crítica publicada nos *Cahiers du cinéma* no início da década de 1960. Jean-Luc Godard terminara seu primeiro longa-metragem, *O acochado* (*A bout de souffle*) e, a propósito das discussões provocadas pelo seu lançamento, Luc Moullet faz a defesa de Godard no número 106 (abril de 1960) da revista, na época órgão praticamente oficial da *Nouvelle Vague*.

É significativo que, consideradas as características nitidamente reflexivas (o filme é um discurso que explicitamente se apresenta como tal e repensa a narração cinematográfica) deste trabalho fundamental para sua época, Luc Moullet tenha escolhido uma linha de argumentação orientada para a defesa do seu realismo. Moullet não enfatiza certos procedimentos de Godard naquilo que têm de incrivelmente artificial (a montagem totalmente descontínua, por exemplo) ou de

paródia (dirigida ao cinema industrial de gênero – no caso, o policial). Ele vai concentrar seus esforços na demonstração de que o estilo de Godard, basicamente um estilo que subverte as leis de equilíbrio e as regras da decupagem clássica, é elogiável porque realista. E o trinômio a que me referi acima é invocado para sustentar a crença de que *O acossado* projeta verdades na tela. E verdades sobre o homem moderno, sobre nossa época, sobre a “desordem” do mundo, a ambigüidade da vida etc... O referencial de Moullet é bastante claro: “Outra superioridade de Godard é que ele investe contra coisas concretas, enquanto que a lembrança, o esquecimento, a memória, o tempo, são coisas que não são concretas, que não existem e que, assim como o didatismo cristão ou o comunismo, não são suficientemente sérias para serem tratadas por esta linguagem profunda que é o cinema” (p.36).

De um lado, há por trás desta afirmação aquela idéia que vem desde Delluc, passando pela chamada “ascese neo-realista”: a idéia de uma realidade que ascende das camadas mais profundas e se revela pela projeção da imagem. De outro, a admissão explícita de que a condição para tal “ascese da verdade” é a prática de um estilo que abandona as visões sistemáticas cujos “dogmas” são basicamente fonte de nossa cegueira. Aqui Moullet também encontra Kracauer: a desintegração do discurso e o olhar fragmentado constituem o lugar de reconciliação com o real. Na mesma linha, o Godard dos primeiros tempos dirá: “A fotografia é a verdade e o cinema é a verdade 24 vezes por segundo”. E, em 1967, dentro de um projeto

de refinação teórica e acadêmica, Christian Metz vai ver a noção de verdade infiltrar-se no seu discurso sobre o cinema moderno, ao apontar a sua posição subversiva frente às convenções do cinema clássico.

Tal “ideologia da imagem não-ideológica” inverte uma antiga oposição: de um esquema em que a imagem é tomada como lugar da ilusão e o pensamento articulado em palavras como lugar do discurso racional e dos conceitos verdadeiros, passa-se a um esquema em que a imagem torna-se lugar da revelação verdadeira e a linguagem articulada torna-se obstáculo, convenção, ideologia. O que está aí implicado é a idéia de uma afinidade, numa ou noutra direção, entre determinado meio de representação e determinada modalidade de relação com o mundo de que se fala (ou que se visa através da imagem).

Esta suposta afinidade teve seus momentos de glória no período do cinema mudo, momento máximo de exaltação da sinceridade do cinema e de elaboração das profecias quanto a seus prodigiosos poderes, em geral acentuados em oposição à “mentira teatral” e às “insuficiências literárias”. No meio cinematográfico permanece até hoje difusa a teoria de que a câmera não mente.

Passando por cima de diferentes motivações, acentuei uma convergência de posições entre Kracauer, neo-realismo e o que chamei a grosso modo de realismo existencial. Esta convergência delineou-se frente à questão básica que me ocupa – a da vocação realista da imagem cinematográfica – e, particularmente, definiu-se pela exigência comum de uma fidelidade necessária a esta

vocação (a ser concretizada no nível da organização geral do filme). Mais ainda, mostrou-se também comum o modelo proposto como realizador da vocação realista, marcado pela improvisação, pelo mergulho na micro-realidade do cotidiano e pela abertura de horizontes, considerada um antídoto necessário contra dogmatismos ideológicos e visões totalizadoras. O que até aqui não ficou explícito é o fato de que esta convergência recobre a defesa de diferentes estilos e de diferentes universos ficcionais. É difícil, por exemplo, reunir neo-realismo, Antonioni, o primeiro Godard e o Fellini dos anos 1950 numa mesma categoria. O que evidencia que há algo mais nos filmes, não elaborado pelo discurso crítico citado até aqui. Um filme neo-realista pode conter uma interpretação cristã da realidade supostamente revelada, e outro uma inspiração marxista (lembramos *La terra trema* de Visconti), o que cria uma série de problemas para a interpretação de Kracauer, por exemplo. Sua admissão do caráter não ideológico de determinados filmes é, no mínimo, altamente discutível. Do mesmo modo, seria precipitação de minha parte considerar que todos os filmes produzidos na Itália sob a etiqueta neo-realista estariam encaixados no modelo estético extraído da proposta de Zavattini e Rossellini. *La terra trema*, por exemplo, estaria mais afinada com o modelo do realismo crítico.

O mesmo, evidentemente, é válido para as características gerais do cinema dos anos 1960, onde a observação de traços generalizados é sempre insuficiente para definir o estilo manifesto em cada filme ou a orientação específica de cada cineasta. A inserção

de filmes numa mesma categoria pode ser enganosa, mesmo quando da sua pertinência a um movimento determinado promovido por certo grupo em condições determinadas. *Nouvelle Vague* pode ser muita coisa, do ponto de vista de estilo e projeto ideológico, seja representada em Godard, Truffaut, Resnais ou Chabrol. Igualmente, mesmo que seja, para determinados fins válido e possível traçar tendências gerais e apontar idéias comuns na gênese dos filmes do Cinema Novo, à medida que se caminha na análise de cada um, vão se acentuando as diferenças e francas oposições quanto ao modo de propor a realização de tal projeto. Dentro do eixo realismo/não-realismo, e mais particularmente no que se refere aos critérios da decupagem/montagem, sempre foi fato notado a distância entre *Deus e o diabo na terra do sol* e *Vidas secas*, ou entre *O desafio* e *A hora e a vez de Augusto Matraga*.

Apontar uma oposição cinema moderno/cinema clássico, e observar a negação da decupagem clássica contida em Antonioni, Godard, Glauber Rocha ou Straub certamente é dizer algo, mas certamente é dizer muito pouco. E o referencial marcado pela polaridade naturalismo/realismo crítico/neo-realismo é, sem sombra de dúvida, insuficiente para dar conta das transformações que se criaram na década de 1960. Para ultrapassar este plano de considerações genéricas, ao lado da necessidade evidente de acrescentar novos elementos vindos de outros universos estético-ideológicos, é preciso caminhar um pouco mais no terreno do “realismo revelatório”, talvez porque o essencial esteja ainda por ser explicado.

Estabelecido o sistema de procedimentos que caracteriza a decupagem clássica; estabelecidas igualmente as relações entre determinadas propostas estéticas e este cinema, em particular a postura nitidamente crítica do neo-realismo frente a ele, cabe agora a abordagem do discurso teórico que, ao mesmo tempo, constitui a tradição que opõe cinema clássico/cinema moderno e elaborou um referencial bem definido para sustentar a existência de tal oposição. Tal discurso nos vem justamente daquele que foi o mais sutil intérprete do neo-realismo: André Bazin.

Figura-eixo, a influência de Bazin na crítica cinematográfica está institucionalmente expressa na sua posição de co-fundador e cérebro fundamental dos *Cahiers du cinéma*, surgidos em 1951. No que ela tem de contribuição teórica essencial, sua presença é imperativa porque não significa apenas a proposição de uma estética particular, mas a elaboração de certas categorias de análise, de um modo ou de outro incorporadas ao discurso crítico dos últimos vinte anos – o meu próprio uso das expressões “decupagem clássica” e “montagem invisível” testemunham esta presença.

## B. O MODELO DE ANDRÉ BAZIN

Esquemáticamente, vejamos as linhas dominantes do pensamento de Bazin no que se refere à prática cinematográfica:

a. Rompendo com os teóricos da vanguarda, ele olha a trajetória do cinema, não como desenvolvimento rumo ao cinema puro absolutamente plástico e não narrati-

vo, mas como uma progressão rumo a um estilo narrativo cada vez mais realista.

b. Novamente contrariando a tradição francesa herdada dos teóricos de 1920, ele defende a inclusão do som no universo cinematográfico, bem vindo em função da sua contribuição decisiva para a ampliação de tal realismo.

c. Nesta linha, propõe uma afinidade essencial entre a narração cinematográfica e determinadas características básicas de um estilo romanesco “objetivo” e “de reportagem” próprio a escritores americanos do século XX (John dos Passos, Hemingway).

d. Fazendo a crítica radical dos teóricos russos, vai minimizar o papel da montagem na realização cinematográfica; a significação instituída pela combinação de imagens deixa de ser o núcleo fundamental da arte cinematográfica.

e. Sua teoria do cinema será a proclamação do reinado da continuidade, tomada em seu sentido mais absoluto: não apenas no nível lógico (consistência no desenvolvimento das ações), mas também no nível da percepção visual (desenvolvimento contínuo da imagem sem cortes).

f. Como resultado, dentro dos limites do cinema narrativo, vai travar um constante combate também contra a decupagem clássica, chamando a atenção para os filmes de sua época que, a seu ver, indicavam a superação de tal método e abriam um novo horizonte no desenvolvimento da representação realista.

Com Bazin, chega o momento de introduzir novos elementos no nosso vocabu-



lário técnico. Observando o estilo narrativo de Jean Renoir e de Orson Wells, aponta uma utilização menos acidental e mais sistemática da “profundidade de campo” e do que ele denominou plano-seqüência. A noção de profundidade de campo vem da fotografia. Quando o fotógrafo, além de apontar a câmera numa certa direção – o que me fornece um determinado campo de visão (operação de enquadramento), devo regular a máquina de modo a obter uma imagem nítida do objeto que me interessa. Isso corresponde à focalização, ou colocação do objeto “em foco”. Tudo o que aparece sem contornos definidos na fotografia obtida é dito “fora de foco”. A distância entre a câmera e o objeto de meu interesse é o fator básico que comanda a regulagem. Acontece que, quando coloco em foco um objeto localizado a uma certa distância, outros objetos poderão estar presentes no campo de visão da câmera e localizados a distâncias diferentes. O grau de nitidez com que estes outros objetos vão aparecer depende de uma série de fatores. Num caso extremo, só estará em foco o objeto de meu interesse e aquilo que estiver à mesma distância que ele em relação à câmera. Os outros objetos estarão fora de foco (sem nitidez). Neste caso, digo que a profundidade de campo é nula. No outro caso extremo, não somente o objeto de meu interesse, mas todos os outros elementos localizados a diferentes distâncias estarão em foco. Aqui, digo que tenho foco infinito (a profundidade de campo é máxima); qualquer que seja a posição do objeto, perto ou longe da câmera, ele aparece nítido na foto. Entre os dois extremos, tenho os casos intermediários,

onde a extensão do espaço correspondente aos objetos em foco, ou seja, a profundidade de campo, varia – posso ter em foco objetos localizados de 5 a 10 metros em relação à câmera, ou 2 a 3 metros etc.

Este fenômeno da profundidade de campo tem a sua importância dramática. Tanto em fotografia quanto no cinema ele será responsável por determinados efeitos. A oposição nitidez/não nitidez, que marca uma série de objetos co-presentes numa imagem, traz sua carga semântica. Se todos estão em foco tenho uma imagem diferente da que eu teria se apenas um ou alguns estivessem. Na narração cinematográfica, a manipulação da profundidade de campo é extremamente funcional (seleciona e informa, conota, segrega, reúne, ajuda a organizar o espaço). E ela tem conseqüências no nível da decupagem. Ao mostrar um fato, muitas vezes sou obrigado a usar dois planos e fazer uso da montagem justamente porque é impossível mostrar nitidamente os dois elementos de interesse num mesmo plano e simultaneamente. De modo geral, quanto maior a profundidade de campo, maior é a possibilidade de concentrar informações num único plano.

Bazin vai apontar, primeiro, a evolução técnica dos aparelhos e da película sensível, graças aos quais a filmagem tornou-se mais fácil e, graças aos quais tornou-se possível o recurso à profundidade de campo. Ele vai dizer que temos aí um exemplo de como a técnica tem seus reflexos nítidos no nível da linguagem. Em segundo lugar, ele vai apontar a preferência do cinema moderno pelo uso de movimento de câmera e pela exploração da profundidade de campo, de

modo a substituir os freqüentes cortes do cinema clássico pelo fluxo contínuo da imagem. Ele procura citar situações onde a multiplicidade de planos e a montagem do método clássico estariam sendo substituídos pelo uso de um único e longo plano. Será este longo plano aquilo que receberá a denominação de plano-seqüência. Nome inspirado no fato de que, dentro da segmentação seqüência/cena/plano, o alongamento deste último estaria produzindo modificações qualitativas na organização do filme, de modo a que um único plano passe a cumprir a função dramática da seqüência do esquema clássico. A adoção de Orson Welles como um dos exemplos em sua demonstração, ao lado de Renoir, do neo-realismo e de William Wyler, é sem dúvida um dos fatos responsáveis pela celebridade de *Cidadão Kane*. Por que Bazin não está interessado apenas em constatar uma mudança de estilo; seu discurso é um franco elogio a esta mudança. Tomando estes autores ou o movimento italiano como ponto de partida, procura obter as provas de que há uma linha de progresso do cinema que passa pelo novo estilo, considerado de importância vital para o entendimento do próprio passado cinematográfico – posto dentro de nova perspectiva – e para uma previsão do futuro. O cinema de montagem, o “efeito Kulechov”, as metáforas e discursos de Eisenstein seriam maravilhas; mas, maravilhas do passado, da infância do cinema, no momento em que não tinha som e não tinha ainda atingido o realismo mais maduro do cinema moderno. A decupagem clássica seria um processo analítico artificial,

de decomposição da realidade em fragmentos irrealis e reconstituição dos pedaços que montam um todo expressivo, mas abstrato, consistente logicamente (como um discurso) mas sem o peso de realidade adquirido pela adoção do plano-seqüência. No novo cinema, no verdadeiro cinema realista, a montagem continua a existir, mas apenas como um resíduo: seu papel é puramente negativo, de eliminação inevitável numa realidade abundante demais. Ou seja, a montagem não institui nenhuma significação, nenhuma relação essencial. O plano-seqüência, as relações contidas simultaneamente numa mesma imagem, os movimentos de câmera e a exploração de um espaço que se abre continuamente revelam o essencial. No limite, como realização máxima da “janela cinematográfica”, o modelo baziniano e o filme-ideal de Zavattini têm encontro marcado.

Neste ponto, cabem as perguntas sobre os fundamentos do realismo de Bazin e sobre quais seriam suas razões para propor o novo credo cinematográfico.

Numa formulação sumária, pode-se dizer que quando Rosellini, em 1959, exclamou “as coisas estão aí, porque manipulá-las?”, expressou num só golpe aquilo que Bazin, desde 1945, havia reiterado a cada passo de sua trajetória. Talvez seja difícil encontrar alguém que tenha tomado a idéia de reprodução num sentido tão literal. Há, em Bazin, um respeito peculiar pelos fatos e pelas coisas, por tudo o que existe em sua individualidade. Um respeito que comanda sua preferência pelo estilo narrativo que eleger e, de certo modo, explica a sua própria dedicação ao cinema como meio de representa-



VIDAS SECAS, *Nelson Pereira dos Santos*

ção. Este é respeitável porque nele temos a presença das próprias coisas.

Dentro da formulação expressa por Maya Deren (início do capítulo 1) e assumida por Kracauer, Bazin vai acentuar o vínculo essencial existente entre um objeto e sua imagem fotográfica. Ao contrário da imagem produzida pelo pintor, a fotografia seria essencialmente objetiva, na medida em que a própria coisa imprime sua imagem na película através de um processo todo ele desenvolvido segundo leis naturais (a escolha do fotógrafo é inessencial). O fundamental é que a fotografia, como vestígio da coisa, teste-

munha sua existência. O que é típico de Bazin nesta ordem de idéias é a visão da reprodução fotográfica como *celebração*: reproduzindo e fixando o existente, a fotografia devolve o objeto à nossa atenção e ao nosso amor – o que, em termos bazinianos, seria dizer “ao nosso conhecimento”. A realidade da coisa transfere-se para a imagem (este é o modelo) e, na reprodução, dada a impassividade da câmera, esta imagem é oferecida livre de preconceitos. Resultado, a coisa aparece virgem e o fato depurado, revelando aquilo que eles são em si mesmos. Temos uma imagem “natural” de um mundo que não

sabíamos ou não podíamos ver (Bazin não se refere aqui a regiões inatingíveis como o mundo microscópico, mas à realidade de todo dia). “As virtualidades estéticas da fotografia consistem na revelação do real” (*Quest-ce que le cinéma?*, v.1, p.18).

Ao contrário da imagem produzida pela mão e pela subjetividade humana, a fotografia como que pertence e vem somar-se a “criação natural”. Tal idéia está cristalizada na metáfora que Bazin utiliza ao referir-se ao cinema como “estado estático da matéria”. Ou seja, a matéria quando desnudada e oferecida em imagem (fotográfica e fonográfica) à nossa percepção.

Para entender Bazin é preciso que se tenha clara esta admissão essencial: o cinema não fornece apenas uma imagem (aparência) do real, mas é capaz de constituir um mundo “à imagem do real”, para usar a expressão católica que lhe é cara. A sutil diferença entre dizer que algo é uma “imagem de” e dizer que algo é “feito à imagem de”, nos fornece um exemplo dos inúmeros jogos de palavras que tornam a leitura de Bazin fácil apenas na sua aparência.

Ele vai adiante: tal reprodução de um mundo à imagem do real não é apenas uma possibilidade do cinema, mas é essencial à sua natureza. Constitui sua missão, pois a ele cabe manter-se fiel à sua dimensão “ontológica”: testemunhar uma existência, respeitá-la em si mesma e deixar assim que ela revele o que ela tem de essencial.

Uma comparação fundamental, que o próprio Bazin estabelece, nos ajuda a perceber o quanto a natureza “objetiva e natural” da reprodução cinematográfica constitui para

ele a razão da legitimidade da missão realista do cinema. Quando o pintor busca a reprodução exata de um modelo, Bazin vê aí o perigo de que seu trabalho resulte num mero jogo ilusionista, destituído daquilo que é próprio ao verdadeiro realismo: “o desejo de exprimir a significação concreta e essencial do mundo”. Ele dirá: “o universo estético é subjetivo e heterogêneo em relação ao mundo que o cerca – não faz parte da ‘criação natural’”. Pois bem, no caso do cinema, a realização de tal realismo verdadeiro depende de uma ilusão específica do real que só um filme pode provocar. Portanto, no cinema, há um ilusionismo legítimo que constitui base para o verdadeiro realismo, tanto mais verdadeiro quanto mais a realidade vista (ou que se supõe vista) através da janela cinematográfica permanecer integral, respeitada, intocável, porque a sua simples presença é reveladora – o que legitima, redime a ilusão (pecado) original. A história do cinema é uma trajetória rumo à realização mais completa deste ilusionismo revelador específico.

A sutileza desta revelação está em que tal mundo íntegro e intocável que se projeta na tela, construído à imagem do real, é um mundo de representação, imaginário. Bazin é um apologeta da narração ficcional e sua estética não poderia desembocar na proposição exclusiva de um cinema documentário, um cinema verdade, baseado no registro direto da imagem e som como “captação da realidade espontânea” que nos cerca. Evidentemente, o seu modelo inclui tal proposta, como uma alternativa, e o cinema verdade dos anos 1960, em muitas de suas manifes-



ACOSSADO, *Jean-Luc Godard*

tações, realmente não deixou de ser um cinema baziniano. Mas, não é exatamente esta a direção que ele quer explorar, mas a da franca representação.

Diante disto, muita gente poderá estar perguntando: Como fica a dimensão ontológica da imagem cinematográfica? Como pode o cinema testemunhar o “ser da realidade” se o que se passa diante da câmera é uma “mentira teatral”? Se Bazin é contra a

manipulação da montagem e quer a realidade integral na tela, como pode ele admitir tais “manipulações” que produzem artificialmente o que se passa diante da câmera? Bazin responderia: há manipulações e manipulações; seu julgamento depende do nível em que elas se situam.

Deste modo, em princípio arbitrário, ele considera legítima a manipulação que salva a inocência do cinema – o que se passa

diante da câmera não pertenceria ainda propriamente a ele – e condena a manipulação especificamente cinematográfica – a montagem (esta mexe na santa imagem obtida pelo processo cinematográfico).

As razões para tal tratamento diferencial vem do fato de que, nem Hollywood levou tão a sério como Bazin a necessidade de se manter, para além das deduções da razão que não acredita, uma fé irracional na verdade da imagem, uma fé que viria do fundo do psiquismo do espectador. Na origem de tudo estaria a dimensão “ontológica” do processo fotográfico, sua objetividade essencial, e a conseqüente credibilidade que cerca a imagem. Credibilidade poderosa que se manteria no cinema desde que se garantisse a não intervenção da montagem (ou de qualquer truque que profane a imagem obtida no registro; superposição, manipulações de laboratório etc). Garantido isto, Bazin nos diz que, devido a esta credibilidade, o poder fundamental da imagem cinematográfica está em projetar um “valor de realidade” sobre a representação, sobre a mentira ou seja lá o que for que se passe diante da câmera. Ele condena moralmente a propaganda no cinema, por várias razões. “(...) e principalmente porque a natureza da imagem cinematográfica é outra: já que se impõe ao nosso espírito como podendo coincidir rigorosamente com a realidade, o cinema é por essência incontestável como a Natureza e como a História” (idem, p.88).

A manutenção da inocência do cinema (não montagem) nos explica a natureza do ilusionismo legítimo que só ele pode oferecer: o cineasta pode construir todas as ilu-

sões, desde que seus truques aparentemente não devam nada (na medida em que estão concentrados no que se passa diante da câmera), mesmo que no fundo devam tudo (o que torna os arranjos possíveis e tudo aparentemente real é sua representação na tela) aos meios específicos do cinema.

Para a eficiência de tal ilusionismo, é preciso que os truques aplicados aos fatos que se passam diante da câmera colaborem com a objetividade essencial do registro cinematográfico, compondo um mundo imaginário inserido num espaço “à imagem do real”. Dois exemplos de Bazin nos ilustram claramente o assumido. No artigo “Montage interdit”, elabora sua proposta justamente a propósito de um filme (*Ballon rouge*, de A. Lamorisse) que se desenvolve em torno de uma situação inverossímil, francamente imaginária. Um balão, tal como um animal de estimação, segue, um menino pelas ruas. Todo o elogio de Bazin a este filme deve-se a que o cineasta não usou a montagem para sugerir o comportamento do balão. Este efetivamente age e cumpre diante da câmera os movimentos que definem a sua relação com o menino. Como as relações espaciais próprias ao comportamento do balão são respeitadas na sua integridade, mostrando-se simultaneamente balão e menino, o imaginário adquire na tela uma “densidade espacial do real”. É claro que tudo é produto de um truque, mas o importante é o efeito de credibilidade que o respeito à unidade espacial do evento cria. As mesmas considerações seriam válidas para a cena de um filme que apresenta o confronto de um homem com uma fera: a presença simultânea dos dois na

tela é muito mais realista do que uma presença alternada construída através da montagem. Aqui também, Bazin faz questão de salientar a não relevância da existência de qualquer truque por trás desta presença simultânea. “É preciso, para a plena realização estética do empreendimento, que possamos *acreditar* na realidade dos acontecimentos, embora *saibamos* que são trucados” (idem, p.124).

Cristalizando a sua investida contra o uso da montagem em situações semelhantes às citadas, Bazin chega à formulação da lei: “Quando o essencial de um acontecimento depende da presença simultânea de dois ou mais fatores da ação, a montagem é proibida” (idem, p.127).

Mesmo que se trate de uma incursão franca num mundo imaginário, é dever do cinema tal como a seu modo o faz Hollywood, ser realista na apresentação de tal mundo. O estilo de Lamorisse é altamente elogiável justamente porque ele “realiza” o imaginário, sendo um exemplo daquilo que Bazin denomina documentário imaginário – tudo se passa como se a câmera estivesse documentando e concretizando a imaginação.

Contrariamente, se Lamorisse tivesse baseado o seu efeito na montagem, alternando o menino e o balão, de modo a *sugerir* a relação entre eles, teríamos uma situação totalmente “literária”. O filme seria “a imagem de um conto” – tal como na literatura, teríamos o recurso a uma linguagem para significar a situação narrada; não teríamos a apresentação efetiva do fato (aquela que lhe dá o “valor de realidade”). Aqui, Bazin aproveita o exemplo para inverter a fórmula dos teóri-

cos russos: a montagem seria o lugar da ruptura com o específico cinematográfico, mostrando-se um procedimento literário, porque instituiria um relato composto de imagens (fragmentos de fatos ou de coisas), não a reprodução efetiva do fato na sua integridade. Somente esta reprodução atingiria o específico cinematográfico, ou seja, a atribuição do “valor de realidade” aos fatos apresentados. O elogio de Bazin a determinados filmes baseados em obras literárias estará vinculado à sua capacidade de “realizar” a imaginação do escritor, fornecendo um peso “ontológico” àquilo que, na literatura, é uma significação abstrata ou uma referência aos fatos que tem apenas o “valor do relato”.

Da lei da “montagem proibida” aplicada a situações específicas, Bazin passa a considerações mais amplas, partindo sempre da hipótese de que nossa experiência natural corresponde à percepção contínua de uma realidade também contínua e sem lacunas. Esta hipótese é decisiva no seu esquema, uma vez que toda a sua perspectiva estética pode ser sintetizada numa regra fundamental que define as condições necessárias e suficientes para o realismo no cinema: um espaço “à imagem do real” (tridimensional, contínuo, lugar de fatos aparentemente naturais) é “captado” pela câmera de modo a que se respeite a sua integridade e de modo a que a imagem projetada na tela forneça uma experiência deste espaço que é equivalente à experiência sensível que temos diante da realidade bruta.

Esta equivalência será obtida quando os meios especificamente cinematográficos estiverem mobilizados, não apenas para reproduzir uma certa lógica “natural”, mas para

reproduzir certos dados psicológicos ou mentais da percepção “natural”. Não basta a existência de um cenário naturalista, de uma interpretação naturalista e de uma estória constituída de fatos aparentemente reais; assim como não basta a verossimilhança lógica e o espaço-tempo fornecido por uma decupagem obediente ao método clássico. Este é eficiente do ponto de vista narrativo, mas não do ponto de vista da fidelidade à percepção natural.

A decupagem clássica será, inicialmente, criticada no nível prático, através de uma quase-negação da eficiência do seu ilusionismo: Bazin admite que o espectador vai se acostumando ao cinema e que passa a perceber o corte, o que denuncia a seqüência de imagens como discurso artificialmente produzido. Ou seja, a montagem deixaria de ser invisível, perdendo assim sua arma principal. Aqui, haveria uma considerável fragilidade na argumentação de Bazin. Primeiro é discutível a sua concepção da percepção natural contínua; segundo, ela não está considerando o núcleo do problema: o mecanismo de identificação. Este tem justamente seu principal reforço na manipulação dos pontos de vista própria à decupagem clássica. Como eu disse no início, a “impressão de realidade” não é um processo simples e linear que vai da fidelidade da imagem à fé do espectador, mas um processo complexo onde a disposição emocional deste contribui decisivamente para a produção do ilusionismo, retroagindo, portanto, na sua credibilidade.

De qualquer modo, o momento decisivo da sua argumentação se dá quando a crítica à imagem descontínua e montada passa a ter um peso “ontológico”. Num primeiro

aspecto, a montagem será dita não-realista porque ela impossibilita a captação do que seria uma propriedade essencial das coisas e dos fatos: a sua *duração concreta*; sua evolução contínua e seu movimento intrínseco – aquela temporalidade que é qualitativa e que nenhuma medida “objetiva” pode alcançar. O tempo do relógio me fornece uma quantidade abstrata e, do mesmo modo, quando no cinema, a duração concreta não está expressa na imagem, só tenho uma idéia intelectual do tempo transcorrido. Na montagem, os fragmentos combinados são capazes de “significar” um espaço, assim como de sugerir, significar um tempo. Mas isto não substitui a sua percepção efetiva. Como eles não são dados de imediato e em bloco à minha consciência, tenho uma situação equivalente à do romance, onde o tempo de leitura não se identifica – qualitativa e quantitativamente – com o dos eventos representados. A decupagem clássica respeita a integridade lógica e a sucessão causal dos eventos no tempo, mas ela não me fornece e eu *não experimento este tempo como duração* (aqui Bazin inspira-se totalmente em Henri Bergson).

E não é somente neste desrespeito à duração, como dimensão ontológica das coisas que a montagem trai o realismo. Ela comete uma traição maior quando dissolve e renega uma outra dimensão essencial das coisas e dos fatos. “Em resumo, a montagem opõe-se essencialmente e por natureza à expressão da ambigüidade” (idem, p.144). Ela é a “criação de um sentido que as imagens não contêm objetivamente e que provém tão só de seu relacionamento” (idem, p.133). Ela é o lugar do não mostrar, da alusão. Quando



decomponho uma cena em planos, o que estou fazendo é estabelecer uma certa seleção e ordem de leitura dos eventos, imposta ao espectador. Veja isto e depois aquilo.

A conclusão de Bazin é que, mesmo no nível mais imediato da apresentação dos fatos, a mais modesta montagem já impõe uma direção que tende a dar uma unidade de sentido para os eventos. O contrário tenderia a acontecer com a “profundidade de campo” e o plano-seqüência. Aqui pode-se dizer que o espectador é colocado “numa relação com a imagem mais íntima do que aquela que ele mantém com a realidade. É portanto certo dizer que, independentemente do conteúdo em si, a estrutura da imagem é assim mais realista” (idem, p.143).

Além disto, o novo estilo é extremamente “democrático”, dando liberdade de escolha ao espectador e formulando um convite à sua participação ativa, dado que de sua vontade depende o fato da imagem ter um sentido. Da parte do diretor, tal estilo testemunha uma elogiável humildade, dado que o respeito à liberdade do espectador articula-se com a renúncia do sujeito a “subjetivar” a realidade (impondo um significado às coisas) e sua alta compreensão do que é a “objetividade” que, no fundo, consiste no respeito à *ambigüidade imanente ao real*.

Posta nestes termos, a estética realista de Bazin julga-se auto-definida sem que haja maiores explicitações sobre o elemento chave por onde começam as discussões neste terreno: a noção de realidade. As coisas “estão aí”, disponíveis para a nossa percepção; elas duram e sua existência tem seus mistérios. Mas, podemos conversar sobre elas, pois o

nosso senso comum é suficiente para que nos entendamos quanto ao peso inegável de sua presença. Quanto ao mais, tudo é ambíguo – em essência. O sentido que entrevemos tem sua legitimidade apenas no nível da experiência individual, o que nos aconselha um máximo respeito pelo outro e por tudo que nos cerca. É preciso, com humildade, tomar a sério e em si mesmos cada um dos elementos dados à percepção; são exemplares da Criação, que existem antes que eu diga algo a seu respeito ou os utilize para atingir uma finalidade e um sentido que define a minha perspectiva. “Eles (os neo-realistas) não esquecem que, antes de ser condenável, o mundo, simplesmente, é” (*Qu'est-ce que le cinéma?* v.2, p.16).

O realismo estético não está no discurso que reorganiza os dados imediatos do real de modo a decifrá-lo e ir além da percepção. A representação legítima das coisas e dos fatos não é senão a sua reapresentação integral, trabalhada, artificial, por isso mesmo estética; mas, acima de tudo, respeitosa, evitando acréscimos, de modo a que cada coisa responda por si mesma, ocupando o seu lugar que marca sua presença na realidade bruta.

Nada de simbolismos. Ou seja, nada de tomar uma coisa pela outra ou usar um objeto apenas como suporte para a representação de uma idéia abstrata. O que é a montagem senão o lugar das manipulações criadoras de tais simbolismos? O que é a montagem senão o lugar da anulação da presença das coisas, que deixam de valer por aquilo que são para valer por aquela ausência que elas representam?

Ao invés de projetar uma sombra sobre esta presença e enredá-la nos véus do discur-

so, devemos celebrá-la. O realismo estético não é a expressão de um pensamento, mas um exercício do olhar. Não importam as diferenças que separam o cinema de estúdio de Orson Wells, o neo-realismo, os dramas hollywoodianos de William Wyler e as observações do jogo social em Jean Renoir. O que importa é a manifestação de um estilo de câmera, de uma nova narração, que não se apresenta como discurso construído “tijolo por tijolo” (Kulechov) mas como descoberta de uma realidade virgem, que o olhar vai encontrando e explorando.

No modelo de Bazin, o realismo capaz de exprimir “a significação concreta e essencial do mundo” é um ato de fé, onde a transparência mais cristalina se revela através da reprodução do mistério da existência, da duplicação do mundo em sua ambigüidade. O cineasta não é um juiz, mas uma humilde testemunha. E aí está toda a sutileza: elemento todo poderoso, criador deste duplo “imaginário” que nos é aberto pelo olhar da câmera, ele atinge o máximo refinamento estético justamente no momento em que a sua presença se apaga diante da duração (viva) concreta de suas criaturas. “O ponto de vista da câmera não é aquele abstrato do onisciente romancista que escreve na terceira pessoa, mas nem por isso é aquele da câmera subjetiva, estúpida e burra, mas sim um modo de ver, livre de qualquer contingência e que, no entanto, guarda as servidões e a qualidade concreta do olhar, sua continuidade no tempo, seu ponto de fuga único no espaço: o olho de Deus no sentido próprio, se Deus soubesse se satisfazer com um olho só” (*Cahiers du cinéma*, n.8, abril 52, p.26).

### C. AS CORREÇÕES FENOMENOLÓGICAS E A “ABERTURA”

Bazin, em certas passagens de sua reflexão sobre o neo-realismo, refere-se ao respeito pela “integridade fenomenológica” dos fatos. Se quisermos verificar o que afinal significa fenomenologia dentro do seu vocabulário, temos uma passagem mais explícita: “Seja a serviço dos interesses de uma tese ideológica, de uma moral, ou de uma ação dramática, o realismo subordina aquilo que ele empresta da realidade à sua necessidade transcendental. O neo-realismo conhece apenas a imanência. Partindo apenas da aparência dos seres e do mundo, ele sabe como deduzir as idéias que ele revela. É uma fenomenologia” (*Qu'est-ce que le cinéma?* v.4, p.76).

A fenomenologia baziniana implica numa operação de “por entre parênteses”, não considerar, não fazer uso de, não pressupor. O objeto desta operação, ou seja, aquilo que é posto de lado, é a ideologia ou, mais radicalmente, a própria “representação” (discurso que, segundo convenções, dispõe de certa linguagem para “dizer” o mundo). Pois Bazin, não somente se opõe à presença da tese ideológica, mas também à presença da ação dramática, a qual ele entende como ação presa às convenções da representação teatral, como ação reorganizada tendo em vista determinada idéia que se tem do real. Coerentemente com o estilo que ele solicita, Bazin quer um cinema que só conheça a imanência – um cinema que só veja o que vem do real; uma passividade no olhar, cuja isenção lhe torna capaz de “receber” o que emana dos

seres e do mundo. O mergulho radical na aparência fica sendo a condição para a acumulação de dados sensíveis capaz de provocar a ascensão (desencavação) das idéias justas – não ideológicas. Ele fala em dedução, mas fica difícil compreender onde está este trabalho de dedução, que pressupõe uma elaboração dos dados para chegar ao não-dado. Sua fenomenologia emerge como respeito à aparência dada, como fé no fenômeno como algo que se auto-revela, desvendando o seu significado. E não examina o elemento que constitui o ponto de partida fundamental dentro daquilo que se possa chamar fenomenologia propriamente dita: a consciência (Husserl), ou o corpo (Merleau-Ponty), que percebe.

Em vez de se dirigir ao exame da percepção como atividade e ao exame das condições e implicações presentes nesta atividade – o que levaria Bazin na direção de uma autêntica fenomenologia – ele pressupõe razoavelmente conhecida sua natureza (dentro do modelo da contemplação) e concentra seus esforços na expulsão de qualquer atividade estranha a ela. Em suma, fenomenologia = contemplação reveladora (de um transcendente que se insinua no real, em última instância, representado na ambigüidade e no mistério que rodeia os fatos e as coisas).

Apesar da presença de algumas expressões comuns, apesar do tema comum da ambigüidade, há uma considerável distância entre a fenomenologia de Merleau-Ponty, tal como se manifesta em sua conferência de 1945, “O cinema e a nova psicologia”, e a postura de Bazin. O que desautoriza a idéia

de que tal conferência seria uma antecipação de Bazin – na verdade ela seria uma antecipação de Mitry.

Em Merleau-Ponty, a ambigüidade vincula-se, à negação de qualquer Absoluto, à admissão de uma incompletude fundamental da percepção, dada a condição do homem como ser mergulhado no mundo. E o cinema não se afirma como lugar da presença das coisas mesmas ou como experiência revelatória. O interesse do filósofo pela nova arte estará vinculado ao filme como “objeto de percepção” capaz de, pelas suas próprias características, tornar explícitas certas estruturas que organizam o nosso comércio com o mundo: a imagem cinematográfica apresenta uma figuração do comportamento dos homens capaz de expressar a contingência como condição humana (o estar-em-situação, inserido dentro de condições determinadas).

Para Merleau-Ponty, no cinema, torna-se manifesta a união entre mente e corpo, mente e mundo, e a expressão de um no outro. Nele, trata-se de tornar manifesta a falência da dicotomia interior/exterior e mostrar que o sentido é aderente ao comportamento. “Cólera, vergonha, ódio ou amor não são fatos psíquicos ocultos no mais profundo da consciência de outrem; são tipos de comportamento ou estilos de conduta, visíveis pelo lado de fora. Eles estão sobre *este* rosto ou *nestes* gestos e nunca ocultos por detrás deles” (O cinema e a nova psicologia).

Há um momento em que Merleau-Ponty nos induz a uma aproximação com Bazin, ao propor a produção de significações

no cinema como algo que emana de uma organização das aparências (arranjo espaço-temporal dos elementos) e ao cristalizar sua perspectiva numa fórmula: “um filme não é pensado; ele é percebido”. Porém, tal primado da percepção caminha numa direção oposta às idéias bazinianas de contemplação. Localizado em outro nível, ele vincula-se à crítica de Merleau-Ponty à concepção clássica da percepção – aquela que promove a separação entre a sensação (desorganizada) e a inteligência organizadora. Como a nova psicologia (Gestalt) o mostra e a fenomenologia da percepção o interpreta, a percepção é uma atividade organizada e marca uma relação corporal com o mundo, uma decifração estruturada, anterior à inteligência. Neste sentido, o traço fundamental de um filme como objeto de percepção é sua presença como “Gestalt temporal”. Este privilégio dado ao filme como estrutura, como totalidade organizada “mais exata do que o mundo” alia-se ao franco elogio ao efeito Kulechov (referido por Merleau-Ponty como de Pudovkin). Em sua conferência não há nada que possa ser visto como crítica à decupagem clássica. Pelo contrário, celebra a convergência de sua filosofia com as reflexões dos teóricos da montagem. O cinema como forma, e suas leis específicas, constituem o horizonte de suas observações. O elemento notável em tal forma (Gestalt) é sua convergência com a postura da nova filosofia: esta “não se constitui no encadeamento de conceitos e, sim, no descrever a fusão da consciência com o universo, seu compromisso dentro de um corpo, sua coexistência com

as outras” (O cinema e a nova psicologia”, p.31 de *A idéia do cinema*), ou seja, aquilo que Merleau-Ponty denomina “material cinematográfico por excelência”.

Tal convergência ocorre, não devido à influência de um sobre o outro, mas em função de algo que engloba cinema e filosofia, e, em ambos, se expressa. “Se, então, a filosofia e o cinema estão de acordo, se a reflexão e o trabalho crítico correm no mesmo sentido, é porque o filósofo e o cinema têm em comum um certo modo de ser, uma determinada visão do mundo que é aquela de uma geração” (O cinema e a nova psicologia”, p.32 de *A idéia do cinema*).

A breve incursão cinematográfica de Merleau-Ponty define, em suas linhas gerais, as condições que fazem do cinema lugar privilegiado da expressão de uma “visão do mundo” onde contingência, ambigüidade, e a concepção do homem como ser-em-situação, informado por uma visão em perspectiva, constituem elementos-chave. Sem dúvida, mais do que as manifestações difusas de tal formulação ao longo dos anos que separaram a conferência de Merleau-Ponty e o tratado de Jean Mitry, este será a tentativa mais sistemática de pensar o cinema e elaborar sua estética dentro de parâmetros afinados com tal visão do mundo.

Em 1963, é publicado o primeiro volume de *Estética e psicologia do cinema*, e, em 1965, o segundo. Através das quase mil páginas que compõem seu trabalho, Mitry procura expor uma estética do cinema “em geral”, ou seja, todo e qualquer cinema. O seu projeto é extremamente ambicioso: ao con-

trário dos que o antecederam, vai tentar estabelecer princípios realmente gerais, escapando às limitações anteriores. Portanto, vai começar pelo começo dos começos, procurando definir “as condições de existência do cinema”. Buscando suas bases nas fenomenologias de Husserl, Merleau-Ponty ou Sartre, ou na filosofia da “duração” de Henri Bergson, ou nas formulações mais modernas no campo da lógica, Mitry reúne ecleticamente tudo o que é possível para, no fundo, esboçar uma nova filosofia. Ou seja, assim como os que o antecederam, na verdade defende um cinema particular afinado com sua visão de mundo. E esta se traduz numa idéia do cinema que fica a meio caminho entre o realismo revelatório de Bazin (cinema amarrado ao real que ele duplica) e o cinema-discurso do semiólogo (cinema francamente irreal porque discurso inscrito nas convenções das várias linguagens nele presentes). A fórmula de Mitry será: no cinema o real se organiza em discurso.

Partindo do mesmo ponto inicial de Arnheim, seu primeiro trabalho é analisar a imagem fílmica e suas diferenças perante a realidade. Entretanto, ao contrário de Arnheim, Mitry não se atém a uma descrição de certas diferenças de imediato dadas na configuração da imagem projetada na tela (superfície plana, os limites do quadro, a escolha do ponto de vista, a descontinuidade instituída pela montagem) – a estratégia do esteta alemão em 1933 foi enumerar estas diferenças e, em seguida, falar sobre o “uso artístico” delas na realização do filme (o projeto de Arnheim era o de defesa radical do cinema mudo e de ataque ao som como apro-

ximação “não artística” em direção ao real). Mitry não vai apenas desenvolver uma discussão psicológica das condições de percepção da imagem. Suas considerações sobre a imagem dizem respeito à sua natureza e estendem-se em todas as direções possíveis: imagem e palavra; imagem fílmica e imagem mental, imagem e lógica.

Num primeiro momento de seu discurso, emerge uma crítica radical às crenças de Bazin. Mitry quer repor a fenomenologia em seu devido lugar, procurando discernir o que cada fenômeno visual é em essência. O resultado de suas reflexões é uma noção da imagem cinematográfica que, sem ser “essencialmente objetiva”, não se descola do real. Deixados de lado os poderes revelatórios assumidos por Bazin, a imagem de Mitry carrega consigo a presença das coisas e tem como missão fundamental *mostrar* um “aspecto do mundo”, tornar presentes os objetos como produto de um “olhar” que define um “campo” e uma “intencionalidade”. A realidade da tela é, à diferença do mundo real, orientada (tendente a realizar uma finalidade). Nela, a presença das coisas marca uma certa necessidade e o fragmento do mundo natural apresentado é inscrito num novo espaço-tempo (montagem).

O cinema de Mitry não é portanto, a contemplação revelatória de uma essência do mundo dada *a priori*, mas é a produção de novos significados. A montagem tem nele seu lugar – é um recurso de organização legítimo. Na verdade, a montagem, juntamente com as características próprias do enquadramento (ponto de vista, limites do quadro), é responsável por aquilo que Mitry chama re-

forma dos elementos reais dados. É nesta reforma que está concentrado o poder do cinema em revelar novas significações; em dizer algo a respeito do mundo. Em outras palavras, Mitry dirá que, no cinema, o real torna-se elemento de sua própria afabulação. “O tempo do romance é construído com palavras. No cinema, é construído com fatos. O romance suscita um mundo, enquanto que o filme coloca-nos em presença de um mundo que ele organiza conforme uma certa continuidade. O romance é uma narração que se organiza em mundo, o filme é um mundo que se organiza em narração” (*Esthétique et psychologie du cinéma*, v.2, p.354).

Mitry admite que algo se acrescenta (uma intencionalidade) e algo se perde na transformação do real em discurso cinematográfico, o que afasta e distingue o mundo imaginário da tela do mundo cotidiano que nos cerca. Por outro lado; continua a usar a expressão “cinema = arte do real”, admitindo a presença de uma ponte essencial que liga tal imaginário à realidade. Daí a utilização da idéia de reforma e não da idéia de construção: o imaginário é composto por vários “tijolos” extraídos do real e estes, na nova ordem, não perdem seu peso de “coisidade”. Tal ponte com o real fica mais evidente quando Mitry, enfaticamente, promove um ataque a qualquer construção francamente artificial apta a denunciar a não naturalidade do material visado pela câmera. Ele vai combater o expressionismo (pré-estilização dos cenários e uso ostensivo de pinturas), Eisenstein (metáforas impostas ao mundo diegético, o uso simbólico de obje-

tos, montagem intelectual seguindo uma idéia e não os fatos) e Bergman (cujos símbolos artificiais se misturam arbitrariamente aos fatos). De certo modo, apesar de sua veemente crítica à metafísica de Bazin, Mitry dele aproxima-se na crítica ao simbolismo, ao cinema de tese que “força” os fatos para veicular uma idéia. E, na sua aceitação da montagem, seu ponto de partida é muito próximo à postura de Umberto Barbaro, que exige um respeito à integridade do mundo narrado e quer metáforas ou conotações “naturais”. Entre os exemplos por ele utilizados, Mitry cita a seqüência de Pudovkin já aqui comentada.

Como Bazin, Mitry prefere um cinema que só conheça a imanência, dando a impressão de que a câmera “capta” o “acontecimento se fazendo diante dela” e de que a imagem constitui a apresentação de uma realidade viva que se desenrola livremente. É por aí que ele encontra um caminho para definir o realismo cinematográfico. Como Kracauer, opõe o mundo cinematográfico à tragédia clássica (cosmos organizado e fechado). Ao mesmo tempo, opera com o par essência/existência, tomando seus termos como dois pólos de uma fundamental oposição, apta a legitimar uma classificação dos filmes. A partir daí, surge um cinema realista fiel à imanência, às coisas que existem, aberto, captando o mundo contingente – o aqui e agora – o ser situado que vive diante da câmera. É um cinema irrealista, em busca de essências, que procura liberar-se do contingente e atingir verdades atemporais. Este último seria o lugar da obra fechada, cuja harmonia e perfeição estariam vinculados à constituição

de um espaço dramático semelhante ao teatral. O cinema realista seria, tal como o cinema contemporâneo (em torno de 1960), o lugar da desdramatização, da perda da perfeição e o lugar da informidade. Um cinema capaz de surpreender-se com as coisas, onde o acaso se insinua e o desenvolvimento lógico e coerente é abandonado em nome de uma maior “autenticidade” e de um maior “realismo” ao mostrar o instante, o momento vivido.

Mitry tem suas restrições ao cinema de Antonioni ou de Godard. Mas, faz questão de afirmar que, no nível da organização do filme, quanto à maneira de dizer e quanto ao olhar que eles depositam sobre o mundo, estes cineastas caminham na direção certa. Tal como Luc Moullet e outros críticos contemporâneos, ou mesmo como Bazin, Mitry elabora sua estética em torno da contingência e ambigüidade do real. A noção de realismo vincula-se com a de existência (individual) de cada ser em sua particularidade e “indeterminação”.

É necessário apontar aqui uma aproximação e uma diferença. Tornou-se lugar comum na crítica de arte das últimas décadas a adoção, como hipótese de trabalho, do princípio de que a obra de arte é, por definição, ambígua. Aqui, tal noção refere-se à pluralidade de significados que caracteriza a obra de arte; a sua abertura ou disponibilidade para diferentes leituras e interpretações, conforme o referencial e o ponto de vista, consciente ou inconscientemente escolhido pelo leitor. Esta admissão não constitui fato originalmente revelado pela crítica do pós-guerra, mas sua penetração em todos os cantos e

sua transformação em princípio básico do esteta, deve-se a uma série de fatores, entre os quais as próprias características da arte moderna. O importante é que foi nas últimas décadas que a ambigüidade tornou-se um tema privilegiado de discussão. Na França, desde os tempos polêmicos da “nova crítica”, Roland Barthes evidenciou tal fenômeno e, na Itália, a publicação do livro de Umberto Eco, *A obra aberta* (1962), cristalizou a transformação da ambigüidade que, de acidente indesejável, passa a elemento caracterizador do objeto artístico.

O que vemos em Bazin ou Mitry é uma admissão que vai mais adiante: a ambigüidade não é traço exclusivo definidor do objeto artístico; ela é um elemento definidor da própria realidade. O que significa dizer que tem presença obrigatória dentro de qualquer realismo, pois a fidelidade ao real começa por ela. No caso de críticos como Eco e Barthes, a ênfase na ambigüidade inerente ao discurso artístico vincula-se à crítica de uma noção dogmática de realismo. No caso de Bazin ou Mitry, a ênfase na ambigüidade faz-se em sentido contrário, ou seja, para definir o novo e verdadeiro realismo. Uma coisa é dizer: a arte é ambígua. Outra é dizer: a arte deve ser ambígua porque a realidade é ambígua.

É interessante notar que o livro de Eco representa um exemplo significativo da oscilação entre permanecer no nível da primeira afirmação e caminhar em direção à segunda. Sem dúvida é uma tarefa estimulante analisar o livro de Eco sob o ponto de vista desta tensão e ver qual é a relação que procura estabelecer entre pluralidade de significados na

obra de arte e a proposição de uma indeterminação essencial inerente à realidade que nos cerca. Porém, o que me interesse apontar do livro é, primeiro, o conceito de obra aberta e, segundo, a sua relação com o cinema dito moderno.

Inicialmente, segundo Eco, há uma primeira abertura inerente a qualquer objeto artístico, seja uma tragédia clássica, a Mona Lisa ou um filme de Chaplin. Esta deve-se a que, pelo próprio modo de organização, o discurso artístico é aberto, podendo adquirir diferentes significados dependendo das condições que cercam e definem a natureza do leitor. Isto explicaria a “perenidade” de determinadas obras, ao longo da história sempre admitidas e interpretadas pelas diferentes gerações. Eco, inclusive, vai preferir falar em “estruturas de fruição” (definidoras de tipos de interação obra-leitor) – em constante transformação – ao invés de falar em estrutura da obra, que nela estaria objetivamente presente e, de uma vez por todas, dada.

Em seguida, temos uma segunda abertura, definidora de um tipo particular de arte – justamente a arte moderna. Nesta, estaria ocorrendo uma inversão do esforço do artista, antes voltado para a minimização da ambigüidade inevitável, agora assumindo esta ambigüidade, e trabalhando em favor dela. A obra aberta propriamente dita seria produto justamente desta nova atitude, uma obra tendente ao não acabamento, cheia de lacunas, convidando o espectador a participar de sua própria construção e completá-la. Conforme o meio de representação, ou melhor, o tipo de objeto artístico em questão, tal aber-

tura e convite à participação podem atingir um sentido mais literal (como diante do objeto inacabado do artista plástico que o consumidor deve completar ou manipular; ou também no caso da música serial dada a margem de escolha do intérprete), ou podem atingir, diante de objetos fisicamente prontos, um grau sofisticado de participação no nível dos deciframentos e das próprias alternativas de estruturação deixadas a cargo do fruidor. A poesia pós-Mallarmé, o romance de Joyce, o “novo romance” de Robbe-Grillet, o livro de Cortázar (não citado por Eco) teriam em comum um certo tipo de proposta ao leitor. Quanto ao cinema narrativo afinado com tais tendências, provavelmente poderíamos fornecer uma série de exemplos, concentrados basicamente na década de 1960. Quando Eco preparava seu livro, ainda não haviam se consolidado no cenário internacional as manifestações da *Nouvelle Vague* e dos Cinemas Novos. Seu comentário sobre a obra aberta cinematográfica concentra-se na figura discutida no seu país, principalmente entre os intelectuais: Antonioni. O mesmo Antonioni que, “na maneira de dizer”, caminha na direção correta, segundo Mitry. Numa nota acrescentada posteriormente – nota presente na edição brasileira – Eco propõe uma rápida comparação entre Visconti (cineasta clássico e aristotélico nas suas construções dramáticas acabadas e perfeitas) e Rossi (cineasta de pesquisa, moderno, apontando para a ambigüidade dos fatos e deixando interrogações que provocam a reflexão do espectador). Porém, em 1962, as ambigüidades de *A aventura*





CIDADÃO KANE, *Orson Welles*

constituem o paradigma da obra aberta cinematográfica para Eco.

Mesmo naquela época, se tivesse ampliado sua atenção para um cinema não dominante no mercado, teria encontrado outros exemplos, inclusive verificaria que a “obra aberta” cinematográfica marca sua presença desde os anos 1920. Nesta direção, Eco teria encontrado as manifestações no plano do cinema dos mesmos movimentos e propostas

estéticas que marcaram as rupturas com modelos clássicos e a consolidação de uma dinâmica própria que caracteriza a arte moderna que ele defende. Ao fazê-lo, Eco estaria lidando com o cinema mudo de vanguarda, correlato a futurismo, cubismo, expressionismo, dadaísmo, surrealismo e abstracionismo do começo do século; um cinema nem sempre narrativo, composto de filmes que buscaram seus princípios fora dos limites da veros-

semelhança factual, constituindo seu estilo fora das restrições da decupagem clássica ou do realismo baziniano. Um cinema que, antes de Bazin, já era “moderno” e, antes de Mirty ou Eco, já era “aberto”.

Bazin instituiu um sistema de referência para criar a distinção cinema clássico/cinema moderno; posteriormente a *Nouvelle Vague* e os Cinemas Novos instituíram uma nova moldura que transformou Renoir, Welles e o neo-realismo em “precursores” para

um novo cinema moderno dos anos 1960. É fundamental, neste ponto, reiterar, ao lado da evidente relatividade da noção de moderno, o caráter sintético do cinema dos últimos 16 anos. Nele, não só se retrabalha uma herança de meio século de cinema narrativo industrial, mas se retoma meio século de um cinema não industrial, dito experimental, cuja consideração é básica para que se entenda os referenciais de trabalho próprios aos cineastas contemporâneos.

#### BIBLIOGRAFIA

- BAZIN, André. *Qu'est-ce que le cinéma?* vol. I a IV, Paris, Editions du Cerf, 1960/64.
- ECO, Umberto. *A obra aberta*, São Paulo, Perspectiva.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. “O cinema e a nova psicologia” In *A idéia do cinema*, coletânea de José Lino Grunewald, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1969.
- ROSSELLINI, Roberto. “Textos escolhidos”, in *L'art du cinéma* (coletânea de Pierre Lherminier).
- ZAVATTINI, Cesare. *Sequences from a cinematic life*, Londres, Prentisse-Hall, 1970.
- . “Some ideas on the cinema”, in *Film: A montage of theories* (coletânea de Richard Dyer MacCann).
- VERDONE, Mario. *Roberto Rossellini*, Paris, Seghers, 1963.

#### Revistas:

*Cahiers du cinéma* (período 1952/1960).

*Revue du cinéma* (período 1946/1949).

## A VANGUARDA

### A. O ANTI-REALISMO E O CINEMA DE SOMBRAS

Desde o Manifesto das Sete Artes, escrito por Ricciotto Canudo e publicado em Paris, em 1911, é possível encontrar a exaltação das ricas possibilidades da nova arte, entendidas como algo essencialmente ligado ao “valor poético” da imagem. No exame das concepções que sustentam tal valor poético é possível encontrar um caminho para entender a relação entre cinema e realidade na visão de Canudo e de outras figuras da vanguarda dos anos 1920.

O traço comum aos diferentes “ismos” daquele período é sua oposição a uma tradição clássica, resumida na proposição da arte como “imitação”, é àquilo que era entendido como uma nova versão mais moderna – o realismo artístico tal como cristalizado na literatura e na representação pictórica (anterior ao impressionismo) do século XIX.

Vista dentro de uma perspectiva mais ampla, tal oposição ao estabelecido, não implica necessariamente que o projeto das vá-

rias vanguardas adquira como definição absoluta a qualificação de anti-realista. Se, em suas várias versões, a vanguarda apresenta como característica imediata a ruptura com técnicas e convenções próprias a uma forma particular de representação, esta ruptura está articulada com um discurso teórico-crítico onde o novo estilo encontra suas justificações em visões específicas da realidade, distintas daquela que presidiu o projeto realista do século XIX. O pintor impressionista dirá que sua visão e seu modo de pintar são mais fiéis à pura sensação visual e às propriedades dinâmicas da luz do que o realismo que o precedeu, preso a regras responsáveis por uma representação convencional e irreal do mundo visível. Cézanne dirá que todo o seu projeto liga-se à pintura que provém da natureza; e muitos críticos favoráveis ao estilo cubista dirão que o novo espaço pictórico é mais compatível com as condições da vida moderna e as novas descobertas da ciência do que velhas receitas acadêmicas. Fernand Léger será explícito na proposição da vanguarda como um mais rico e mais profundo

realismo. O cineasta e o pintor surrealista dirão que o mundo surreal que emana de suas imagens é mais real, como o próprio nome o indica, do que o real captado e organizado pelo nosso senso comum.

Em suma, falar das propostas da vanguarda, significa falar de uma estética que, a rigor, somente é anti-realista porque vista por olhos enquadrados na perspectiva constituída na Renascença ou porque, no plano narrativo, julgada com os *critérios* de uma narração linear cronológica, dominada pela lógica do senso comum. Afinal, todo e qualquer realismo é sempre uma questão de ponto de vista, e envolve a mobilização de uma ideologia cuja perspectiva diante do real legitima ou condena certo método de construção artística. Como o olhar renascentista e uma certa concepção de narrar constituía o estilo dominante, as novas propostas por mais que teoricamente se vinculassem a projetos “realistas” dentro de outros referenciais, ficaram associadas a anti-realismo. Isto, em princípio, denota apenas sua investida contra convenções vigentes.

Este é um aspecto da questão. Ao lado disto, há que se considerar a enorme contribuição que o próprio discurso da vanguarda ofereceu à estratificação da equação segundo a qual vanguarda se identifica com anti-realismo. Investindo contra a própria idéia de representação (mimese) e propondo a atividade artística como criação de um objeto (entre outros) autônomo e dotado de leis próprias de organização, o pintor modernista tende a destruir a visão do quadro como janela que abre para um duplo do nosso mundo. Num primeiro momento, tal rup-

tura prevalece sobre qualquer consideração mais detida a respeito do tipo de “realidade” depositada na superfície da tela. Uma arte que busca provocar estranheza, que denuncia sua presença ostensiva como objeto não natural e trabalhado, e que não permite um acesso imediato (sem mediação de uma teoria) às suas convenções e critérios construtivos, tende a desencorajar as tentativas do leitor em relacioná-la com realidades existentes fora da obra. O que não impede que, no seio mesmo deste aparente irrealismo, uma legitimação do novo estilo seja proposta a partir de sua compatibilidade com um certo tipo de realidade, de tal modo que as velhas idéias de “captação do essencial” e de “revelação das profundezas” sejam reintroduzidas.

Posto isto, vejamos como se desenvolvem as várias propostas “anti-realistas” no caso específico do cinema. A construção do “cinema poético” compatível com os diversos “ismos” da vanguarda implica em trabalhar contra a reprodução “natural” e contra a idéia de mimese no próprio terreno onde tal naturalidade de tal perfeição mimética parecem estar inscritas no próprio instrumento e na própria técnica de base. Diante deste problema, conforme a vanguarda particular que se considere, a resposta será diferente.

O ataque frontal à aparência realista da imagem cinematográfica vem, inicialmente, de uma tendência específica marcada por uma ostensiva pré-estilização do material colocado em frente à câmera: a tendência expressionista. A mesma que, ao longo da história do cinema, receberia um duplo ataque, sendo alvo dos defensores dos vários realismos e alvo dos teóricos da vanguarda.

Os primeiros nunca estiveram dispostos a aceitar a “artificialidade” dos métodos de representação expressionistas ou a metafísica proposta através destes métodos; os segundos nunca perdoaram ao expressionismo a sua “sacrílega” violação dos princípios da especificidade cinematográfica ao apelar para os recursos estilísticos que se tornaram célebres a partir de *O gabinete do doutor Caligari* (1919). Na direção da vanguarda ou na direção do realismo, pode-se dizer que sempre predominou uma frente única em defesa dos privilégios da câmara e da montagem como momentos de introdução do estilo na arte cinematográfica. Kracauer concorda com Moussinac e Epstein na proposta de que não é legítimo basear uma estética do cinema na elaboração artística do material a ser filmado, reduzindo-se a câmara ao simples papel de registro, e a montagem a praticamente nada. Não foi exatamente isto que o expressionismo fez, mas esta ficou sendo sua etiqueta. O que não surpreende, uma vez que seu procedimento mais característico e evidente foi justamente a pré-estilização como forma de “trair” o realismo da imagem fotográfica.

Sem dúvida, sua marca é a elaboração de um espaço dramático sintético artificialmente construído por um trabalho cenográfico que procura os mais diversos efeitos, exceto a criação da ilusão de profundidade segundo leis da perspectiva. E *Caligari* é evidentemente o extremo exemplo de tal método. Utilizando superfícies, paredes e solos pintados num estilo marcado por distorções, linhas curvas e formas distantes daquelas encontradas no espaço natural, este filme

transporta para o âmbito cinematográfico estruturas espaciais e formas próprias ao mundo do teatro não naturalista e ao espaço pictórico da arte moderna. Neste sentido, cria uma linha de associações que ainda hoje induz as pessoas a qualificar de expressionista qualquer distorção, exagero ou desproporção manifestas na tela do cinema. Igualmente, outros filmes expressionistas, com seu característico jogo de sombras, criam uma tradição que associa ao expressionismo o estilo fotográfico marcado pela não definição da totalidade do quadro, num forte contraste entre zonas visíveis e zonas de trevas. O que o expressionismo não associou a si – e isto sem dúvida está manifesto em alguns filmes desta tendência – é a não obediência às regras de continuidade e aos padrões de coerência espacial próprios à decupagem clássica, já amadurecida o suficiente naquele momento para que a decupagem de *Caligari* seja encarada como ruptura.

Trabalhando contra a superfície clara, a decupagem clara, contra o gesto natural e o drama inteligível segundo leis naturais, a obra expressionista privilegia o comportamento obscuro, de seres humanos que se deslocam estranhamente num espaço cheio de dobras e, desta forma, instaura um espaço dramático regulado por forças distintas. Contra a textura de um mundo contínuo e claro, o olhar expressionista quer libertar-se da prisão dos estímulos imediatos, abrindo brechas nesta textura do mundo e procurando recuperar uma noção de experiência onde os sentidos voltam a ser a “ponte entre o incompreensível e o compreensível”, tal como o diz o pintor August Macke. O jogo de som-

bras e as distorções sistemáticas, tendentes a aguçar as características básicas da forma, procuram constituir uma experiência sensível modelada segundo estruturas primordiais da “alma humana” – o projeto é reintroduzir no nosso cotidiano a “sensação do cosmos”. Um objeto não é apenas um objeto, há sempre um além por trás da sua presença imediata: “mesmo a matéria morta é espírito vivo” (Kandinski).

Ao quebrar a continuidade do espaço, ao instituir suas dobras e suas sombras, o drama expressionista quer reintroduzir as marcas do invisível, desmascarar o mundo visível. A sombra provoca o desnudamento e é poderosa justamente porque constitui a presença mais nítida da forma pura sem as diluições que a textura material impõe. Nela, temos a essência sem os acidentes da superfície. “A forma é a expressão exterior de um conteúdo interior” (Kandinski, *Der blaue reiter almanac*, 1912). Na perspectiva expressionista, tal conteúdo ganha definição através da noção de incompreensível e através da idéia de percepção direta do segredo das coisas: “idéias incompreensíveis se expressam em formas compreensíveis” e a “forma é um mistério para nós porque é a expressão de misteriosos poderes. Somente através dela nós percebemos os poderes secretos, o Deus invisível (August Macke, “Masks”, *Der blaue reiter almanac*, 1912).

A idéia de uma essência encarnada e a prática de um idealismo platônico surgem como resposta à mentalidade positivista sintonizada com o progresso tecnológico e material. Encontramos no contexto expressionista uma postura dramática de revolta, de

chamado à recuperação de uma essência humana supostamente perdida, numa atitude que se julga anunciadora de uma nova era de espiritualidade: “uma grande era se inicia, o acordar espiritual, a tendência crescente de recuperação do ‘equilíbrio perdido’, a necessidade inevitável do cultivo espiritual, o desabrochar do primeiro lírio. Estamos no limiar de uma das maiores épocas que a humanidade jamais experimentou, a época de uma grande espiritualidade. No século XIX, apenas acabado, quando parecia haver o completo florescimento – a grande vitória – do material, os primeiros elementos ‘novos’ de uma atmosfera espiritual formaram-se praticamente despercebidos. Eles forneceram e vão fornecer o alimento necessário para ao florescimento do espírito” (Editorial escrito por Kandinski e Franz Marc para o *Der blaue reiter almanac*).

Em tal apostolado, o essencial é a relação “alma a alma”, a possibilidade de atravessar a superfície material e atingir a comunicação direta das forças espirituais dentro de cada um de nós. A arte, como lugar privilegiado da construção de formas e da intuição reveladora, afirma-se como a experiência fundamental: o lugar da expressão nua da interioridade e da comunhão através do êxtase.

Quanto ao cinema, como sucessor imediato do teatro de sombras, ele é o veículo por excelência. E o expressionismo vai abordá-lo como o lugar do não-discurso, como um além da linguagem. O olhar expressionista aponta a câmera para as formas essenciais capazes de revelar a “alma humana”, as forças do coração (como no filme *Metrópolis*,

realizado por Fritz Lang em 1926) e o Deus invisível. Ancorado na idéia de expressão como encarnação direta do espírito na matéria, tal cinema não discursa, nem sequer fotografa o real; ele tem “visões”.

#### B. O CINEMA POÉTICO E O CINEMA PURO

Ao lidar com a supervalorização da visualidade em seu poder revelatório e em sua capacidade de superar as convenções da linguagem verbal, a vanguarda francesa caminha numa direção bastante distinta do cinema de sombras. Na sua perspectiva, a expressão do essencial e a emergência do poético ocorrem num espaço de clareza, no próprio seio da “objetividade” da reprodução fotográfica. Tal “objetividade”, será celebrada, sendo assumida como a alavanca fundamental para o cinema no seu caminho rumo à superação da narrativa realista e rumo à supremacia de sua dimensão poética.

Na sua luta contra o discurso, contra o que é assumido como linguagem convencional, a vanguarda privilegia a imagem cinematográfica naquilo que ela tem de “visão direta”, sem mediações, e naquilo que ela tem de especial frente à visão natural. Para Canudo e Delluc, além de ser a expressão não discursiva de algo – a idéia é de que o cinema não fala das coisas, mas as mostra (como em Bazin e Mitry) – a imagem do cinema é dotada de um poder de transformação que desnuda o objeto ou o rosto focalizado (no claro, à diferença da postura expressionista). Aqui, configura-se uma antecipação de Bazin, mas a crença no poder revelatório não se combina com a defesa de um cinema nar-

rativo centrado em torno da figura humana. O cinema da vanguarda purista (não incluo aqui o surrealismo e o dadaísmo) quer justamente quebrar as hierarquias de tal realismo, e sua maior aspiração é dissolver o homem e o social dentro de um universo homogêneo, onde a única ordem e única inteligência possível se define no nível da natureza. Não aquela do naturalismo burguês ou aquela que a razão explica, mas aquela natureza “sábia” dotada de subjetividade e de finalismo, cuja apreensão só pode ocorrer como um ato de intuição para o qual concorre fundamentalmente a sensibilidade. Nesta perspectiva, o cinema é também ponto culminante de uma liturgia – a verdade que ele revela é “indizível” e origina-se nas virtudes da própria imagem luminosa. Não é fruto de um trabalho discursivo, da articulação de elementos ou da construção de um espaço que cria um lugar para as coisas. É resultado apenas da presença bruta de cada elemento, respeitado em seu desenvolvimento contínuo, dentro de um ritmo que lhe é característico. O importante é cada imagem singular e seu poder gerador de uma nova experiência do mundo visível.

O cinema é instrumento de um novo lirismo e sua linguagem é poética justamente porque ele faz parte da natureza. O processo de obtenção da imagem corresponde a um processo natural – é o olho e o “cérebro” da câmera que nos fornecem a nova e mais perfeita imagem das coisas. O nosso papel, como espectadores, é elevar nossa sensibilidade de modo a superar a “leitura convencional” da imagem e conseguir ver, para além do evento imediato focalizado, a imensa

orquestração do organismo natural e a expressão do “estado de alma” que se afirmam na prodigiosa relação câmera-objeto.

Tal leitura convencional estaria intimamente ligada aos condicionamentos que nosa “razão estreita” impõe, na medida em que promove uma relação com o visível marcada por objetivos de ordem prática e não respeita aquilo que de mais profundo existe nas coisas. Uma relação sensorial mais integral com o mundo e a apreensão de sua “poesia” tornar-se-ia possível graças à nova arte e seu poder de purificação do olhar.

Ao celebrar fundamentalmente a relação câmera/objeto, tal liturgia do “olhar purificado” deve instalar-se na brecha criada pela desintegração do espaço dramático e narrativo. Para que a verdade da Natureza e do “ser natural” que existe dentro de nós se revele, é preciso dissolver as concatenações narrativas e as tensões elaboradas dentro de convenções próprias ao teatro. Ou seja, para que a “objetividade” da imagem seja compatível com o “cinema poético” é preciso que ela se organize de modo a explorar as “revelações” vindas de cada relação câmera/objeto. É preciso abrir guerra contra o encadeamento dos eventos a partir de seus efeitos práticos, pois a narração os explora em sua “exterioridade” e não em sua “interioridade”.

O que de mimético existe na reprodução cinematográfica fica aceito e redimido na medida em que a mimese proposta não se esgote na “exterioridade dos fatos” e seja capaz de atingir a “profundidade” do enfoque poético (expressão de um estado de alma), contra a “superficialidade” das concatenações lógicas.

Dentro de tal perspectiva, a discussão sobre os critérios de decupagem/montagem tende a se concentrar no problema do ritmo. As questões relacionadas com a construção de um espaço coerente perdem relevância e as reflexões dos teóricos se dirigem para o elogio às virtudes plásticas de cada relação câmera-objeto particular. O primeiro plano atrai para si as maiores especulações, dada a sua associação com traços como detalhe revelador, intimidade, movimento secreto, visualização do invisível. A montagem só recebe especial atenção no pensamento de Moussinac, cujo cinema poético estará baseado na noção de ritmo em seu modelo musical, um ritmo formalizado e produzido em função de relações quantificáveis. O referencial musical será assumido de maneira mais radical por cineastas e estetas como Germaine Dulac, Viking Eggeling ou Hans Richter. Não surpreende que sua estética tenha como ponto de chegada a realização do “cinema puro”. Este, correlato ao abstracionismo pictórico (também referenciado ao modelo musical em sua teoria) vai mais longe na desintegração do referencial realista. Não só proclama a dissolução da narrativa ou a eliminação do espaço dramático; exige a supressão de qualquer vestígio mimético, de qualquer referência a um espaço-tempo natural exterior ao filme, e toma como única realidade a dinâmica da luz e os seus efeitos geométricos e rítmicos na superfície da tela. Dentro destes princípios, Richter, Eggeling e Dulac realizam, nos anos 1920, alguns de seus filmes, buscando procedimentos destinados a reduzir a experiência cinematográfica a seus elementos mais puros.



Neste caso, perde o sentido o uso de expressões como decupagem, uma vez que a montagem de linhas, figuras geométricas ou os jogos de luz e sombras, não se produz através da filmagem de “cenas” divididas em planos, mas através da filmagem “quadro a quadro”, onde cada fotografia corresponde ao registro de uma imagem pictórica e abstrata. A técnica utilizada nas experiências do cinema puro é a mesma que encontramos na realização dos desenhos animados, com a diferença de que o *cartoon* de maior divulgação comercial corresponde à constituição de um espaço narrativo e antropomórfico (lembramos Walt Disney). No cinema puro, temos uma seqüência de imagens não figurativas.

No caso do cinema de Richter, calculadas variações em torno da figura retangular (retângulos brancos em tela preta ou vice-versa) constituem a matéria para um estudo da relação superfície/profundidade: a redução do cinema e seus elementos mais puros – o branco e o preto – é vista como o caminho certo para a análise do filme como objeto em si mesmo, como algo dotado de qualidades próprias, como luz projetada numa superfície e nada mais. Dentro desta estética, trata-se de investigar o funcionamento da percepção, as modalidades de resposta do espectador diante de um estímulo que está aquém da “representação”, aquém da presença de objetos reconhecíveis mergulhados num espaço tridimensional – o espaço social de seres humanos e objetos. Se este espaço pode ser projetado na tela graças à ilusão criada pelas leis da perspectiva inscritas no próprio aparelho (lentes fotográficas), o cineasta abstrato busca a recusa deste ilusio-

nismo e, ao mesmo tempo, encaminha sua pesquisa para o nível sensorial. Ele quer fornecer um estímulo que produza no espectador uma reação capaz de ensinar a este como ele percebe e capaz de o fazer entender o que é o “cinema em essência”, como objeto, antes que as luzes projetadas na superfície da tela sejam organizadas pelo projeto ilusionista do cinema de ficção.

Tais luzes serão organizadas segundo projetos pictóricos marcados por diferentes orientações, conforme o cineasta em questão, tendo as várias perspectivas, como traço comum, a valorização das características plásticas da imagem e as propriedades físicas do objeto-cinema. Várias formas de cinema de animação, caracterizadas pela filmagem “quadro a quadro” de imagens e desenhos pintados pelo cineasta-artista plástico, articulam-se com diferentes propostas já presentes no nível da pintura (desde o abstracionismo geométrico até um simbolismo recuperador das mais diferentes mitologias ocidentais e orientais). Um cinema muito específico emerge. Como diz Robert Breer, figura básica no atual cinema gráfico americano, aquele cinema que se define por uma “evolução das formas derivadas da pintura do autor”. Como outros praticantes do cinema gráfico (Harry Smith, Len Lye, Jordan Belson), Robert Breer é um homem que vem de um trabalho original em pintura, prolongando suas pesquisas dentro de um contexto fílmico, o que implica em lidar com a movimentação das configurações visíveis e com o estabelecimento de uma duração definida para cada imagem em particular, propondo um tipo de leitura ao espectador.

A tendência a considerar o filme-objeto chega a uma formulação mais radical no momento em que, nos anos 1950 e 1960, Peter Kubelka, Gregory Markopoulos e o próprio Breer passam a trabalhar com o fotograma (cada uma das fotografias que compõem a película cinematográfica) como unidade básica da experiência visual da platéia. Dar privilégio a cada fotograma como fonte de uma configuração diferente das outras, é atacar o princípio, num determinado momento considerado científico, de que o espectador é incapaz de perceber, como unidades separadas, cada um dos fotogramas. Pois bem, é justamente este princípio que vai constituir um dos alvos da vanguarda americana, de Markopoulos a Brakhage, passando por Breer, Kubelka e outros. Contra a tradição, eles vão defender a tese de que é possível enxergar cada fotograma e, portanto, o cineasta deve concentrar sua mensagem, carregando cada 1/24 de segundo com uma nova configuração, como se a seqüência de fotogramas fosse uma série de hieróglifos a serem decifrados. Markopoulos vai inserir esta idéia do cinema de *single-frame* (fotograma individualizado) dentro de um projeto de cinema narrativo: o gênero mito-poético. Brakhage vai inserir tal ataque (ao que ele considera um “preconceito” do mundo científico) dentro do seu projeto global de ataque às limitações que a cultura – como conjunto de convenções que condiciona a percepção – impõe ao nosso olhar; e vai montar seus filmes sem preocupar-se com o velho problema do “limiar da percepção”. Breer vai trabalhar mais sistematicamente com os efeitos da rápida sucessão de cores e

com a introdução da série descontínua de fotogramas como estratégia de ataque ao ilusionismo ou, mais precisamente, como tentativa de revelação, para o espectador, daquilo que está por trás do ilusionismo do cinema-janela. O modelo musical reaparece, revivendo os ideais de Dulac, mas agora dentro de uma noção mais matemática. Os fotogramas isolados, como notas, constituiriam as unidades básicas de uma construção rítmica apta a produzir experiências sensoriais de mesmo nível que a experiência auditiva fornecida pela música. O modelo chega à sua formulação mais radical em Kubelka, que propõe e executa filmes curtos extremamente elaborados no nível da relação matemática entre fotogramas e extremamente voltados para a não figuração, para a apresentação de um objeto dado à percepção como algo independente e fechado em si mesmo. Com Kubelka, o cinema puro afirma-se como sucessão matemática de luz (tela branca) e obscuridade (tela totalmente preta), numa produção que realiza o velho sonho do cinema com “partitura”. Se as cópias de *Arnulf Rainer* (1960) de Kubelka se perderem, qualquer pessoa poderá refazer o filme, uma vez que ele apresenta apenas luz pura e ausência de luz, alternadas segundo certas relações numéricas. O *flickering cinema* (tela piscando segundo certas leis matemáticas) inicia sua carreira e vai constituir tema de especulação de Conrad e outros, preocupados com as modalidades da experiência sensorial.

A matematização e o modelo musical ligam-se à crítica à continuidade e Kubelka chega a inverter as tradicionais definições do cinema: “O cinema não é movimento. O ci-

nema é a projeção de fotos (*stills*) – ou seja, imagens que não se movem – num ritmo acelerado” (Kubelka, entrevista a Jonas Mekas, in *New forms in films*, p.80). Dentro desta definição, a articulação básica de um filme se dá no intervalo entre dois fotogramas: “Onde está então a articulação do cinema? Eisenstein, por exemplo, disse: é a colisão entre dois planos. Mas é estranho que ninguém nunca tenha dito que não é entre dois planos mas entre dois fotogramas. É entre os fotogramas que o cinema fala” (idem, p.80).

Na afirmação do filme como objeto dotado de uma textura própria, é a técnica de base e são os cuidados essenciais aos olhos dos inventores do cinema, que recebem o ataque do cineasta. Dentro do projeto histórico que gera o mecanismo reprodutor do movimento (o cinematógrafo de Edison e Lumière), a ilusão de continuidade é um horizonte essencial – condição para a similaridade entre a tela de cinema e o mundo. Neste caso, a recuperação da descontinuidade, daquela descontinuidade que realmente acontece na projeção do filme, significa trazer para o nível da percepção a presença imediata da película cinematográfica como objeto, com suas propriedades físicas (série de fotografias dispostas de um certo modo). O pedaço de celulóide prevalece sobre a idéia de imagem representativa – não há aqui nenhuma ausência (objetos, mundo) que esteja sendo visada pela presença da imagem fornecida. Não somos remetidos a nada que não seja o objeto (filme) que se mostra. Ele é o discurso que fala apenas de si mesmo. Cada filme é uma auto-definição.

Para Jonas Mekas, este cinema, como arte, atinge seus níveis mais altos “em direção a uma iluminação estética mais sutil e menos racional”. E, neste movimento, equipara-se às outras artes em suas tendências mais modernas. Se lhe dissermos que há muita abstração no encaminhamento desta forma particular de negar o projeto ilusionista, Mekas nos responde negativamente. Num desvio empirista para um homem devotado ao cinema visionário e poético – ou melhor, numa demonstração do quanto há de comum entre empirismo e poesia visionária – ele assume que nada é mais concreto do que a presença imediata do objeto e as sensações dele derivadas: “O cinema, mesmo aquele mais ideal e mais abstrato, permanece em sua essência concreto; permanece a arte do movimento, luz e cor. Quando deixamos os preconceitos e os pré-condicionamentos de lado, nos abrimos para a concretude da experiência puramente visual e cinestética, para o “realismo” da luz e do movimento, para a pura experiência do olho, para a matéria do cinema. “Assim como o pintor teve que se tornar consciente da matéria da pintura – a tinta; ou o escultor, igualmente, da pedra, madeira ou mármore; assim também, para chegar a sua maturidade, a arte do cinema teve que assumir a consciência de sua matéria – luz, movimento, celulóide, tela” (Mekas, *Movie journal*, p.219).

#### C. O ADVENTO DO OBJETO E A INTELIGÊNCIA DA MÁQUINA

Hans Richter, nos anos 1920, fora peça fundamental na inauguração do cinema puro

ou abstrato. Depois da Segunda Guerra, quando o palco principal do “cinema poético” transfere-se para os Estados Unidos, ele vai reintroduzir no seu cinema a presença dos “objetos externos”. Nesta sua nova fase, respeitada a figuração das coisas e aceita a presença dos objetos na tela, a ruptura com o mundo natural faz-se através do deslocamento e da integração destes objetos numa nova ordem constituída de valores plásticos-rítmicos. O objeto cotidiano, o fragmento da máquina, a imagem familiar, são destacados dos seus contextos e convidados a participar numa combinação de outra natureza, não pela sua funcionalidade, mas pelas suas qualidades plásticas. Ou seja, sua presença na tela é organizada de modo a tornar sua forma e textura um puro espetáculo. *Ballet mécanique* (1924), de Fernand Léger, constitui o modelo de tal “orquestração de ritmo e forma” onde o brilho de determinadas superfícies, iluminadas de diferentes formas e combinadas em diferentes séries, fornece o material para um “novo realismo” (na expressão de Léger). O artista francês fala nas novas condições de percepção que caracterizam a vida urbana na sociedade industrial e quer produzir um cinema apto a fornecer uma experiência compatível com a nossa nova relação com os objetos e com as máquinas. Através de suas imagens, trata-se de explorar as possibilidades plásticas do objeto cotidiano, liberto de nossa visão utilitária, que o aprisiona ao lhe definir certas funções. Em Léger, trata-se basicamente de operar com a imaginação, romper com a narração e o drama teatral – celebrar o “advento do objeto” e fazer do cinema uma arte exclusivamente

plástica, de montagem, própria a fornecer em sua mais sofisticada versão aquilo que, em certa medida, já é fornecido pelo espetáculo das ruas, pelas técnicas de decoração de vitrines e por toda esta transformação ambiental que, sem dúvida, tem suas influências decisivas na sensibilidade do homem. Em relação à interação homem/ambiente, Epstein terá uma formulação mais incisiva e mais aristocrática, falando da “nova inteligência” que seria própria aos cultores da vida moderna. No esquema de Epstein, o cinema ocuparia um lugar privilegiado na modelagem desta nova inteligência: “É impensável que um tal instrumento não venha a ter influência sobre o pensamento. As máquinas que o homem inventa têm sua inteligência à qual recorre a inteligência humana” (*Écrits* de Jean Epstein, p.244).

Um misto de temas futuristas e técnicas cubistas inspira as formulações de Léger e Epstein, com diferenças. Do manifesto pela cinematografia futurista de 1916, reaparece a idéia de celebração da máquina e do objeto manufaturado, e a dissolução do homem numa ordem mecânica, com a transformação da arte num discurso das coisas. A modernidade ensinaria a retirar o homem do centro do mundo e a deslocar o palco dos grandes dramas.

Ao celebrar o advento da máquina e do objeto industrial, Léger não assume as implicações ideológicas contidas no programa futurista. A noção de que fazer cinema e manipular imagens e explorar possibilidades contidas num certo material é assumida dentro de uma racionalidade diferente. A seu modo, ele dissolve a hierarquia humanista e

o primado da consciência, transformando o objeto no centro do discurso. Em tal descentramento, o passo decisivo é a desintegração do espaço social, refletida no estilo da decupagem. O primeiro plano, maior invenção do cinema segundo toda a vanguarda francesa, assume literalmente a função de produzir uma nova percepção e a idéia de enquadramento como um “retirar do contexto” é levada às suas últimas conseqüências. A noção de “novo realismo”, de concretude, liga-se à proposta de celebrar, pela plástica, a presença de cada objeto, de cada pedaço do mundo material dado em espetáculo para os olhos.

Indo além das preocupações mais ecológicas de Léger, Jean Epstein penetra num terreno ontológico e fala de “personalidade”, de “vida própria” contida em cada fragmento isolado pelo quadro cinematográfico. Ao lado do poder de revelação psicológica frente a um rosto, o cinema para Epstein tem um poder anímico frente aos objetos e aos elementos naturais. À diferença da noção de concreto que preside o espetáculo naturalista – preso à noção de fato e à cadeia de acontecimentos vinculados por uma relação de causalidade – a concretude de Léger e Epstein pressupõe a descontinuidade, o não encadeamento de fatos, a ordenação em série segundo critérios fora do espaço e do tempo do senso comum. “O primeiro plano fere também de outro modo a ordem familiar das aparências. A imagem de um olho, de uma mão, de uma boca, que ocupa toda a tela – não só porque aumentada em trezentas vezes, mas também porque vista fora da comunidade orgânica – assume um caráter de

autonomia animal. Este olho, estes dedos, estes lábios, já são seres que possuem, cada um, suas próprias fronteiras, seus movimentos, sua vida, sua finalidade próprias. Eles existem em si” (*Écrits*, de Jean Epstein, p.256, texto escrito em 1946).

Abrindo guerra contra a percepção que prevalece na vida cotidiana dos homens, Epstein vai construir o referencial mais sistemático na tentativa de justificar a imaginação poética em sua oposição ao cinema dominante e na tentativa de demonstrar a profunda afinidade entre as estruturas do filme como objeto e as novas revelações da física moderna. Como Kracauer, ele parte de uma interpretação particular dos dados da ciência e, como Kracauer, formula uma proposta que atribui à nova arte uma função decisiva na cultura moderna. No entanto, sua interpretação, desde os anos 1920, sempre caminhou em direção oposta à do teórico alemão. Para o poeta, cineasta e teórico francês, o cinema é o lugar de um aprendizado específico; ele é a via de acesso para uma nova e mais verdadeira percepção do espaço-tempo em que estamos inseridos. “Se, hoje, qualquer homem medianamente culto consegue representar o universo como uma continuidade com quatro dimensões, em que todos os acidentes materiais resultam da articulação de quatro variáveis espaço-temporais; se esta figura mais rica, mais dinâmica, mais verdadeira talvez, substituiu pouco a pouco a imagem tridimensional do mundo, assim como esta substituiu primitivas esquematizações planas da terra e do céu; se a unidade indivisível dos quatro fatores do espaço-tempo está paulatinamente se tornando tão evi-

dente como a inseparabilidade das três dimensões do espaço puro, isto se deve muito ao cinematógrafo, a ele se deve esta ampla penetração da teoria à qual Einstein e Minkowski, principalmente, ligaram seu nome” (idem, p.284, 1944).

De que modo pode o cinema desempenhar tal função? Primeiro, porque na sala de espetáculos estamos em todo lugar e em parte nenhuma; somos dotados de uma ubiqüidade que transforma nossa visão do mundo. Ao ser-no-mundo de Merleau Ponty e ao homem “em situação” do existencialismo, Epstein opõe o ser-em-toda-parte e o homem imaginário, o mesmo que a antropologia de Edgar Morin vai discutir nos anos 1950. Em segundo lugar, porque, acima de tudo, o cinema é o reinado da descontinuidade. No próprio processo de registro, tal descontinuidade está impressa e, por sua vez, a montagem cria um universo fragmentado, cuja continuidade, mesmo no mais simples filme narrativo, é produto de uma síntese da nossa consciência. Portanto, nos dois níveis, o que o cinema demonstra é a convencionalidade deste mundo integrado e “sem vazios” que julgamos habitar. O espaço-tempo de Epstein é cheio de curvas e a temporalidade se desenvolve segundo diferentes trajetos locais; o presente, cada instante, não é senão o lugar de uma concorrência (celebrada no cinema pela montagem ou pela superposição de imagens). A identidade do objeto ou da pessoa que vemos na tela é relativa; vemos sempre particularidades. A experiência cinematográfica mostra que a unidade do espaço é uma ficção em nossa cabeça. E o princípio de causalidade deixa de nos aparecer como

algo inerente à natureza. O cinema é uma reeducação pelo absurdo. Principalmente quando o cineasta sabe organizar o material de modo a produzir uma ficção mágica capaz de deflagrar a experiência reveladora. Para tal, ele deve seguir a “inteligência do próprio cinema”, desta máquina de sonhos, que nos demonstra a relatividade de tudo e a equivalência das várias formas possíveis.

O procedimento fundamental capaz de coroar o processo de revelação, promovido pela inteligência da câmera, é a alteração de velocidades permitida pela projeção cinematográfica. É aí que se cristaliza a relatividade da noção de tempo. Em câmera lenta, somos capazes de acompanhar os mínimos movimentos que compõem uma expressão facial que carrega uma emoção, ou somos capazes de estudar os movimentos de animais e a evolução de processos naturais. Através do registro descontínuo e lento do crescimento de uma planta ou do deslocamento de um acidente natural, obtemos uma série de fotografias que, projetadas em 24 quadros por segundo, nos revelam a vida ali concentrada em seus ritmos característicos fora do nosso alcance na percepção comum. Na concepção de Epstein, no cinema, manipulamos o tempo, invertemos a direção dos processos e violamos a segunda lei da termodinâmica.

Tudo isto demonstraria como a oposição animado/inanimado é arbitrária e produto dos limites do nosso senso comum, e como a fixidez da qualidade das coisas é relativa, ao mesmo tempo, deixaria claro todo o aprendizado que nos espera na necessária revisão de nossos referenciais. Se o universo se mostra em sua descontinuidade e se o tem-

po se multiplica e se inverte, para Epstein, é a própria noção de real que se esfumaça, pelo menos aquela noção que teríamos herdado através de longa trajetória da cultura ocidental. O que não o impede de se apoiar em elementos particulares desta tradição para coroar sua visão de mundo e seu discurso sobre o olho “surreal” do cinema. Em seu interesse pela teoria da relatividade e em sua dissolução das especificidades do mundo social e humano, Epstein apóia-se numa interpretação muito particular dos novos resultados da ciência, basicamente encaminhando-se para a fundamentação de uma nova religião a partir dos elementos aqui enumerados. O discurso cinematográfico – poético, livre, ancorado numa nova inteligência inscrita na própria máquina que ele utiliza – é o ponto culminante de uma liturgia: aquela que define um certo panteísmo moderno. Epstein não apenas nos diz: “Não sobra senão um reino: a vida”. Mas procura nos especificar os fundamentos deste mundo desdiferenciado: “Não só a vida está em toda parte, mas também o instinto e a inteligência e a alma” (idem, p. 389). E conclui: “A vida é uma essência universal, manifestação primordial da existência divina. Já que a mesma vida move todas as aparências, o mesmo Deus, único e uno, constitui o princípio imanente de todas as coisas” (idem, p.390).

E este panteísmo, associado ao culto da inteligência e à extrema atenção pelos aspectos quantitativos dos dados sensíveis, caminha em direção à definição de uma certa ordem oculta dirigida pelos números – a filosofia de Epstein afirma-se como um neopi-

tagorismo. Anticartesiano, ele defende o primado da imaginação, basicamente como forma de experimentar, pela montagem e pelos enquadramentos cinematográficos, as várias ficções possíveis, as várias ordens que definiriam realidades imaginárias, entre as quais a do “senso comum”.

O “cinema do diabo” de Epstein é herético e alquimista. Na sua batalha contra o naturalismo e o cinema narrativo, a sua imagem é uma transubstanciação do real e seu discurso poético é uma reivindicação pelos direitos e pela legitimidade de uma visão mágica do mundo.

#### D. O MODELO ONÍRICO

No início da década de 1950, Buñuel escreve: “O mistério, o elemento essencial de qualquer obra de arte, está em geral ausente dos filmes. Autores, diretores e produtores, com sacrifício, conservam nossa paz, deixando hermeticamente fechada a janela que leva ao mundo liberador da poesia. Preferem fazer a tela refletir temas que poderiam integrar a continuidade normal de nossa vida cotidiana, repetir mil vezes o mesmo drama ou fazer-nos esquecer as duras horas do trabalho diário. E tudo isso é naturalmente sancionado pela moralidade habitual, governo, censura internacional e religião, dominados pelo bom-gosto e enlevados pelo humor insípido e outros imperativos prosaicos da realidade” (Conferência “Cinema: instrumento de poesia”, 1953, publicada no livro *Luiz Buñuel* de Francisco Aranda).

No mesmo texto, ele cita suas conversas com Zavattini, figura básica do “cinema

prosaico” que ele mais respeita – o cinema neo-realista. Nesta conversa, Buñuel explica a diferença básica entre o cinema que ele quer, um cinema poético e aberto para o fantástico, e o olhar neo-realista: “Como jantávamos juntos, o primeiro exemplo que se ofereceu a mim foi o do copo de vinho. Para um neo-realista, eu disse a ele, um copo é um copo e nada mais; você o vê retirado da prateleira, cheio com líquido, levado à cozinha onde a empregada o lava e às vezes o quebra, o que resulta no seu retorno ou não etc. Mas, este mesmo copo, observado por seres diferentes, pode ser mil coisas diferentes, porque cada um carrega de *afeto* o que vê; ninguém vê as coisas como elas são, mas como seus desejos e seu estado de espírito o fazem ver. Eu luto por um cinema que me mostre este tipo de copo, porque este cinema vai me dar uma visão integral da realidade, vai alargar meu conhecimento das coisas e das pessoas, vai me abrir o maravilhoso mundo do desconhecido, de tudo aquilo que eu não encontro nos jornais nem na rua” (mesma conferência).

Quando ele nos fala de uma visão integral da realidade, Buñuel está levando em conta o princípio básico formulado por Breton desde o primeiro manifesto surrealista: a transmutação dos dois estados aparentemente contraditórios, sonho e realidade, numa espécie de realidade absoluta, de surrealidade. E é o próprio Buñuel quem cita Breton, na sua sintética fórmula, propondo a dissolução da diferença entre o real e o fantástico própria ao senso comum: “O que é mais admirável no fantástico é que ele não existe, tudo é real” (Breton citado por Buñuel).

Em 1924, no mesmo ano em que Francis Picabia e René Clair realizavam *Entr'acte*, filme que introduz no cinema os dispositivos de choque e os ataques às convenções da boa arte próprios ao comportamento dadaísta, Breton lançava o primeiro manifesto surrealista. Se quisermos nele encontrar alguma referência explícita ao cinema, encontramos apenas uma única frase: “O cinema? Viva as salas escuras!”. E, evidentemente, uma série de propostas cuja formulação dirigida ao trabalho poético em literatura praticamente solicita um transplante para o terreno cinematográfico. Isto, em termos de crítica, será feito por Robert Desnos, o poeta surrealista que durante toda a década de 1920 batalhou por um cinema apto a projetar na tela o “maravilhoso surrealista”. Como Buñuel trinta anos depois, Denos, em sua coluna crítica, constata uma ausência: a do cinema livre, poético e maravilhoso. E o filme dadaísta de René Clair é o único que satisfaz a sensibilidade surrealista. O que muito se deve a certas afinidades de espírito e de atitude entre esses dois movimentos: a agressão ao senso comum, o cultivo do humor aliado à ironia frente às convenções burguesas e às regras estéticas vigentes; em alguns aspectos, o surrealismo, que “oficialmente” inaugura-se em 1924, é um desdobramento, numa direção específica do Dadaísmo de 1916-1920 – mais centralizado e mais canalizado para o cultivo de um método do que o anticonformismo anarquista e a autofagia dos movimentos Dada.

Posto de lado *Entr'acte*, Desnos só vê no cinema a distância entre as possibilidades poéticas e a pobreza da prática dominante, a mesma pobreza que revolta Buñuel nos anos



1950. Desnos não se envolve nas contendas que partem da dicotomia entre cinema narrativo-comercial e cinema poético de vanguarda. Diante da tendência naturalista do cinema griffithiano, a vanguarda de Dulac e Epstein está longe de constituir uma alternativa. Contra o esteticismo da vanguarda, Desnos propõe o cinema autenticamente liberador, segundo os princípios surrealistas: um cinema de sonho, de aventura, de mistério e de milagres; um cinema que, como Buñuel o exige, incorpore à sua imagem a dimensão do desejo, sem repressões.

O fundamental para o surrealismo é o rompimento de um círculo: o do desejo sublimado e inscrito nas convenções culturais e estéticas de um cinema que cultua a sugestão, que usa a montagem como construção de um espaço verossímil e o corte como repressão da imagem proibida. O cineasta surrealista quer atingir o maravilhoso, e, para tal, precisa lutar contra o cinema que celebra a estabilidade do mundo de frustrações cotidianas ou fornece uma experiência escapista bem comportada que nada mais faz senão aprisionar o espectador no círculo de suas fantasias. O cineasta surrealista quer denunciar a rede de censuras articuladas com a estética do cinema dominante. O filme surrealista deve ser um ato liberador e a produção de suas imagens deve obedecer a outros imperativos que não os da verossimilhança e os do respeito às regras da percepção comum. Não bastam as transformações no conteúdo das cenas filmadas e a liberação do gesto humano que compõem sua narrativa. É preciso introduzir a ruptura no próprio nível da estruturação das imagens, no nível da

construção do espaço, quebrando a tranquilidade do olhar submisso às regras.

Em sua defesa da montagem que obedece aos imperativos únicos da imaginação, a proposta surrealista implica numa agressão direta às convenções da decupagem clássica. Em vez de caminhar em direção a uma ilusão de continuidade, a montagem cria uma cadeia associativa de imagens que frustra as expectativas de quem espera uma narração trivial com referências de espaço e tempo claras. Os letrados de *Un chien andalou* (1929) sugerem uma cronologia; as imagens negam tal informação, cuja presença torna-se irônica. A descontinuidade e o *non-sense* instauram-se na sucessão de gestos e cenas articulados em diferentes espaços. Cada plano é lugar de uma nova definição dos elementos em jogo: um objeto que não estava ali no plano anterior, tranqüilamente aparece no plano seguinte; um gesto que se inicia num quarto de apartamento em Paris completa-se rigorosamente num jardim distante; o espaço e o tempo transformam-se em “ocasião” de eventos controlados por uma instância que se recusa a obedecer as limitações impostas pelo “princípio de realidade” (Freud).

Tal como na “escrita automática” proposta por Breton no manifesto de 1924, o princípio da “associação livre” instala-se na confecção da montagem cinematográfica. E, tal como na experiência de Breton e Philippe Soupault no plano literário, Buñuel e Salvador Dalí compõem conjuntamente o tecido de ocorrências de *Un chien andalou*, fazendo questão de explicitar o critério de combinação das imagens: “O produtor-diretor do filme, Buñuel, escreveu o (roteiro) em colabo-

ração com o pintor Dali. Ambos partiram do ponto de vista de uma imagem onírica, que, por sua vez, buscava outras pelo mesmo processo, até que o todo tomava forma de continuidade. É de se notar que, quando uma imagem ou idéia surgia, os colaboradores a abandonavam imediatamente se nascida de uma lembrança ou de seu *standard* cultural ou se, simplesmente, tinha associação consciente com qualquer idéia anterior. Aceitavam como válidas apenas aquelas representações que, embora os comovessem profundamente, não tinham explicação possível. Naturalmente, rejeitavam as limitações da moralidade e razão costumeiras. A motivação das imagens, era, ou procurava ser, puramente irracional! São tão misteriosas e inexplicáveis para os dois colaboradores como para o espectador. NADA, no filme, SIMBOLIZA COISA ALGUMA. O único método de investigação dos símbolos seria, talvez, a psicanálise” (*História do cinema francês*, p.57).

O discurso cinematográfico não deve imitar o verossímil (denominador real), tal como na decupagem clássica. Ele deve imitar a articulação dos sonhos, a lógica de uma experiência que é o “preenchimento do desejo” por excelência. Para tal, ele está melhor equipado do que qualquer outra modalidade de instrumento à disposição do poeta: o seu material (imagens visuais e sonoras) apresenta exclusiva afinidade com o material trabalhado pelo inconsciente (tal como entendido por Freud). Justamente o inconsciente que o discurso surrealista, dentro de condições diferentes das do sonho propriamente dito, quer expressar. As “condições de representabilidade” (Freud) que governam a ex-

pressão do desejo no sonho têm no cinema o seu modelo mais próximo.

E tal afinidade entre material cinematográfico e material do inconsciente é dado fundamental para Buñuel e seus companheiros; é por aí e não através de fidelidades prosaicas a um falso real que se encontra a via liberadora, o poder transformador do cinema. O escândalo para o surrealista é que a produção dominante alimenta-se em parte desta afinidade, para não produzir senão o filme inofensivo e nivelado pelas limitações da sociedade. O cinema dominante trai as suas raízes inconscientes e representa a vitória da autoridade e do conformismo sobre o “senso de liberação” e sobre o desejo de subversão da realidade, afirmados na experiência onírica.

Não sendo um sonho (individual e solitário) e, em se sabendo como não-sonho, o discurso surrealista é um ato poético de liberação frente às repressões sociais; sendo uma experiência social e consciente, procura imitar a lógica da experiência onírica para ser eficaz em sua subversão, uma vez que o seu imaginário excita as profundezas da psiquê, dirigindo-se ao inconsciente na sua própria linguagem. É somente neste caso, como manifestação da linguagem do inconsciente com as estruturas próprias aos processos mentais primários, que Buñuel vê a tela do cinema refletindo a “luz adequada”: “à pupila branca da tela de cinema, bastar-lhe-ia refletir a luz que lhe é própria, para explodir o Universo” (mesma conferência).

A questão do real fica superada. A continuidade oferecida pela decupagem clássica perde sua autoridade e função. A dinâmica

do psiquismo individual segundo Freud, marcada pela dialética natureza (instinto)/cultura (leis), projeta-se para o domínio social, e o antiautoritarismo do projeto surrealista afirma a supremacia do imaginário e propõe o cinema como a demonstração de seus poderes liberadores.

#### E. A IMAGEM ARQUÉTIPO

Em Maya Deren, a negação do cinema narrativo lógico-causal e a recusa de uma montagem criadora do espaço-tempo contínuo convergem com certas estratégias de “disjunção” e descontinuidade próprias ao surrealismo. Mas, elas estão inseridas dentro de uma outra perspectiva. Tomemos o filme *A choreography for the camera* (1945). Dentro de um corte semelhante ao que caracteriza certas passagens em *Un chien andalou*, vemos um gesto iniciado, tendo como fundo uma paisagem, completar-se numa sala de visitas; em seguida, a figura humana que acompanhamos, prossegue em seu movimento, cumprindo uma lógica interna, saltando de espaço a espaço, indiferente às limitações do tempo e aos imperativos da gravidade terrestre. Entretanto, a distinção frente ao gesto surrealista provém do fato de que tal gesto de dançarino, calculado e cheio de disciplina, prevalece sobre a natureza porque ele constitui uma forma. Porque, longe de manifestar uma liberação do inconsciente, ele é produto das forças organizadoras da cultura e da consciência humana. Ou seja, ele é produto daquelas entidades marcadas pela capacidade de constituir formas específicas não redutíveis ao império da natureza. Para De-

ren, formas que adquirem um estatuto de perenidade, formas cheias de coerência interna – como o gesto do dançarino – e que afirmam os poderes da criatividade humana quando impulsionada pela sua necessidade de representação do “cosmos”, quando impulsionada pela necessidade de uma visão totalizadora que organiza a existência nas várias modalidades de cultura manifestas.

Deren quer um cinema-ritual; segundo ela, não como experiência religiosa, mas como exercício consciente e controlado. Como jogo de exploração que dá lugar para a descoberta de estruturas de consciência que iluminam a relação homem/cosmos, revelando diferentes facetas do existente. A arte, nesta perspectiva, guia-se por um modelo clássico; tal como na Grécia Antiga e outras civilizações, transforma-se no lugar da experiência peculiar capaz de expressar as idéias essenciais que a cultura apresenta no seu debate com as “formas invisíveis e as relações do cosmos”. E o artista moderno pode então encarnar em si a formalização do mito e o mergulho nos meandros da subjetividade (tal como Jean Cocteau à partir de *O sangue do poeta* – 1930). Nesta encarnação, Deren celebra a face junguiana de uma estética que comercia com a psicanálise, e o fez contra a apropriação de Freud que fica à sua esquerda, a saber: a surrealista.

Não surpreendem os seus freqüentes ataques à estética da liberação surrealista, vista por ela como uma modalidade de naturalismo, como arte que “reivindicando a atitude científica frente à realidade como sua fonte de inspiração, resulta numa exaltação romântica ou realista da natureza, e finalmente se



L'ÂGE D'OR, *Luis Buñuel*

desdobra no êxtase de um surrealismo cujas conquistas triunfantes consistem na eliminação simultânea das funções da consciência e da inteligência” (“An anagram of ideas” (1946), p.8, in *Film culture*, n.39, 1965).

As formas originais da consciência devem prevalecer e a imagem cinematográfica

deve ser o lugar da produção de metáforas que remetem a idéias abstratas. Ou melhor, a tela do cinema deve refletir, não a “luz explosiva” de Buñuel, mas uma imagem-arquétipo coerente em si mesma, contendo sua própria lógica, sem referenciais de espaço e tempo, capaz de criar uma “experiência mi-

tológica”. Esta, em sua eterna validade, tem também seu lugar em nossa “civilização científica” uma vez que corresponde à criação poética de uma-realidade-feita-pelo-homem, tal como os modelos da ciência moderna. Complementando a investigação científica, a função da arte seria a de propor modelos de organização da experiência fora dos quadros naturais, sendo o cinema o lugar para a manipulação do tempo, seja através da montagem, seja através da variação de velocidade na sucessão dos fotogramas. A combinação de imagens criadora de um espaço-tempo da consciência, projetando suas formas de experimentar cada situação, recebe em Deren uma formulação específica.

De um lado, como Epstein, Deren toma o cinema como metáfora para a teoria da relatividade e como instância de realização de um universo poético não realista. De outro, como Bazin, ela defende o “realismo” essencial do registro fotográfico. O resultado é a realização desta poesia através da câmara lenta, da montagem, da ritualização, dos gestos, todos os elementos contribuindo para a celebração de uma forma não similar ao mundo natural. Na sua luta contra o drama realista, Deren vale-se de uma oposição básica – abordagem vertical/abordagem horizontal – e de uma estratégia particular de envolvimento do espectador, baseada na noção de “dupla exposição”.

“O que distingue a poesia é sua construção (aquilo que eu entendo por ‘estrutura poética’), e esta provém do fato de que uma investigação ‘vertical’ de uma situação é efetuada, um exame das ramificações do momento, voltado para a sua qualidade e pro-

fundidade; a poesia se ocupa, de um certo modo, não com o que está ocorrendo, mas com seu impacto e significado. Um poema, para mim, cria formas visíveis e audíveis para algo invisível, que é o sentimento, ou a emoção, ou o conteúdo metafísico do movimento. Ele pode incluir uma ação, mas seu ataque é aquele que eu denomino ataque vertical, que fica mais fácil de entender se o contrastamos com o ‘ataque horizontal’ próprio ao drama, que está voltado para o desenvolvimento, digamos, no interior de uma pequena situação, de sentimento a sentimento”. (“Poesia e cinema, um simpósio”, publicado em *The film culture reader*, p.174).

Para celebrar esta verticalidade do instante poético, o cineasta não teria o direito de violar o registro fotográfico obtido com a câmera. Deren é radicalmente contra superposições, cinema abstrato, ou qualquer modalidade não puramente fotográfica de obtenção de cada fotograma. Isto porque, para ela, o que dá especificidade ao cinema como arte, é a manipulação dos “dados reais” no nível da montagem. É preciso que o espectador seja envolvido pela “autoridade ontológica” do registro fotográfico e, no próprio terreno deste realismo, ele seja elevado à experiência mitológica fornecida pela abordagem vertical: neste esquema, as estruturas da consciência estariam aptas a projetar-se na tela carregando o peso da realidade.

A noção de “dupla exposição” refere-se justamente à experiência do espectador que, a cada momento, estará comparando duas “bandas de imagem”: a que o filme lhe propõe e a que ele processa em sua cabeça, comparando sua prévia experiência com que ele

vê na tela. Deren assume que, diante de uma fotografia ou da imagem cinematográfica, nossa leitura começa pelo “reconhecimento” de uma certa realidade, por comparação. Este reconhecimento é o primeiro passo para a captação de um sentido. Ela quer um cinema que preserve este processo. Diante de um gesto em câmera lenta, é essencial que o espectador reconheça que se trata de um gesto (já conhecido) transfigurado, alterado para sugerir algo numa direção específica. O envolvimento do espectador viria justamente da tensão advinda da percepção dessa diferença: o gesto é o mesmo e não é, é real e não é, porque está transfigurado. O abstracionismo não seria capaz de produzir este efeito, pois não teria a mediação da “realidade da fotografia” para provocar uma reação que é específica ao cinema. Este é o mais rico de todos os meios de expressão porque é flexível o suficiente para permitir todas as ricas variações de estruturas espaço-temporais; e ele é “natural” o suficiente para fornecer um *status* de “fato físico e visível” para construções que são isomorfas (semelhantes em estrutura) à consciência e, em última instância, às formas da cultura.

O cinema poético de Maya Deren representa uma forma muito particular de proposição modernista: assumindo como alvo de ataque a visão naturalista, tomada como própria ao século XIX, ela defende a abordagem vertical do instante tal como vivido pela consciência e sua representação através de estruturas específicas de montagem. Porém, o faz para que se possa instaurar um método ritualístico apto a cristalizar uma estrutura “válida para sempre”, um arquétipo. Ao ca-

nalizar seu antinaturalismo para a produção de uma experiência mitológica e para a celebração de um antropomorfismo radical, Deren reencontra um nítido referencial clássico, não faltando nem a idéia básica de “cosmos”. Tal reencontro é por ela bem aceito como antídoto para aquilo que considera “excessiva dose de expressão pessoal” presente no seu contexto. Deren tende a assumir a relação indivíduo/coletividade como dicotomia, numa oposição radical só superável através do ritual que dissolve um no outro. O seu ataque à decupagem clássica é motivado pela obediência desta decupagem a uma concepção do tempo como fluxo linear e contínuo, o que é resolvido em sua proposta por um salto metafísico: a domesticação deste fluxo para afirmar a supremacia das formas atemporais.

#### F. O OLHAR VISIONÁRIO E A QUESTÃO EPISTEMOLÓGICA

A “experiência mitológica” e o “ataque vertical” de Maya Deren constituem um modelo que remete a propostas de Elie Faure, representante destacado de uma noção do cinema como ritual coletivo nos moldes da tragédia clássica. O classicismo e a concepção da imagem cinematográfica como veículo de elevação espiritual, próprios ao esteta francês do início do século, são explicitamente retomados também por Gregory Markopoulos no contexto americano dos anos 1960. No que interessa aqui, a teoria deste propõe o filme como uma série descontínua de fotogramas, com a valorização de cada imagem, de cada composição, como expres-

são concentrada da visão poética do cineasta. Ao lado da adoção do modelo musical próprio aos estetas do cinema puro, Markopoulos procura dar ênfase à carga semântica contida em cada imagem, transformada em uma espécie de hieroglifo. Ele não explora esta aproximação com a antiga forma de escrita na mesma direção em que Eisenstein o faz, mas tem em comum com o cineasta russo a defesa da imagem como algo mais do que uma representação analógica.

Markopoulos reclama da resistência do espectador a reconhecer o fato de que as imagens podem funcionar como palavras e responsabiliza a platéia pelo não entendimento dos filmes de vanguarda. Segundo ele, há toda uma revelação e um novo mundo aberto aos homens comuns pela “criatividade” do cineasta; mas, é preciso que o espectador se liberte dos condicionamentos do cinema dominante. Diante do filme de vanguarda, não encontramos o habitual fluxo narrativo de um cinema acelerado, e devemos procurar nos adaptar à nova temporalidade proposta aos sentidos. O espectador precisa aguçar sua sensibilidade plástica para perceber no mínimo detalhe a incidência de um estilo e a expressão de um sentimento interior. Nos filmes de vanguarda as imagens, em constelações, multiplicam-se. Não os fatos, não a representação naturalista de uma cadeia de acontecimentos. A poesia feita de imagens solicita um novo tipo de olhar (que é um olhar para dentro de si) e é necessário suspender o tempo. “Gradualmente, o espectador do novo cinema reconsidera o tempo como algo que é seu, sua mais ousada possessão, da aurora ao crepúsculo. Assistir a

*Sleep* (Warhol), *The art of vision* (Brakhage), ou a proposta *The last homeric laugh* (Markopoulos) torna-se um inevitável ato religioso: contendo tudo aquilo que as ciências, variadas como elas são, freqüentemente não possuem, e aquilo que não se comunica ao espectador comum” (conferência pronunciada em 15 de abril de 1965).

Portanto, é preciso que nos apossemos do tempo quando olhamos para a tela do cinema. Porque a luz que ela reflete vem carregada de mitos. Os antigos, retomados, e os novos, criados pela atividade mito-poética do cineasta. Este deve, acima de tudo, assumir a sua “missão cósmica”, produzindo uma experiência dionisíaca marcada por uma “sensualidade convulsa” e apta a ressuscitar as “energias espirituais do Homem”, empobrecido pela ausência de “criatividade” característica da cultura dominante.

O cinema dito poético e o cinema lírico (expressão do eu do cineasta) predominam por algum tempo na vanguarda ou no chamado cinema *underground* (ver *Visionary cinema*, livro de P. Adams Sitney). Sendo produzidos em plena capital do império da decupagem clássica e do cinema narrativo-representativo, os filmes da vanguarda americana constituem uma radical destruição do espaço-tempo contínuo, da imagem que ajuda o espectador a perceber os “fatos”, do espetáculo claro e dotado de fotografias nítidas que abrem para um espaço ficcional auto-suficiente. Em suas várias tendências, o cinema poético representa sempre a introdução de fatores que perturbam a fruição de uma imagem transparente. Com suas variações de luz, foque/desfoque, superposições, imagens

fixas combinadas com movimento contínuo e convencional, com suas intervenções diretas na película (riscos feitos à mão, letras, impressões digitais), com seus movimentos rápidos e irregulares feitos com a câmera na mão, tal cinema radicaliza certos procedimentos comuns a produção dos cinemas artesanais dos anos 1960 (em outros contextos dirigidos para um discurso sociopolítico mais direto). O cinema “rebelde” americano concentra-se no ataque à superfície limpa da imagem. Ele é uma revolta estética canalizada para a destruição do espelho, da janela ou da vitrine higiênica de Hollywood. Produzindo tais “ruídos” na comunicação do espectador com o que a câmera “mostra”, ele convida a platéia a ter uma experiência sensorial organizada dentro de outros parâmetros e chama a atenção para a textura da tela como superfície bidimensional e não como janela que se abre para um espaço tridimensional. Nas combinações de fotogramas isolados ou nas operações de montagem, superposição e desnaturalização da imagem, diferentes direções são seguidas, dentro de uma inclinação geral para a expressão da subjetividade do cineasta e/ou para a elaboração de uma interpretação mitológica da cultura. “O artista tem carregado a tradição do ver e visualizar através de eras. No momento, poucos têm dado continuidade ao processo de percepção visual em seu sentido mais profundo e transformado suas inspirações em experiências cinematográficas. Eles criam uma nova linguagem tornada possível pela imagem do cinema. Eles criam onde antes deles o medo havia criado a maior das necessidades. Estão essencialmente preocupados, e lidam imagis-

ticamente, com nascimento, sexo, morte, e a procura de Deus” (Stan Brakhage, *Metaphors on vision*, p.1). No cinema implicado nesta procura, renasce de novo o mito do discurso não ideológico: “Esqueça ideologia, porque o filme não nascido, tal como está, não tem linguagem e fala como um aborígene – retórica monótona” (idem, p.2).

Na lógica do ataque “vertical e poético”, há um desdobramento. No nível da textura da imagem e do som (quando este existe), tal cinema, ao inverter as proposições de Hollywood, passa também a chamar a atenção para o artista atrás da câmera. Da espessura da película e sua concretude, a atenção do espectador passa a ser dirigida ostensivamente para o gesto do “homem com a câmera”. Tal como o pintor expressionista abstrato (*action-painting*), o cineasta transforma o objeto (filme) em vestígio do seu gesto: a imagem não representa um mundo ficcional mas aponta para o gesto que nela deixou suas marcas, suas direções, intensidade, hesitações e estilo. O cineasta não trabalha com tintas mas procura fazer o mesmo com a câmera, a luz e os instrumentos de manipulação da imagem que o processo de montagem oferece. O herói dos filmes expressionistas abstratos é o homem atrás da câmera, tal como em nossos sonhos onde somos sempre grandes protagonistas da ficção que nos oferecemos. É o seu olhar que interessa, e o seu esforço está voltado para o nosso reconhecimento de sua experiência de exploração com a câmera transformada em uma extensão do corpo.

Nesta forma de poesia, é o filme todo que se transforma em câmera subjetiva, apon-



tada para exteriorização de uma visão interior. Neste ponto, atingimos o grau máximo de apropriação da imagem cinematográfica pelo artista – ela é a sua imagem, o seu olhar, ou sua memória, e nela estão impressas ostensivamente as operações da sua imaginação. O que nos faz conscientes de sua presença é justamente o arsenal de estratégias destruidoras da representação própria ao cinema diegético e afirmadoras das operações da câmera e da montagem como expressão direta de uma experiência interior, como extensão de seu olho capaz de produzir uma nova percepção. O que vemos é uma imagem não veiculadora de um mundo focalizado segundo os padrões que a educação fornece; mas uma imagem que procura denunciar o olhar que focaliza ou desfocaliza, se fecha e se abre, em rápidos lampejos de imagens a duras penas reconhecíveis. O projeto expressionista abstrato de Brakhage procura a ampliação do visível, e suas “visões” referem-se à revelação daquela parte “subconsciente” do nosso olhar. Através desta ampliação, procura produzir um cinema que é mediação para que as “visões” se materializem, uma vez que a experiência subjetiva do artista e sua imaginação estariam dotadas de um peso ontológico (revelação do ser das coisas) e carregariam uma verdade fora dos limites da linguagem convencional. A imagem do cinema dominante, como parte desta linguagem convencional, não satisfaz: “O ‘realismo absoluto’ da imagem cinematográfica é uma ilusão do século XX, essencialmente ocidental” (idem, p.4).

O ideal do artista é a posse de um olho que estabelece o comércio direto com aque-

le mundo de luz e texturas que a cultura nos impede de ver, porque a linguagem, nos seus recortes, nos bitola. “Imagine um olho não regulado pelas leis (fabricadas) da perspectiva, um olho sem os preconceitos da lógica composicional, um olho que não reage ao nome das coisas mas que deve conhecer cada objeto encontrado na vida através de uma aventura da percepção. Quantas cores há num gramado para um bebê sem consciência do ‘verde’? Quantos arco-íris pode a luz criar para um olho sem tutela? Quão sensível às variações em frequência de onda tal olho pode ser? Imagine um mundo animado por objetos incompreensíveis e brilhando com uma variedade infinita de movimentos e inumeráveis graduações de cor. Imagine um mundo anterior ao ‘no começo era o verbo’ (idem, 1º parágrafo).

Perdida a inocência infantil e imerso nosso olhar no reino da cultura, a revelação visual por excelência só viria da interioridade, do olho que possuímos em nossa mente reprimida e inconsciente. “Permita que a chamada alucinação entre no seio da percepção, (...) aceite as visões do sonho (...) e até mesmo permita que as abstrações, que se movem tão dinamicamente quando pálpebras cerradas são sujeitas à pressão, sejam realmente percebidas” (idem, p.1).

Brakhage propõe o artista como vidente, aquele que possui a imagem reveladora com o olho fechado e que vê com os olhos da mente. No seu cinema, a percepção convencional do mundo exterior se desintegra para dar lugar ao conjunto de procedimentos capazes de produzir uma metáfora para estas visões interiores. “Compulsivamente eu

me torno instrumento para a passagem da visão interior, através de minhas sensibilidades, para a sua forma exterior. Meu papel mais ativo neste processo é o de aumentar minhas sensibilidades (para que todos os filmes provenham de uma área total do ser ou da 'vida plena') e, num momento de possível criação, agir apenas compelido. Em outras palavras, estou principalmente voltado para a revelação" (idem).

A imagem do projeto ilusionista, dado seu caráter codificado, é substituída pelo conjunto de procedimentos aptos a "obscurer" a visão convencional para "iluminar" a nossa experiência visual em outro nível. O espaço deve ser abolido e o processo de desnaturalização, em Brakhage, é coroado pelo uso particular dos movimentos de câmera que se transformam em elementos onipresentes. O filme todo é composto por uma combinação extremamente rápida de imagens em movimento, obtidas com a câmera na mão e com o predomínio de primeiríssimos planos, o que resulta numa delirante exploração de superfícies e texturas dos objetos que refletem uma determinada luz. A ilusão de profundidade criada pela perspectiva desaparece, uma vez que o picotamento da banda de imagem, o desfoque, o contínuo movimento e a exploração de texturas do visível achatam a imagem, que se revela tão plana como a superfície da tela. O encadeamento desaparece e o que prevalece é cada exploração da textura imediata que a câmera descobre; cada momento é um recomeçar a experiência sensorial, o encontro com nova percepção, sem que a combinação de planos se oriente rumo a aquele finalismo próprio à narração. A teleo-

logia desta dissolve-se e estamos sempre operando num presente que não contém tensões que apontam para certas direções e desdobramentos, exceto as tensões advindas do gesto insistente do cineasta.

A "arte de ver" e a supremacia da imaginação prevalecem sobre qualquer determinação espaço-temporal: a experiência visual determina sua própria temporalidade e o espaço social da ação (próprio ao drama) é substituído por um "espaço" a duas dimensões, puramente ótico, que se constitui a partir de um "novo olhar". No cinema visionário, a imaginação marca sua onipresença e sua quase única realidade; ela é o começo, o meio e o fim do discurso cinematográfico, que é sempre um "eu vejo" na primeira pessoa e a indicação imediata do próprio exercício do olhar (para dentro) como ocasião de uma experiência revelatória.

No plano oposto, em contraposição à "heróica retina" do cineasta expressionista abstrato, encontramos a "retina banal" do artista *pop*. A celebração da visão interior é substituída pela celebração do cotidiano, do familiar, do banal, reduzida ao absurdo: o deslocamento da imagem cotidiana do *Empire State Building* para a tela e a filmagem de seis horas de sono de um indivíduo, respeitadas em sua duração e monotonia, executam um plano antigo de modo jamais sonhado pelo próprio Zavattini, com seu filme de hora e meia de um homem a quem não acontece nada. O "as coisas estão aí, olhem novamente" é realizado sem heroísmos e sem revelações. E é um outro artista *pop* que nos explicita um dos princípios básicos do projeto: "Eu acho que a arte, depois de

Cézanne, tornou-se extremamente romântica e anti-realista, se alimentando de arte; é utópica. Tem tido cada vez menos relação com o mundo, olha para dentro – neo-zen e tudo aquilo. O mundo está aí fora; aí está. A *Pop Art* olha para o mundo; parece aceitar o seu ambiente, que não é bom nem mau, mas diferente – um outro estado de espírito” (Roy Lichtenstein, em entrevista a G. R. Swenson).

O filme – plano de Warhol inverte ironicamente a celebração da descontinuidade e do fotograma feita por Kubelka. Ele é a repetição do mesmo, em sua duração e continuidade, levada a seu extremo: o do puro registro mecânico, justamente aquele que anula o cineasta atrás da câmera e afirma a obra cinematográfica como pura repetição (“eu gostaria de ser uma máquina” – Warhol). A experiência revelatória dissolve-se na banalidade da imagem, e a decupagem clássica não recupera seus direitos. Como duplicador, é o registro cinematográfico que prevalece num projeto anti-expressão e anti-subjetivismo que resulta numa minimização do discurso. Se algo em tais filmes é enunciado, o objeto do dito é o próprio cinema e suas relações com o mundo; o retorno à imagem contínua, desta vez levado às últimas consequências, repõe a questão original de 1895: o que é o cinema além da mera repetição da aparência visível do mundo?

Andy Warhol nos diria que é um olhar insistente que retira do contexto; um olhar que, depositado num objeto escolhido, não se propõe como “mais sensível” do que o olhar natural, mas apenas como “olhar industrializado”. Aquele que se repete em série e portanto repete o objeto em série, estabele-

cendo um *continuum* entre o mundo da tela e o mundo cotidiano e procurando dissolver as fronteiras entre objeto e obra de arte: qualquer objeto, ou melhor, qualquer aparência é digna de ser celebrada (duplicada).

A questão recolocada pela continuidade absoluta (ausência de decupagem) e pela reprodução do objeto, própria ao filme *pop*, encontra seus desdobramentos e tentativas de resposta num cinema voltado basicamente para uma discussão das possibilidades de estruturação das imagens e para a natureza do discurso cinematográfico como construção de um espaço-tempo próprio. Seja numa direção que desemboca no chamado “cinema estrutural” (denominação de P. Adams Sitney), seja na produção de filmes que remetem explicitamente a determinados estilos, é o próprio cinema que se consolida como objeto de discurso.

O “cinema estrutural”, às vezes, elabora-se como um cinema-jogo que, baseado numa determinada lei de composição (em geral relacionada com certa operação puramente intelectual), revela essa lei na combinação de suas imagens. No fundo, tal lei e tal operação intelectual constituem o objeto do discurso e as imagens utilizadas constituem as peças do jogo (tal como no filme *Zorns-Lemma* realizado por Hollis Frampton em 1970). Nesta tendência, o filme de vanguarda procura, através da montagem, produzir um padrão de relações capaz de remeter a platéia a uma discussão sobre a organização da linguagem do cinema e suas relações com o discurso falado. Em outra de suas tendências, o novo filme de vanguarda busca a apresentação de uma estrutura simples,

capaz de constituir uma metáfora para certas operações da consciência e especialmente para a atividade da percepção. Neste sentido, culmina, num projeto de tendência intelectual, a inclinação geral da vanguarda americana para a proposição de um cinema voltado para a subjetividade e para a projeção dos “mundos interiores” na tela.

Em oposição ou complemento frente a um cinema disposto a advogar em defesa da supremacia do imaginário, tal cinema intelectual concentra-se, sem heroísmo e sem a liturgia dos poderes criadores da subjetividade, na produção de metáforas capazes de provocar uma reflexão sobre as relações que a consciência estabelece com o mundo e o modo como, nesse comércio consciência/mundo, consolidam-se determinadas estruturas de espaço e tempo. Nos anos 1960, um cinema europeu inscrito no terreno da narração procurou constituir uma ‘fenomenologia’ voltada para a experiência intersubjetiva e imersa no espaço dramático das relações sociais. No cinema intelectual da vanguarda, tal fenomenologia encontra seu correlato, dentro uma outra tendência exploratória: aqui, não é a percepção do eu, a comunicação e as contradições da subjetividade em sua existência social que constituem o objeto de reflexão; é a atividade perceptiva, em sua dimensão mais pura (a constituição do mundo natural) que emerge como o objeto fundamental de um discurso que procura lidar com noções universais como espaço, tempo, matéria, energia.

Anette Michelson, principal intérprete da vanguarda americana dos últimos dez anos, explicita algumas características de tal

projeto a propósito de um filme de Michael Snow, *Wavelength* (1967): “No discurso contemporâneo há uma metáfora recorrente sobre a natureza da consciência: a do cinema. E há trabalhos cinematográficos que se apresentam como análogos à consciência em suas formas constitutiva e reflexiva, como se a investigação sobre a natureza e os processos da experiência tivessem encontrado nesta arte do século XX um modo de apresentação notável e especialmente direto”. (“Toward Snow” In *Artforum*, junho 71, p.30). E, particularmente, sobre a longa *zoom* que constitui o filme de Snow: “Vamos da incerteza à certeza, à medida em que nossa câmera estreita seu campo, intensificando e relaxando nossa tensão na interrogação quanto ao destino final; na esplêndida pureza do seu movimento singular, lento, ela descreve a noção de “horizonte” característica de qualquer processo subjetivo e fundamental como um traço de intencionalidade” (idem, p.31). Segue-se a citação de um texto de Edmund Husserl extraído de *Meditações cartesianas*.

A referência a Husserl e a proposição do filme como metáfora para um dos traços definidores da intencionalidade da consciência nos fornecem um exemplo significativo do tipo de questão envolvida na produção de filmes como o de Michael Snow. A experiência mitológica de Deren e a poesia visionária de Brakhage são substituídas por uma indagação de tipo epistemológico onde a imagem cinematográfica é organizada de modo a fornecer uma experiência intelectual, procurando tornar visíveis certas estruturas da consciência. Através desta fenomenolo-

gia ou através do filme que faz da própria atividade cinematográfica o seu objeto de discurso, a vanguarda americana constitui um terreno onde são retomadas questões sobre o cinema que nos remetem a um contexto, distinto, onde tais questões foram formuladas de modo não menos distinto: o cinema de Eisenstein e Vertov.

No seu combate ao cinema diegético (representativo-narrativo-ficcional), a prática

do cinema estrutural americano, movida por diferentes inspirações, acaba se afirmando numa tendência que, sendo anti-Griffith (decupagem clássica) e anti-Bazin (cinema moderno de inspiração neo-realista), guarda sugestiva e “irônica” (porque involuntária) relação com as formulações próprias aos teóricos da “desconstrução”, atores principais na polémica crítico-teórica da França pós-1968.

#### BIBLIOGRAFIA

*Der blaue reiter almanac*, editado por Wassily Kandinsky e Franz Marc, republicado na coleção Documents of 20th-Century Art, New York, The Viking Press, 1974.

*L'Art du cinéma*, coletânea de Pierre Lherminier – principalmente para textos de Canudo, Delluc, Dulac, Epstein e Gance.

*Futurist manifestos*, editado por Umbro Apollonio, New York, The Viking Press, 1973.

*New forms in films*, Catálogo da mostra de Montreaux (Suíça) – 1974. Textos sobre a vanguarda americana e entrevistas com cineastas.

*The essential cinema*, editado por P. Adams Sitney, Anthology Film Archives e New York University Press, New York, 1975.

*L'art cinématographique*, n. I a n. VII, 1925/1928, Paris. Especialmente para textos

de Germaine Dulac, Abel Gance e Leon Moussinac.

*Le rouge et le Noir*, número especial sobre cinema. Paris, 1928.

*The film culture reader* (ver capítulo III).

*Revista Artforum*, junho 1971, p.30.

ARANDA, Francisco. *Luis Buñuel – A critical biography*, New York, Da Capo Press, 1976.

*História do cinema francês*, São Paulo, Fund. Cinemateca Brasileira, 1959.

BRETON, André. *Manifestos do Surrealismo*, Lisboa, Moraes, 1969.

DESNOS, Robert. *Cinema: articles*, Paris, Gallimard, 1966.

DEREN, Maya. *An anagram of ideas* (1946), republicado dentro do n. 39 da revista *Film culture*, Winter 1965.

EPSTEIN, Jean. *Écrits de Jean Epstein sur le cinéma*, Paris, Seghers, 1975.

FAURE, Élie. *Fonctions du cinéma*, Paris, Plon, 1953.

LÉGER, Fernand. *Fonctions de la peinture*, Paris, Gonthier, 1965.

BRAKHAGE, Stan. "Metaphors on vision", in *Film culture*, n. 30, Fall/63.

MARKOPOULOS, Gregory. *Chaos Phaos*, V. I a IV, Florence, Temenos, March 1971.

MICHELSON, Annette. "Toward Snow", in *Artforum*, V. IX, n. 10, New York, junho 1971.

SITNEY, P. Adams. *Visionary cinema*, New York, The Oxford Press, 1974.

*Roy Lichtenstein*, editado por John Coplans, Praeger Pub., New York, 1972.

*Andy Warhol*, editado por John Coplans, New York Graphic Society, Greenwich, 1970.

MEKAS, Jonas. *Movie journal: the rise of a New American cinema*, New York, Mac-Millan Co., 1972.



*KISS, Andy Warhol*

## VI

# O CINEMA-DISCURSO E A DESCONSTRUÇÃO

### A. EISENSTEIN: DA MONTAGEM DE ATRAÇÕES AO CINEMA INTELECTUAL

Em 1923, no seu artigo-manifesto “Montagem de atrações”, Eisenstein distingue nitidamente dois tipos de teatro: o narrativo-representativo, próprio à ala direita da produção teatral e o teatro de ‘agit-atrações’, definidor da linha correta na edificação de uma prática teatral compatível com as exigências ideológicas da revolução. Diante de qualquer espetáculo, é preciso “guiar o espectador na direção desejada” e, tendo em vista tal objetivo revolucionário, o teatro naturalista não estaria equipado com os recursos necessários. Preso à imitação do fato e à utilização dos elementos de encenação para a criação de “atmosfera” ele não seria eficiente na discussão das implicações ideológicas daquilo que estaria representado pelo espetáculo. À imitação naturalista, Eisenstein opõe a noção de “Espectáculo de atrações”. “Um novo método emerge – montagem livre de efeitos (atrações) independentes, arbitrariamente selecionados (fora dos

limites da composição dada e das ligações entre as personagens advindas da estória); livre, mas não sem uma visão que estabelece um certo efeito temático final – montagem de atrações” (“Montagem de atrações”, em *The drama review*, março 74, p.79).

Na definição de Eisenstein: “Uma atração é qualquer aspecto agressivo do teatro; ou seja, qualquer elemento que submete o espectador a um impacto sensual e psicológico, regulado experimentalmente e matematicamente calculado para produzir nele certos choques emocionais que, quando postos em uma seqüência apropriada na totalidade da produção, tornam-se o único meio que habilita o espectador a perceber o lado ideológico daquilo que está sendo demonstrado – a conclusão ideológica final. (Os meios da cognição – ‘através do jogo vivo de paixões’ – aplicam-se especificamente ao teatro)” (idem, p.78).

Nesta proposta, vemos a defesa radical da introdução de artifícios manipuláveis, no sentido de promover um discurso que rompe com o projeto ilusionista, tirando à estó-



ria, e ao que há de “representação de fatos” no teatro, o seu caráter de totalidade independente e autodeterminada, contida em si mesma. O método fundamental é tomar a situação básica da peça e montar um espetáculo capaz de transformar os fatos representados em uma atração entre outras; ou seja, manipular o texto, como em cinema Eisenstein irá manipular as imagens. As cenas ficariam inseridas num conjunto onde a hierarquia “fatos essenciais + ornamentos de enenação” não teria lugar, sendo substituída por uma apresentação de estímulos não amarrados à intriga do texto. Tais estímulos seriam combinados de modo a produzir os efeitos emocionais e os “impactos” necessários para tornar claros a significação e os valores propostos pelo espetáculo. Como um homem de teatro, Eisenstein conclui: “O filme e, acima de tudo, o *music-hall* e o circo constituem a escola para o montador, pois, em linguagem correta, produzir um bom espetáculo (do ponto de vista formal) significa construir um forte programa de *music-hall-circus*, partindo da situação básica da peça” (idem, p.79).

Quando envolvido na produção cinematográfica, ele transforma a montagem de atrações no “método para a produção de um cinema proletário”, ou seja, de um cinema que, longe da pseudo-objetividade do realismo burguês, caminharia rumo a uma estrutura francamente discursiva, baseado na combinação de elementos e comentários em torno de uma situação factual básica. O modelo griffithiano precisaria ser superado, dadas as limitações ideológicas do ilusionismo, de mesma natureza que as encontradas no tea-

tro e na literatura naturalista. Em resumo, o que está admitido no projeto cinematográfico de Eisenstein é o princípio de Maiakovski: sem forma revolucionária não há arte revolucionária.

Contra a montagem do cinema clássico narrativo e contra as teorias de Kulechov e Pudovkin, Eisenstein vai propor a “montagem figurativa”. Uma montagem que segue o raciocínio, que compara e define significações claras. Uma montagem que interrompe o fluxo de acontecimentos e marca a intervenção do sujeito do discurso através da inserção de planos que destroem a continuidade do espaço diegético, que se transforma em parte integrante da exposição de uma idéia. No seu cinema, a sucessão de eventos não obedece a uma estrita causalidade linear e não encontramos uma evolução dramática do tipo psicológico. Eisenstein prefere falar em “justaposição de planos”, ao invés de encaideamento.

Em tal montagem, é praticada uma sistemática “disjunção”: (1) na evolução de um acontecimento, é aberta uma brecha na cadeia que liga as várias ações, e temos a inserção de imagens não pertencentes ao espaço da ação, construções metafóricas tendentes a comentar determinados fatos particulares; (2) na própria “representação dos fatos”, não é obedecido o critério naturalista – a interpretação dos atores é estilizada no sentido de compor uma tipologia de agentes históricos e a montagem de planos que dão conta de uma mesma ação é feita de um modo descontínuo, com repetições do mesmo gesto, fixações de um instante através da multiplicação de detalhes que distende a temporal-

dade do acontecimento. Em *Outubro*, a ponte que liga o centro de São Petersburgo é elevada para que seja reprimida uma manifestação de operários: a montagem “discursiva” de Eisenstein não mostra simplesmente o fato naturalisticamente em sua continuidade (ponte se elevando), mas procura criar um espaço – tempo próprio, descontínuo, capaz de fazer daquele instante e daquele fato particular algo em que nosso olhar se detém para seguir direções de eventos simultâneos, de tal modo que a sua significação social (engrenagem da repressão *versus* manifestação popular) seja “figurada” pela composição visual não-natural que a montagem oferece. Desse modo, cada episódio deixa de ser apenas um elo na cadeia, mas compõe-se de tal modo que, pela estrutura da montagem, uma reflexão sobre o seu significado fique visualmente explícita.

Ao falar da aquisição de tal montagem figurativa, Eisenstein esclarece: “O cinema de Griffith não conhece este tipo de construção na montagem (o figurativo). Seus *close-ups* criam atmosfera, delineiam traços de caráter, alternam diálogos das personagens principais, e os *close-ups* do perseguidor e do perseguido aceleram o tempo da caçada. Mas Griffith permanece sempre no nível da representação e objetividade, e nunca tenta formar um significado ou uma imagem através da *justaposição* de planos” (*Film form*, p.240).

Quando Eisenstein nos fala em “formar imagens”, vale-se da distinção entre imagem e representação por ele feita no artigo “palavra e imagem” (às vezes traduzido como “Montagem”, 1938). A representação está

contida em cada um dos planos que designam certos fatos ou objetos. A imagem é uma “unidade complexa” constituída por uma unidade de planos montados de modo a ultrapassar o nível denotativo e propor uma significação, um valor específico para determinado momento, objeto ou personagem do filme. A imagem, como unidade complexa, não mostra algo (Bazin, Mitry), mas significa algo não contido em cada uma das representações particulares. A síntese produzida por tal montagem faz com que o cinema passe da “esfera da ação” para a “esfera da significância, do entendimento”. A respeito de *Outubro*, Eisenstein vai dizer que se trata mais de uma série de ensaios visuais em torno de temas extraídos dos fatos de outubro de 1917 do que a tentativa de um relato histórico voltado para a representação íntegra desses mesmos fatos. O mesmo acontecendo com *A greve*, filme revolucionário na medida em que se propõe a “expor uma tática”, explicar um processo de luta, analisando a produção de um ato revolucionário e não apenas fornecendo uma descrição de seus lances espetaculares.

Para que tal passagem para uma nova qualidade seja claramente proposta para o espectador, é preciso que o filme no seu conjunto subverta a relação “normal” de fruição que este estabelece com o cinema obediente à decupagem clássica. Para isso são fundamentais várias estratégias articuladas: (1) estilização dos elementos postos diante da câmera (aqui Eisenstein aproveita as lições de Meyerhold, seu mestre teatral); (2) montagem “disjuntiva” (no que se refere à apresentação de cada fato) e “figurativa” (na in-

serção de planos não inseridos no espaço da ação); (3) descontinuidade ostensiva, articulada a uma diferente noção de enquadramento. Vejamos o último ponto.

O Eisenstein dos anos 1920 quer dissolver a noção de enquadramento como “ponto de vista”. No seu cinema-discurso, ao contrário de Pudovkin, ele quer combater a noção de que há um olhar depositado no objeto e uma consciência atrás da câmera. O discurso é elaborado de modo que haja uma inversão: não se trata de fornecer ao espectador a melhor coleção de pontos de vista para observar um fato que parece se produzir independentemente do ato de filmar; trata-se de compor visualmente “quadros”, privilegiando as configurações plásticas capazes de fornecer a relação mais apropriada entre os elementos ao nível da significação desejada. O primeiro plano não significa um “chegar mais perto do objeto”; mas a construção de um discurso pictórico, que, muitas vezes, desloca o objeto do espaço de origem ou combina os vários detalhes segundo regras que não são de continuidades, mas de conflito dentro do espaço específico criado pelo próprio discurso. “O cinema ‘antigo’ captava uma ação a partir de um múltiplo ponto de vista. O novo cinema monta um ponto de vista a partir de múltiplas ações” (“Notas para a filmagem de *O capital*” 1927-28, in *Cinema nuovo*, n.226, 1974).

Em outras palavras, à manipulação da câmera no sentido de construir a unidade dos fatos, Eisenstein opõe a manipulação dos fatos para conseguir uma unidade do pensamento. O evento diante da câmera, a alavanca do realismo revelatório e base do cine-

ma-janela, desintegra-se, e as imagens se re-integram em um outro nível de organização; longe de seguir um modelo da realidade, o filme vai seguir as modalidades do pensamento, ou seja, assumir aquilo que ele é: discurso. Longe de professar um realismo entendido como projeção objetiva da realidade social na tela, Eisenstein defende a tese do *parti-pris*. O Cinema é um discurso e é ideológico. À ideologia da consolação e ao maniqueísmo próprio ao melodrama, Eisenstein não opõe o espelho para refletir as aparências do real. Ao mundo fabricado da indústria, Eisenstein não opõe a desfabricação e a dissolução do discurso no mundo. O que ele propõe é o cinema com *parti-pris*. “Em minha opinião, sem uma apresentação clara do ‘porque’ não se pode começar o trabalho num filme. É impossível criar sem reconhecer os sentimentos e paixões em torno dos quais queremos especular – desculpe a expressão, sei que não é gentil, mas é profissionalmente e por definição exata. Dirigimos as paixões dos espectadores, mas usamos uma válvula de segurança, um pára-raios, e este é o *parti-pris*. Ignorar o ‘viés’ e desperdiçar energia é o maior crime de nossa geração. Para mim, e em si mesmo, o viés tem um grande potencial artístico, embora não precise sempre ser tão político, ou tão conscientemente político, como em *Potenkim*. Quando ele está completamente ausente, quando o filme é considerado como simples passatempo, sedativo e hipnótico, então esta ausência pode ser interpretada como realmente ‘enviesada’, na manutenção da tranquilidade e no deixar a platéia satisfeita com as condições tal como estão” (*Film essays and a lecture*, p.15).

Em tal perspectiva, o cinema realista de Pudovkin e seu método de montagem são submetidos a uma crítica que procura apontar seu “mecanicismo” em oposição à dialética que Eisenstein vê em seus próprios filmes baseados na noção de conflito: entre formas no interior de cada imagem, entre os diferentes planos, entre as expectativas da platéia e as combinações executadas, entre o fato e a manipulação pela montagem. Defendendo a desproporção e a irregularidade, baseando seus efeitos no “princípio de comparação” que assume presidir as reações da platéia, Eisenstein se opõe ao equilíbrio e à harmonia próprios a uma estética aristotélica, no fundo assumida por Kulechov e Pudovkin. Estes também serão atacados porque em seus filmes ocorre uma progressão linear, um plano se acrescentando ao outro, numa construção “tijolo a tijolo”, enquanto que, para Eisenstein, a perspectiva correta é produzir choques – um plano conflitando com o outro – para arrancar o espectador da “atitude cotidiana”.

Nas suas notas para filmar *O capital*, ele é explícito na defesa da necessidade de provocar o espectador através da produção de combinações “estranhas”, no que ele chama “cotidiano alógico” ou “interpretação não-cotidiana de um detalhe”. É necessário provocar a desanedotização dos elementos extraídos do espaço cotidiano, para deixar claro que há um outro princípio regulando a seqüência de imagens e há uma outra leitura possível e mais correta, para além do nível puramente anedótico. Por exemplo, a estratégia de repetições do mesmo fenômeno, bastante freqüente em sua montagem, é vista

por ele como instrumento retórico para desenvolver a situação em conceito, para superar a primeira fase de leitura e propor o salto para uma nova qualidade, a do pensamento abstrato. Tal abstração se produz como síntese elaborada a partir dos elementos imediatamente dados; a teoria da montagem como conflito define-se justamente pela combinação das representações para formar uma unidade complexa de natureza peculiar, apontando para um sentido não contido nos componentes, mas no seu confronto.

Propondo um cinema que “pensa por imagens” em vez de “narrar por imagens”, Eisenstein está consciente dos problemas a enfrentar mas está convencido de que as tensões existentes entre a leitura naturalista, vinda da semelhança de cada imagem com as aparências do real, e a leitura dialética, produzida pela “montagem de atrações”, produzem ricas soluções em favor da última: “O plano, considerado como material para a composição, é mais resistente do que um granito. Esta resistência lhe é específica. A sua tendência à completa imutabilidade factual está enraizada em sua natureza. Tal insistência tem sido largamente responsável pela riqueza e variedade das formas e estilos de montagem – e esta se transforma no mais poderoso meio para um criativo e realmente importante remodelamento da natureza” (*Film form*, p.5).

Em tal remodelação da natureza, a fé nos poderes semânticos da montagem passou por significativas diferenças em grau e qualidade, nas várias fases do pensamento de Eisenstein. Estou concentrado no período 1925-33, fase anterior à proclamação de uma

estética oficial – a do realismo socialista – no contexto soviético, e que teve suas consequências na trajetória de Eisenstein, bastante nítidas quando se confronta os filmes da década de 1920 com *Alexandre Nevski* ou *Ivan, o terrível*, ou quando se examina em detalhe os textos teóricos. Considerando suas propostas estéticas, tal como se desenvolvem da montagem de atrações (1923) ao cinema intelectual (1927/1932), é possível integrar na sua formulação argumentos extraídos de textos posteriores. Isto é permitido pelo nível de generalidade desta (minha) exposição e também pelo fato de que, nos textos teóricos de Eisenstein, ocorre menos um abandono de propostas e mais uma tentativa de reinterpretação, tarefa a que ele se entregou para “corrigir os excessos” e superar “a doença infantil do esquerdismo”. Pois bem, como Eisenstein ao longo da década de 1930 cada vez se dispôs a propor menos e a se explicar mais, e como estou mais interessado em descrever propostas do que discutir a fundo bases teóricas, fico no Eisenstein supostamente contaminado pela doença infantil. O que me interessam são, portanto, seus excessos diante dos olhos stalinistas e do “cinema humanista” de Zdanov, que, a seu modo, queria o novo homem vivo e a nova realidade projetados na tela-janela do cinema.

Na década de 1920, do princípio básico de um cinema antinaturalista baseado na montagem e nos poderes da composição pictórica, a estética de Eisenstein desdobra-se na proposição do cinema intelectual. Esta, na prática, cristaliza-se no projeto de filmar *O capital* e na colocação de *Outubro* como o filme-ensaio onde certos procedimentos te-

riam sido experimentados, dentro dos princípios gerais de um cinema que procura atingir a “esfera do entendimento”.

Na sua mais radical formulação, o cinema intelectual define-se em franca oposição ao cinema narrativo: “O cinema é capaz de, e conseqüentemente deve alcançar a tradução sensual e concreta da dialética essencial desenvolvida em nossos debates ideológicos. Sem o recurso da estória, da intriga, ou do ‘homem-vivo’” (*Film essays and a lecture*, p.46, extraído do texto “Perspectivas”, 1929).

Eisenstein procura redefinir conceitos como percepção, forma e conteúdo, de modo a superar a leitura burguesa destes conceitos e propor uma síntese dialética entre a “linguagem das imagens” e a “linguagem da lógica”, reunidas na linguagem da chamada “cine-dialética”. O que está implicado nesta cine-dialética é a edificação do cinema como lugar específico da fusão entre o sentir e o pensar – a percepção visual organizada de modo a projetar a “reflexão abstrata no seio da ação prática” e a “devolver sensualidade à ciência”. No limite, tal cinema intelectual atingiria a esfera da exposição do conceito sem mediações próprias ao cinema dramático narrativo, concretizando a postura antinaturalista manifesta no texto de 1929 intitulado “Perspectivas”. Neste estágio, o projeto é atingir uma montagem de imagens como forma de escrita pictórica (tal como a hieroglífica) que, pela justaposição de unidades discretas, conseguiria traduzir o pensamento articulado, expondo conceitos. Como exemplo prático desta escrita conceitual primária, Eisenstein aponta a “seqüência dos deuses” do filme *Outubro*, onde ele manipula diferentes

imagens da divindade, cristalizadas em diferentes estatuetas, combinando com letreiros, com estatuetas de Napoleão, insígnias militares e Kerenski no Palácio de Inverno, de modo a produzir determinado efeito: “Neste caso, o conflito era entre o conceito e a simbolização de Deus. Enquanto a idéia e a imagem parecem estar em completo acordo na primeira estátua mostrada, os dois elementos se afastam mutuamente a cada imagem sucessiva. Mantendo a denotação de ‘Deus’, as imagens crescentemente discordam de nosso conceito de Deus, levando inevitavelmente a conclusões individuais sobre a verdadeira natureza de todas as divindades. Assim, uma cadeia de imagens procura alcançar um raciocínio puramente intelectual, resultante de um conflito entre o preconceito e seu descrédito gradual a cada passo intencional. Passo a passo, por um mecanismo de comparação de cada nova imagem com a denotação comum, energia é acumulada num processo que pode ser formalmente identificado com aquele da dedução lógica”. Ele nos explica, em seguida, que esta seqüência é um primeiro e embrionário passo rumo à futura montagem intelectual (*Film form*, p.62).

Nas notas para a filmagem de *O capital*, o cinema intelectual define-se de um modo distinto. Afirma-se como explicitação de uma modalidade de raciocínio, como tática de provocação a partir de atrações calculadas, mas não está aí implicada a libertação total frente aos vestígios narrativos. Nestas notas, ele acha necessário partir de uma situação básica, tomada como pretexto para a discussão desenvolvida pelas imagens (aqui teríamos uma versão “intelectual” do projeto da

montagem de atrações formulado em 1923). Ao lado disto, o modelo literário de James Joyce se mostra de fundamental importância para Eisenstein que nele vê um estimulante exemplo de “exposição de um processo mental”. A partir de tal inspiração, ele quer caminhar em outra direção, procurando, a seu modo, “expor um processo mental”: o pensamento dialético em processo. E não pretende expor o texto de *O capital* em imagens, mas fazer com o livro de Marx aquilo que ensaiara em *Outubro* frente à revolução de 1917: construir um conjunto de ensaios em torno de temas extraídos do livro. Ou seja, projetar na tela um método de pensamento, o dialético. Em relação à realidade, Eisenstein sempre combatera o cinema espelho; portanto, frente ao livro, não seria coerente propor um espelhamento do texto. Logo, a sua proposta básica refere-se a um ensinamento bem definido: utilizar o cinema como veículo para expor às massas o método dialético em algumas de suas características fundamentais, não a letra de *O capital*.

A idéia eisensteiniana de uma montagem que expõe o raciocínio ou o método de pensar, está estreitamente ligada às suas convicções quanto à montagem, entendida num sentido mais amplo, como paradigma – como operação por excelência – do processo de pensamento em geral. Em suas propostas procura sempre fornecer base teórica para o programa estético, o que em geral implica na mobilização de considerações antropológicas (o problema do pensamento “primitivo”) e psicológicas (a teoria reflexológica de Pavlov é fundamental e as teorias do desenvolvimento do pensamento conceitual na

criança, principalmente o papel e o estatuto do “monólogo interior” em tal desenvolvimento). O psicólogo russo Lev S. Vygotsky, com sua teoria específica sobre o “monólogo interior”, tem também suas influências sobre Eisenstein, que procura montar a teoria do monólogo interior no terreno cinematográfico, considerando a presença prática deste na produção literária. O cinema seria o coroamento e o veículo por excelência do enriquecimento de um método de discurso que explicita um processo mental em sua interioridade, com a tremenda vantagem advinda de seus recursos de imagem e som: “Somente o cinema sonoro é capaz de reconstruir todas as fases e todas as peculiaridades do curso do pensamento” (*Film form*, p.105). E, como conclusão, ele acrescenta: “Que a forma-montagem, como estrutura, é a reconstrução das leis do processo de pensamento. (...) Entretanto, isto de modo algum implica em que o pensar pela montagem deva necessariamente ter o processo de pensamento como seu tema” (*Film form*, p.106). Ou seja, o pensamento explicitado numa forma de montagem cinematográfica não precisa estar situado no espaço-tempo da consciência de uma personagem da ficção. Ele pode simplesmente ser o pensamento do filme ou o pensamento exposto pelo discurso-filme.

Em suas várias acepções, o cinema intelectual de Eisenstein representa a proposição do cinema-discurso em sua formulação mais incisiva. Entretanto, a sua teoria sobre o monólogo interior corre o risco de se ver contaminada pelo mesmo esquema de espelhamento que Eisenstein critica em relação

ao filme realista: recusando-se a espelhar o mundo em sua imediata faticidade, o cinema intelectual pode ser reduzido a um espelhamento da consciência, que percebe, imagina ou pensa. Ou seja, exatamente aquilo que vemos esquematizado na teoria e prática da vanguarda americana, principalmente em sua tendência intelectual mais recente. Uma discussão mais profunda em torno deste modelo eisensteiniano particular, baseado na “exposição de pensamento”, levaria a considerações sobre suas relações com a fenomenologia praticada no cinema contemporâneo não narrativo; o que também envolve uma discussão sobre o projeto literário de Joyce e outras produções de presença fundamental na cultura deste século. Do seu modelo, que toma Joyce como uma das referências, Eisenstein só nos deixou notas e nenhum filme realizado por diferentes razões. O que impede observações sintéticas baseadas na referência a elementos explicitados por ele próprio. De qualquer modo, a sua orientação rumo à exposição do pensamento dialético define suas diferenças de princípio frente às propostas da vanguarda atual; e seus esboços presentes em *Outubro* e *A linha geral* afirmam claramente uma prática cinematográfica distante de qualquer outra proposta não naturalista. Se no seu projeto emerge a questão epistemológica – o cinema como forma de conhecimento e como exposição de conceitos – sua estratégia é bem distinta da de Michael Snow ou Hollis Frampton. E a questão da percepção e das operações da consciência não se fecha num modelo puramente lógico ou numa metáfora que visa produzir a experiência vi-

sível de uma “forma” ou modalidade de percepção frente ao mundo natural, mas abre-se para uma discussão das formas de consciência social como manifestações ideológicas sujeitas a determinações que se localizam fora dela (consciência).

Seu cinema de montagem, oposto ao império da “impressão de realidade” e sua defesa ostensiva do cinema-discurso, constituem, juntamente com as propostas de Vertov frente ao documentário, modelos de referência básica dentro do debate que envolve as diferentes tendências do pensamento cinematográfico contemporâneo. A vanguarda americana toma Eisenstein como exemplo de experimentação estética e epistemológica, os teóricos estruturalistas discutem Eisenstein em suas contribuições para uma teoria da significação do cinema, e os cineastas militantes ajustam contas com ele na discussão dos efeitos político-ideológicos do seu discurso.

#### B. O IMPACTO DAS CIÊNCIAS DA LINGUAGEM

No contexto semiológico, Eisenstein é lembrado por alguns investigadores como um precursor. Uma referência explícita à sua teoria da metáfora no cinema bem como à sua teoria da sinédoque, é feita por Viatcheslav Ivanov nas páginas do *Cahiers du cinéma*, n. 220-221 (1970). No seu artigo, “Eisenstein e a lingüística estrutural moderna”, Ivanov acentua a atividade quase semiológica do cineasta, acompanhando o respeito geral dos teóricos dos *Cahiers*, em sua nova fase, pelos textos de Eisenstein. Maria Bystr-

zycka, na coletânea organizada por J. Greimas, publica um artigo – “Eisenstein como precursor da semântica na arte do cinema” – onde analisa as formulações do cineasta russo sobre a imagem cinematográfica como ideograma.

Ao longo do seu trabalho teórico, principalmente no artigo “O princípio cinematográfico e o ideograma” (1929), Eisenstein compara o processo de montagem no cinema com o princípio básico do funcionamento da escrita japonesa (duas imagens designativas de objetos ou fenômenos naturais produzindo a representação de uma idéia abstrata). Estudioso das formas de representação próprias à pintura japonesa, ele demonstra particular interesse em discutir as deformações “expressivas” e o anti-naturalismo próprios ao desenho de certos artistas orientais e à encenação teatral kabuki, de relativa influência em seu trabalho. A maior atenção será dirigida à escrita ideogramática e, dentro dela, ao ideograma copulativo: “A questão é que a cópula (talvez devêssemos falar em combinação) de dois hieroglifos das séries mais simples não deve ser olhada como sua soma, mas como seu produto, ou seja, como um valor de outra dimensão, outro grau; cada um, separadamente, corresponde a um objeto, a um fato, mas sua combinação corresponde a um conceito” (*Film form*, p.30). E Eisenstein fornece exemplos: “cachorro + boca = latir; criança + boca = gritar; pássaro + boca = cantar; faca + coração = tristeza, e assim por diante. Mas, isto é – montagem!”. (*Film form*, p.30).

Maria Bystrzycka vai concordar com determinadas formulações vistas por Eisens-



tein como uma das bases para sua proposta de cinema intelectual. Ela vai ressaltar a importância dos estudos sobre a representação ideogramática como instrumento útil na elucidação de problemas no nível da história do pensamento, dado que o ideograma articula a interdependência entre o “mundo das coisas e aparências” e o “mundo de experiências e significados”. “Por meio de ideogramas é possível captar o processo de formação de conceitos a partir de figuras e sua transformação em signos” (p.476, *Coletânea Sign-Language-Culture*, 1970). A postura de valorização das idéias de Eisenstein encontradas em Ivanov e Maria Bystrzycka não encontra eco em Christian Metz, figura central da semiologia do cinema na França.

No capítulo “Cinema e escritura” do livro *Langage et cinéma*, Metz dedica uma das seções a uma discussão breve sobre as relações entre a imagem cinematográfica e ideografia. De forma paciente, aponta as limitações desta aproximação “apressada” de Eisenstein, citando o que julga serem diferenças básicas em termos de codificação e concentrando-se na distinção entre o esquematismo das figuras que compõem o ideograma e a “impressão de realidade”, e o não-esquematismo da imagem fotográfica, base do cinema. O que é significativo é que Metz dispensa sem maiores considerações a questão da montagem e aquilo que poderia dar maior sustentação para as idéias de Eisenstein. Ao prender-se à noção de analogia (semelhança de cada imagem com o real) Metz admite como dado natural e indiscutível aquilo que Eisenstein julgava um problema e um desafio a enfrentar: a “resistência do

plano” às manipulações. Isto é feito com apoio em citações de Mitry e, inclusive André Bazin, num discurso que, sem afirmar diretamente, torna implícita a maior autoridade teórica destes últimos em relação à “pressa” eisensteiniana.

Diante da problemática e não sistemática formulação de Eisenstein, Metz acentua as imprecisões e não explora as potencialidades do texto, nem sequer o analisa para entender melhor o contexto da proposta. E assim procede em função de razões ideológicas. O que é evidenciado pelo fato de o realismo revelatório de Bazin e a “impressão de realidade” constituírem os referenciais apresentados como alternativa oposta à pressa teórica de Eisenstein. Se a montagem-ideograma é algo semiologicamente discutível, a imagem revelatória de Bazin é algo mais do que discutível. Neste mesmo capítulo, Metz ainda se refere ao seu artigo “Cinema: língua ou linguagem?” (ver o livro *A significação no cinema*), no qual de maneira menos oblíqua encontramos um compromisso claro com a estética baziniana, numa apologia à dupla Rossellini-Bazin que acaba se refletindo em suas conclusões teóricas numa direção que causou estranheza no mundo semiológico. No seio de um discurso inscrito numa disciplina científica cujo ponto de partida é a investigação dos códigos que estão por trás da significação do cinema, Metz privilegia o real projetado sem código na janela cinematográfica. Tal incoerência teórica não é casual ou fruto de um “cochilo”.

Eis aí a razão pela qual me detenho na referência ao trabalho de Metz. Através dele, configura-se uma nítida tomada de posição

no interior da problemática que me tem ocupado aqui e o que me interessa é expor o seu projeto estético-ideológico frente a outros igualmente presentes no contexto semiológico. Portanto, concentro-me não nos problemas teóricos da semiologia, mas na estética dos semiólogos.

Voltado sempre para a teoria do cinema de que gosta – o cinema narrativo representativo, Metz desdobra sua estética em três fases: a primeira é francamente baziniana e está refletida em alguns dos seus primeiros ensaios. O coroamento desta postura é justamente o artigo acima citado, onde toda a tradição fenomenológica afirma-se em seu discurso, não simplesmente como etapa preliminar de investigação, mas como postura básica diante do cinema. A estranha conclusão do artigo foi: “O cinema é uma linguagem sem língua”. Ou seja, alimentado pela presença das próprias coisas e acontecimentos na tela, o filme “expressaria” os seus significados na medida em que tais coisas e eventos estariam impregnados de sentido (que é imanente ao real, como em Bazin). À oposição clássica de Saussure, significante/significado, ele propõe a oposição expressante/expressado para o caso específico do cinema. Ou seja, a ideologia da expressão natural e do não-discurso infiltra-se numa investigação cuja hipótese fundamental é a de que não existe uma produção natural de significados sem mediação de signos inseridos num código cultural. O cinema como linguagem (é inegável que ele produz significados), sem código de base, seria a morte da semiologia decretada pelo próprio Metz. É claro que ele próprio faria depois a autocrítica. Mas, nes-

te primeiro momento, partindo da justa observação de que no cinema não é possível encontrar o tipo de organização próprio ao sistema lingüístico, ele fica a meio caminho entre esta constatação e a discussão mais sistemática de outras formas de codificação possíveis. Nesta brecha, sua retaguarda estética-ideológica manifesta-se e ele apela para o seu professor Mikel Dufrenne e para a herança de Bazin e Mitry. Como este último, Metz estabelece uma relação oblíqua com Bazin: aceita a interpretação deste em relação à história da narração cinematográfica (progresso rumo à não manipulação da imagem) e assume a estética da imagem contínua e da narração que não faz uso de “símbolos”, deixando que o real revele seu sentido imanente; por outro lado, desvincula esta aceitação do compromisso com as bases metafísicas de Bazin, procurando corrigir sua fenomenologia. Da franca reverência inicial e do elogio à antimanipulação, ele vai explicitar suas reservas à metafísica de Bazin em outros artigos. No longo texto sobre cinema moderno (incluído em *A significação no cinema*), Metz relativiza o modelo baziniano para poder dar conta do cinema narrativo da década de 1960.

Como Umberto Eco, com sua noção de “obra aberta”, como Noel Burch, com suas noções de “estruturas de agressão” e de “acidente incorporado” (em *Práxis do cinema*), como Mitry com seu modelo de um cinema existencial, como Pasolini com sua noção de cinema de poesia, Metz faz o elogio do cinema moderno e procura apresentar o seu próprio diagnóstico em relação ao traço definidor deste cinema. Como todos os outros teó-

ricos aqui citados, ele sabe que não é possível aceitar tal cinema e defendê-lo com base no referencial fornecido pela decupagem clássica e a narrativa tradicional ou mesmo com base no realismo baziniano. Em certo sentido Metz reconhece que o cinema dos anos 1960 é justamente a superação destes referenciais. O que Metz não endossa é a tentativa de certa crítica em demonstrar que o novo cinema representa a ruptura com a narração ou a ruptura com uma suposta gramática cinematográfica, pois, para ele, tal gramática nunca existiu. A noção de cinema-poesia de Pasolini é frágil porque os conceitos de prosa e poesia estão por demais vinculados à linguagem verbal e, além disso, Metz aponta alguns exemplos básicos que fornecem evidências históricas que negam a “poeticidade” como traço específico do cinema contemporâneo.\* A destruição da narrativa, apontada por alguns entusiastas,

é também frágil porque tais críticos não definem o que é narração. O que Metz tenta demonstrar é que o cinema moderno é a ampliação das possibilidades narrativas, ou seja, longe de ser a destruição da narrativa, tal cinema é seu enriquecimento.

Os filmes de Godard não apresentam mais aquele tipo de espetáculo cuja imagem se oferecia como uma transparência reveladora dos fatos – ele utiliza-se, de um modo crescente, de um universo visual heterogêneo, composto de diferentes materiais, e avança decididamente rumo à descontinuidade do cinema-discurso. A câmera do cinema moderno não mais se esconde, mas participa abertamente do jogo de relações que dá estrutura aos filmes. Os atores não mais pretendem ignorar a presença do equipamento de filmagem e sua ação deixou de ser *mise-en-scène* tradicional. Agora, eles fazem o evento acontecer diante da câmera, de improvi-

---

\* Para caracterizar melhor o pensamento de Pasolini, seria necessário ultrapassar esta referência à sua falta de “rigor conceitual”. No plano teórico, há, sem dúvida, um problema básico: ele adere, sem discussão, à hipótese realista. Como Bazin e Kracauer, ele vê o real impresso na tela; não se interessa em discutir a questão do ilusionismo, da analogia; toma-os como ponto de partida. Em cima da analogia própria à imagem do cinema, constrói, contudo, uma analogia lingüística peculiar, lance discutível do qual extrai conseqüências estéticas importantes: o cinema é a escritura (registro impresso) de uma “linguagem da ação”, tal como a escrita alfabética é o registro da linguagem oral. Para o realismo de Pasolini, o cotidiano é uma espécie de “cinema ao natural”, fluxo vivo desta “linguagem da ação” que, quando capturado pela câmera e organizado pela montagem, se faz morte (escritura, traço) e, exatamente por isto (o estancamento da vida), consegue dar sentido à experiência humana em questão, permite dar um desfecho para a abertura sem fim da realidade. Se esta é “cinema ao natural”, inversamente, o cinema é a realidade coagulada, cristal desvitalizado da experiência que *diz* algo sobre esta e afirma seu sentido quando ela não é mais. Se, a rigor, Pasolini não chega a esclarecer os termos desta “linguagem da ação” (= real) e deixa aberto o flanco para as críticas à sua semiologia do cinema como semiologia da realidade, a metáfora que propõe – cinema como escritura (traço) – é alimentadora de toda uma postura de trabalho e tem seu rendimento estético, orientando as escolhas próprias a seu realismo e marcando a sua originalidade. Pasolini tem uma concep-

so, e encaram a objetiva dirigindo-se diretamente à platéia. Com isto e outras estratégias de comunicação, o cinema moderno distancia-se do cinema clássico e introduz na sua imagem e no seu som, tal como a vanguarda, uma série de índices que chamam a atenção do espectador para o filme enquanto objeto, procurando criar a consciência de que se trata de uma narração, cujo trabalho começa a se confessar para a platéia. Metz reconhece isso, mas seu interesse maior é ressaltar o quanto este cinema é contador de histórias, estando os novos procedimentos ainda inscritos num discurso narrativo.

O cinema-objeto de sua teoria é resultado do “histórico encontro” entre o novo veículo (cinematografia) e a narratividade, e os filmes modernos são bem-vindos na medida em que, para ele, esses filmes representam a abertura de novos “possíveis” no domínio da narração. O que estaria sendo destruído seria apenas um determinado conjunto de convenções particulares, o que Metz chama de verossímil: o que estaria sendo

posto em questão seria o discurso que se quer verdade e mascara a convenção. O novo discurso teria denunciado os seus artifícios, revelando a sua farsa.

Ao contrário de Burch, que se define por uma preocupação com o problema das articulações de espaço-tempo específicas ao cinema e com a montagem como “arte plástica”, Eco aborda o cinema moderno de um modo similar a Metz. Em suas preferências por este cinema como lugar da “obra aberta”, o paralelismo entre ele e Metz é marcante quando se trata de montar a dinâmica “sistema de regras *versus* obras inovadoras” e quando se trata de apontar no novo cinema as características que o afastam do espetáculo transparente e inequívoco que desenrola uma ficção supostamente autônoma. Apesar do discurso estético de Eco estar inserido num projeto de defesa da arte moderna em geral e, portanto, estar sintonizado com as propostas pictóricas e musicais da vanguarda, sua distância frente aos problemas específicos levantados pelo cinema faz com que

---

ção particular da montagem como morte, fechamento, mas a vê como necessária: o *dizer* no cinema não é reprodução da abertura dos fluxos de ação mas se define pela síntese dos fragmentos obtidos (retirados deste fluxo) numa operação (enquadramento, montagem) feita pelo cineasta. Defendendo a “expressão sintética” do real, ele solicita a montagem e critica o plano-sequência como desvio naturalista. No fundo, seu realismo não é o de Bazin. E seu instrumental teórico, que privilegia a formação de um “ponto de vista” na expressão cinematográfica, é bastante fecundo quando ele se ocupa da narrativa de cineastas como Antonioni, Bertolucci, Godard e Glauber Rocha. Relegadas a segundo plano as críticas conceituais de Metz, o seu artigo “Cinema de poesia” (1966) caracteriza muito bem o estilo do novo cinema “que faz sentir a câmera”. Sua explicação revela como o narrador, neste cinema, trabalha a montagem e os movimentos de câmera para embaralhar sua perspectiva com a da personagem, como o narrador sai de sua onisciência toda poderosa e cria ambigüidades, interrogações, o discurso das imagens passando a corresponder a um entrelaçado de intenções e valores, tal como em outras expressões da arte moderna.

ele reduza o problema da significação nos filmes a uma combinação entre o código de reprodução (da imagem e do som) e os códigos narrativos. A diferença entre Eco e Metz manifesta-se no descompromisso do italiano com a tradição baziniana, que ainda uma vez que se infiltra no discurso do semiólogo francês sobre o cinema moderno. Isto é nítido a propósito de um filme de Godard, quando Metz exalta a presença de um “momento de verdade” (uma verdade extremamente difícil de definir como ele diz), em algo que é interpretado por ele como manifestação de um traço geral do cinema moderno: a apresentação de um “certo tipo de verdade” aos espectadores. “Pode-se inclusive dizer que estas instâncias – cuja verdade está por se definir – são, pela sua fragilidade, as conquistas mais preciosas do cinema que, desde 1966, temos chamado de ‘moderno’. Não se trata, com certeza, de não sei que objetividade de princípio, de não sei que realismo sem falha, que possam definir o cinema moderno, mas da aptidão a algumas verdades, ou melhor a algumas justezas que fazem do *jeu* cinema um cinema mais adulto, e do cinema antigo um cinema às vezes bem *jeu*” (*A significação no cinema*, p.187).

Metz converge com Mitry em seu elogio ao acontecimento que se fez originalmente diante de uma câmera que se mostra, e em seu elogio ao “encontro”, vivido de uma nova forma pelos atores: um momento de “verdade existencial” aí se expressa.

Eco, num discurso que passa pelo cinema sem nele se deter, está mais preocupado em definir a relação entre cada obra e o sistema de representação dominante, definin-

do três estratégias básicas para uma arte crítica: (1) o simples uso deste sistema para a veiculação de novos conteúdos que seriam imediatamente compreendidos porque o filme estaria utilizando códigos de domínio público – o realismo crítico estaria neste caso (a crítica da sociedade e da visão de mundo burguesa através da utilização de códigos de narração montados pela cultura burguesa); (2) a destruição dos códigos de representação vigentes e a proposição de outras modalidades de estruturação do discurso – as diferentes vanguardas seriam protótipos desta atitude; e sua elitização não significaria o abandono de uma inserção histórica, porque cada obra atuaria como foco emissor de uma proposta destinada a influir sobre outras obras e, através de um processo de diluição, destinada a adquirir uma presença cada vez maior na dinâmica cultural; (3) nem simplesmente usar nem destruir, mas “parodiar” o sistema de representação, utilizando suas regras de forma deslocada e denunciando o seu caráter convencional e sua não-verdade – o Godard dos primeiros filmes (o exemplo é meu) seria uma manifestação desta atitude transformadora e, mais recentemente, o alemão Fassbinder (o exemplo também é meu) retomaria tal paródia-crítica frente ao melodrama hollywoodiano.

Na perspectiva de Eco, a simpatia cai sobre a obra de vanguarda e sobre a paródia ao sistema, ficando as reservas dirigidas ao cinema realista crítico. A defesa da “segunda abertura própria à arte moderna” implica numa postura crítica a qualquer prática artística dentro dos velhos códigos da representação “orgânica” porque esses códigos

guardam relações com o projeto ideológico dentro do qual se originaram (o mundo clássico da tragédia, o mundo burguês do romance realista). Em *A estrutura ausente*, Eco substitui os termos de Metz: este usa a oposição verossímil (velho código)/verdade (obra inovadora), porque não trabalha com a noção de ideologia até o fim. Eco prefere falar da mesma dinâmica em outros termos: “Mas toda verdadeira subversão das expectativas ideológicas é efetiva na medida em que se traduz em mensagens que também subvertem os sistemas de expectativas retóricas. E toda subversão profunda das expectativas retóricas é também o redimensionamento das expectativas ideológicas. Nesse princípio se baseia a arte de vanguarda. Mesmo nos seus momentos definidos como “formalistas”, quando, usando o código de maneira altamente informativa, não só o põe em crise, mas obriga a repensar, através da crise do código, a crise das ideologias com as quais ele se identificava” (*A estrutura ausente*, p.87). E adiante: “Mas a investigação semiológica não nos mostra apenas as modalidades de renovação que as mensagens informativas executam em face dos códigos e ideologias. Mostra-nos, ao mesmo tempo, o movimento contínuo pelo qual a informação redimensiona códigos e ideologias e se retraduz em novo código e nova ideologia” (idem, p.88).

Sabemos que Metz mudou de modo significativo a orientação de seu trabalho semiológico, numa reelaboração que, num primeiro momento, resultou numa abordagem mais sistemática da noção de código (em *Langage et cinéma*) e, num segundo momento, resultou numa crítica à “semiologia clás-

sica” e na adoção de uma semiologia de bases psicanalíticas, acompanhada de um ataque à estética de Bazin e Mitry como lugar de uma teoria idealista do cinema. Nesta transformação, são elementos fundamentais o debate com os semiólogos italianos (Eco, Bettetini, Garroni) e as pressões dos teóricos da “desconstrução”. Garroni, ainda num terreno semiótico estruturalista, caminha numa direção paralela à de Eco: a defesa da vanguarda é seu ponto de partida. Do ponto de vista teórico, ele elabora a crítica à primeira semiologia de Metz dentro de uma perspectiva diferente. Eco havia se concentrado no ataque à noção de analogia, procurando descrever os códigos de percepção que estão por trás da “impressão de realidade” no cinema. Garroni concentra-se no ataque à teoria das “grandes unidades significantes”, tal como proposta por Metz para o cinema.

Basicamente, o primeiro enfoque de Metz está dirigido para um estudo da “cadeia sintagmática” (as imagens encadeadas que compõem um filme consideradas em suas relações recíprocas e em sua mútua presença) e para classificação de vários segmentos do filme a partir de sua função no desenvolvimento da narrativa. Na opinião de Garroni, tal enfoque seria muito limitado. Ele está tentando livrar-se dos paradoxos de Metz (reduzido à consideração de códigos narrativos sem atacar de frente o problema da imagem) e, ao mesmo tempo, está tentando propor algo mais do que os “códigos perceptivos” de Eco. O seu livro, *Projeto de semiótica*, resulta numa coleção de sugestões não operacionalizadas que guardam uma frágil relação com a introdução do livro, onde

Garroni faz a sua declaração de princípios estéticos. Dois elementos são significativos para mim diante da linha de discussão aqui adotada.

Do ponto de vista semiológico, as sugestões de Garroni mostram-se mais receptivas à herança teórica eisensteiniana e, como Bettetini, inclui em suas considerações o problema da metáfora visual instituída pela montagem “à la Eisenstein”; ao mesmo tempo, aponta como questão decisiva na sua semiótica a relação entre imagem e palavra, no cinema cristalizada na presença de “siglas lingüísticas implícitas” em suas formas visuais. Neste caso, o contexto russo dos anos 1920 retorna através da figura de Boris Eichenbaum, que sabemos vinculada às transformações da teoria literária promovida pelo chamado grupo dos formalistas. Eichenbaum é citado várias vezes por Garroni, que retoma a sua idéia de que existe um “discurso interior na mente do espectador que conecta os vários planos do filme. Tal discurso interior seria uma das marcas da tradutibilidade imagem/palavra. Garroni nos diz: “Em realidade, estamos lidando com imagens construídas de acordo com um determinado plano discursivo, no qual falta (exceto no caso de letreiros ou rótulos) um aspecto ou momento lingüístico propriamente dito e ao qual se pode (e mais, se deve) associar um discurso interior que por sua vez pode ser formulado novamente – pelo menos dentro de certos limites – em discurso verbal explícito. O qual nos fornece não somente uma comprovação indireta da hipótese de uma linguagem interior, isto é, de uma linguagem verbal implícita que concorre essencialmen-

te na construção da linguagem fílmica explícita ou por imagens, mas também a possibilidade de individualizar – ainda que, admitimos, dentro de um campo muito limitado – alguns pontos de apoio substanciais, como substitutivos em função dos quais uma linguagem interior também é efetivamente construível” (*Proyecto de semiótica*, p.359).

Garroni sustenta que a dimensão verbal não é estranha à imagem, constituindo uma das condições básicas de sua estrutura e de sua legibilidade; ao lado disto, cita Vygotsky e está preocupado com o “discurso interior” que sabemos ter sido uma das bases de Eisenstein na sua formulação do cinema intelectual. Ele não caminha exatamente na mesma direção, nem é seu objetivo fornecer uma base teórica mais sólida para o cinema intelectual, porém é nítida sua tentativa de englobar na investigação semiótica um cinema estruturado como um processo complexo e heterogêneo de produção de mensagem e não apenas como discurso narrativo-imitativo. Não surpreende que a última página de seu texto encaminha-se para a homenagem às teorias de Eisenstein e à lucidez de Godard (o artífice do discurso cinematográfico heterogêneo por excelência). Do ponto de vista estético-ideológico, na sua introdução, Garroni sustenta a afinidade entre o projeto das vanguardas artísticas e o discurso semiótico, ambos voltados para o desmascaramento dos códigos de representação vigentes e do “discurso óbvio” produzido sob a égide da aceitação integral destes códigos. O cinema moderno é por ele valorizado na medida em que suas violações de regras tradicionais rompem com a visão do filme como

“pedaço de vida” e obrigam à consideração do conjunto de imagens como “mensagem” – “como algo relacionado com uma espécie de linguagem específica cujo código ou língua é preciso conhecer” (p.19 do *Projecto de semiótica*). A tarefa de dessacralização e de “conquista de um novo espaço social” empreendida pela vanguarda em sua impaciência, é oposta por ele à consagração do óbvio como estratégia do discurso conservador “dos reacionários francos e dos revolucionários antiquados”. Estes procuram mascarar a ausência de explicação para os processos em curso e para as contradições da cultura contemporânea escondendo-se nos velhos códigos assumidos como normais e venerados porque supostamente constituem a garantia de uma comunicação transparente – são os discursos “plenos de sentido” em oposição ao “formalismo” da vanguarda. Para Garroni, a “plenitude”, o “bom senso” e a “comunicabilidade natural” do discurso burguês ou pseudo-revolucionário, apoiados na “transparência dos fatos”, são justamente aquele ritual em torno do óbvio que seu projeto de semiótica quer denunciar: “E o óbvio, fique bem claro, não nos satisfaz porque seja simplesmente óbvio, mas porque não é nada. É um fato, é algo que se há de explicar, e não um princípio de explicação. Ou melhor, como veremos, é um velho princípio de explicação, desconhecido como tal, e transformado em coisa distinta, em comportamento automático, dogmático e contraditório” (idem, p.21).

Em suma, a postura de Garroni é uma tradução da fórmula de Roland Barthes segundo a qual é preciso “desnaturalizar” a lin-

guagem, deste modo sabotando uma das bases da visão de mundo burguesa: a idéia do espelhamento linguagem-mundo articulada à transformação do discurso dominante no bom senso universal baseado na “ordem natural das coisas”. Tal como assumido por Eco ou Garroni, o discurso semiológico, mesmo em sua fase de inspiração estruturalista, afirma-se como um discurso teórico de sustentação das várias vanguardas e de ataque direto às ilusões do espelhamento artístico e às armadilhas da mensagem de sentido claro. Neste sentido, tais autores, assim como outros em diferentes terrenos, nos fornecem um exemplo de como uma interpretação específica dos princípios e dados do projeto semiológico abre um novo flanco de ataque à noção burguesa de representação. Em termos de cinema, cristaliza-se mais uma frente contra a decupagem clássica e contra o projeto ilusionista, ficando o “realismo da imagem” criticado como falso princípio, ao mesmo tempo em que é promovido um retorno à defesa do cinema de montagem, sob a égide de uma noção de discurso como algo essencialmente produzido pela manipulação de elementos.

Certas características de uma semiologia clássica estruturalista, principalmente a hipótese básica da onipresença de códigos e da impossibilidade de uma transparência da mensagem, serviram de apoio teórico para que no contexto francês se efetuasse a dissolução de uma herança existencial-fenomenológica (Bazin, Henri Agel, Mitry, o primeiro Metz, a primeira *Nouvelle Vague*) e houvesse um deslocamento dos critérios de discussão cinematográfica. Godard passa pelas ciências



da linguagem no seu caminho rumo ao cinema militante (basicamente motivado pelos eventos políticos de maio, 1968). No campo teórico, quando o solo baziniano é sacudido, é o vocabulário das ciências da linguagem que se afirma, retomado e inserido na perspectiva daqueles intelectuais e cineastas voltados para a defesa de um cinema revolucionário dentro do contexto sociocultural francês, dinamizado vivamente pela revolta de maio.

A questão dos “códigos de representação” e sua subversão vincula-se mais incisivamente à militância político-ideológica. Semiologia, psicanálise e marxismo combinam-se para aproximar as noções de código e ideologia, bem como para transformar a idéia do “cinema metalingüístico” (aquele que tematiza a si próprio) na idéia de um “cinema que incorpora a si um discurso sobre suas condições materiais e sociais de produção”. Deste modo, o ataque à transparência é retomado como estratégia básica do discurso político e as explicações teóricas voltam-se para o problema fundamental das condições de produção do cinema. A discussão da opacidade ou transparência do discurso “sem origem”, “tomado como um dado da percepção”, é substituída pela polêmica em torno do cinema-discurso como trabalho.

### C. A DESCONSTRUÇÃO

A destituição da crítica cinematográfica de inspiração existencial-fenomenológica tem um de seus momentos espetaculares na transmissão de poder operada nos *Cahiers du cinéma* em 1969, e na emergência da revista

*Cinéthique*, que consolida sua presença político-cultural na mesma época. Nos *Cahiers*, o bazinismo modernizado é substituído por um retorno a Eisenstein e Vertov, e o cinema de montagem retoma a palavra decisivamente. A crítica à “fascinação pela imagem” e ao reinado da continuidade é feita através de uma ostensiva defesa da manipulação do material sonoro e visual – nesta manipulação está localizado o trabalho produtivo essencial. Mesmo o elogio de Jean Louis Comolli ao cinema-direto é feito em outros termos, não mais apoiado na idéia de uma verdade registrada (extraída do real), mas na idéia de que os métodos do cinema direto desafiam a “representação” (projeção na tela de uma significação que pré-existe ao discurso) e afirmam a idéia de “produção de significado” pelo trabalho de transformação e desrealização que a filmagem/montagem opera. No texto coletivo, “Questão teórica” (n.210, 3/1969), Silvie Pierre, Comolli e Narboni, entre outros, afirmam a montagem descontínua (portanto, algo que rompe com a decupagem clássica e com o bazinismo) como única forma “não reacionária” de fazer cinema. Contra o óbvio e o filme “pleno de sentido”, como Garroni, defendem a “linguagem obscura” de Straub, o discurso de Godard, as experiências da vanguarda americana e o cinema da “interdição do sentido” de Jean Daniel Pollet (filme *Méditerranée*, o mesmo que constitui a obra básica na argumentação de *Cinéthique*).

A tradição privilegiada nos *Cahiers* é aquela que vem de Eisenstein. Porém, dentro do elogio à descontinuidade, a homenagem ao cineasta russo é feita não sem certo

desconforto, uma vez que o seu discurso claro e o seu cinema que quer “dizer” as coisas não constituem bem o modelo privilegiado pela revista francesa. Afinal, é a própria idéia de “obra unitária” que os redatores dos *Cahiers* atacam. O desenvolvimento orgânico de um discurso pleno de sentido e tomado como reacionário e, aproveitando-se da ambigüidade da noção de “sentido”, os críticos dos *Cahiers* atacam generalizadamente qualquer sombra de continuidade que possa manifestar-se num filme. Tal ataque é claro quando se dirige ao filme narrativo clássico. Neste, as imagens se organizam para, num desenvolvimento contínuo, cumprir uma finalidade, apontar para uma certa direção (sentido), conforme o modelo da “realidade orientada” de que fala Jean Mitry. Uma teleologia definida impregna o discurso narrativo dominante no cinema industrial: os vários segmentos se justificam em função de seu papel na consumação de um desfecho que, retrospectivamente, “dá sentido” a tudo que o precede. Mas, há que se reconhecer que o uso da noção de “sentido” nos textos dos *Cahiers* ultrapassa esta acepção mais palpável que se refere diretamente à continuidade do cinema clássico. Quando na revista se fala em “sentido”, o que se procura fazer é uma alusão à tradição metafísica que assume o mundo como “totalidade orgânica” dotada de uma finalidade essencial, e que assume a consciência humana como poder de “representação” desta totalidade. O ataque dos críticos dirige-se à combinação de três enunciados dogmáticos: o mundo é “pleno de sentido”; o sujeito é capaz de captar as verdades essenciais e o “sentido” de tal mundo; a lin-

guagem, como instrumento de representação, expressa, em sua clareza, o pensamento do sujeito que conhece. Para os *Cahiers*, a elaboração de um discurso que se quer claro e sem lacunas, “pleno de sentido”, é uma forma de assumir compromisso com tal dogmatismo. A não aceitação da continuidade adquire, portanto, um significado mais amplo do que a exclusiva condenação do cinema clássico. Este é apenas uma das manifestações particulares do pensamento idealista. O problema, no caso dos *Cahiers*, é que, ao lado deste esquema teórico, a prática de análise de filmes basicamente reduz a aplicação de tal modelo a filmes clássicos dos anos 1930 e 1940. O debate com o cinema dito moderno permanece orientado por um referencial extremamente ambíguo, onde a noção de “sentido” serve como um “coringa” que acaba preenchendo as próprias “lacunas” do discurso dos críticos.

Situando a perspectiva crítica dos *Cahiers* no contexto francês dos anos 1960, numa inscrição que também é válida para *Cinéthique*, vemos que sua produção teórica é um reflexo direto das formulações de Louis Althusser e de sua particular revisão de Marx. É nitidamente althusseriana a crítica às idéias de continuidade, totalidade e desenvolvimento orgânico, as quais Althusser vincula essencialmente a tradição idealista (a dialética hegeliana seria o principal alvo de ataque em função da presença-chave de tais elementos no seu edifício). O referencial althusseriano é patente em outros textos dos *Cahiers* – e também em boa parte da produção de *Cinéthique*. Ambas as revistas assumem a “crítica da Representação” como seu horizonte e pro-

curam denunciar o idealismo do cinema ligado às “filosofias da consciência”: o cinema mimético-representativo, seja ele hollywoodiano, ou neo-realista, de inspiração fenomenológica ou lukacsiana. No manifesto “*Cinéma/Idéologie/Critique*” o referencial psicanalítico freudiano (via Jacques Lacan), próprio a Althusser, constitui a base para o ataque às “ilusões da consciência”. E a noção de ideologia é formulada de modo a praticamente confundir-se com percepção (= depósito das ilusões da consciência e lugar da criação de continuidade, teleologia e representações falsas do mundo). “Nesse sentido, a teoria da ‘transparência’ (o classicismo cinematográfico) é eminentemente reacionária: não é a ‘realidade concreta’ do mundo que é ‘apreendida’ por (ou melhor: que impregna) um instrumento não intervencionista, mas antes o mundo vago, informulado, não teorizado, impensado, da ideologia dominante. As linguagens pelas quais o mundo fala (entre elas, o cinema) constituem a sua ideologia, pois, ao se expressar, o mundo oferece-se tal como é vivido e apreendido, isto é, na chave da ilusão ideológica” (“*Cinéma/Idéologie/Critique*”, *Cahiers du cinéma*, n.216, outubro 1969).

A fórmula dos teóricos idealistas, imagem = real, é substituída pela fórmula imagem = ideologia. A justa inscrição da imagem cinematográfica no domínio das formas ideológicas de representação apresenta aqui um problema. É formulada de tal modo que, em princípio, a crítica à imagem como manifestação de uma ideologia atinge um nível de generalidade que identifica o visível com o ideológico por definição. Ou seja, existe

fatalmente um caráter ideológico na percepção – como atividade humana “em geral” – que se faz presente antes mesmo da incidência de interesses de classe e da inserção do fenômeno percebido no tecido das relações humanas dentro de uma estrutura social determinada. Nos *Cahiers* não são claramente elaboradas as explicações que permitiriam uma elucidação do processo pelo qual uma (e não a) ideologia deixaria sua marca na imagem projetada na tela. Falar em ideologia no singular sugere a oposição, também própria a Althusser, entre ideologia e prática teórica. Apesar de inseridos no referencial althusseriano, os *Cahiers* não vão tomar como válida a oposição cinema ideológico/cinema científico, nem o fará *Cinématique*, embora ambos se acusem de tal esquematismo. A oposição fundamental que orienta ambas as revistas na sua militância ideológica é aquela entre cinema materialista e cinema idealista. Tal oposição é formulada de modo a evitar o paralelismo com a oposição ciência/ideologia, vista por ambas como não ajustável ao domínio cinematográfico. Nesta linha, os *Cahiers* vão fazer a distinção entre os filmes que são pura manifestação acrítica do sistema de representação dominante vinculado à ideologia burguesa, e os filmes que estão dotados de uma atividade crítica no domínio dos métodos de representação (e não apenas diante de um real a ser tematizado), dentro do que é chamado “desconstrução crítica do sistema de representação” (termo emprestado aos críticos literários da revista *Tel Quel*, a quem *Cinématique* está ligada). Na definição do cinema materialista, *Cinématique* também usa, e com prioridade, a noção de



O HOMEM DA CÂMERA, *Dziga Vertov*

desconstrução. Nos *Cahiers*, ele é assumido de forma vinculada à questão da imagem fotográfica e aos métodos de combinação próprios ao cinema idealista (aquele cinema baseado na “impressão de realidade” e no mecanismo de identificação). Nesta orientação comum, a polêmica entre as revistas aparece no momento da explicitação do termo desconstrução, entendido pelos *Cahiers* de forma mais metafórica e praticamente referindo-se a diferentes graus de “atividade crítica” que o filme demonstre frente ao sistema dominante. Na categoria dos “filmes que

interessam” os *Cahiers* vão colocar, inclusive, filmes realizados no esquema de produção hollywoodiano, alegando que certos filmes (de John Ford, por exemplo) seriam capazes de operar certa desmontagem no próprio sistema ideológico dentro do qual eles estão inseridos. *Cinéthique* é mais incisiva na proposta de desconstrução, reduzindo os “filmes que interessam” às produções dos anos 1960 realizadas na França e fora dos grandes esquemas (*Méditerranée, Octobre à Madrid*, os trabalhos de Godard e Gorin no grupo Dziga Vertov). O ataque de *Cinéthique* a Ei-

senstein será mais radical que o dos *Cahiers* e sua recuperação de Vertov não será sem problemas, uma vez que *Cinéthique* reconhece a presença de traços idealistas na concepção que Vertov tinha de “imagem do mundo” captada pela câmera. De certo modo, tal como no próprio grupo Dziga Vertov de Godard e Gorin, a referência a Vertov será motivada mais pelo método de trabalho do documentarista, pela sua rejeição total da “representação burguesa” (= ficção, em Vertov) e pela sua noção do cineasta como produtor de um trabalho (eliminação da categoria de artista que Eisenstein não operou), e menos pela incorporação das teorias do cineasta russo sobre a imagem cinematográfica.

A positividade de Vertov é assumida muito em função de sua visão global da tarefa ideológica do cineasta: “O presente filme apresenta a realidade tomada de assalto pelas câmeras, e prepara o tema do trabalho criador sobre o fundo das contradições de classe e da vida cotidiana. Ao desvendar a origem das coisas e do pão, a câmera oferece a cada trabalhador a possibilidade de se vencer concretamente que é ele, operário, que fabrica todas estas coisas e que é, portanto, a ele que elas pertencem” (*Articles, Journaux, Projets*, p.51). Por outro lado, a referência a Vertov é feita também em função de um filme fundamental como *O homem da câmera* (1929) que é tomado como obra destinada a contribuir na constituição de um cinema que se pensa e discute suas próprias condições de produção. Filme que, em vários de seus procedimentos, constitui uma antecipação das táticas desconstrutoras do cinema contemporâneo. Entretanto, o Kino-Pravda (ci-

nema verdade) e o Kino-glaz (cine-olho) de Vertov não deixam de implicar uma fé no “olho perfeito” da máquina na sua capacidade de captar as ocorrências espontâneas do mundo e registrar a verdade na película. Apesar de todo o seu projeto estar baseado na montagem como processo onipresente na produção dos filmes (na preparação, na filmagem, na montagem propriamente dita), sua condenação radical a qualquer ficção no cinema indica o quanto a oposição natural-artificial é fundamental na sua perspectiva. Numa postura que encontra seus ecos na crítica que os neo-realistas vão fazer a Hollywood, Vertov fala em “mostrar as pessoas sem máscara, sem maquiagem, captá-las com o olho da câmera no momento em que elas não interpretam, ler os seus pensamentos postos a nu pela câmera”. E o cine-olho é definido como a “possibilidade de tornar visível o invisível, iluminar a escuridão, desnudar o mascarado, tornar a representação uma não-representação, tornar a mentira uma verdade” (idem, p.62).

O “ver” e o “mostrar” assumem em Vertov uma função revolucionária decisiva na sua oposição ao cinema espetáculo (máscara do real). O que não surpreende, uma vez que a abertura da câmera-olho para o mundo social tem, em 1920, um significado diferente daquele que terá em 1970, quando as operações de “desmascaramento” revolucionário estão voltadas para outros aspectos da prática cinematográfica. As considerações dos *Cahiers* e de *Cinéthique* sobre os compromissos ideológicos do cinema-espetáculo estão fundamentadas de modo distinto, havendo uma preocupação pela desrealiza-

ção da imagem-registro, não existente em Vertov. Se este apresenta seus desvios idealistas na sua admissão de uma absoluta objetividade da câmera e da imagem por ela produzida, por sua vez, os teóricos contemporâneos não encontram um caminho fácil na sua crítica à equação imagem = real, tal como formulada pelos estetas idealistas. Vejamos, primeiro, o caso dos *Cahiers*.

Quando há uma referência clara a determinadas formas de organização do discurso cinematográfico (processo de decupagem/montagem), os redatores são claros na explicitação daquilo que eles entendem por “sistema de representação dominante”: trata-se justamente do sistema instaurado pela narração realista e pela decupagem clássica, dentro do conjunto de regras de verossimilhança já aqui comentado. Mas, quando encontramos formulações do tipo: “Deste modo o cinema é logo marcado, desde o primeiro metro de película impressionada, por esta fatalidade de reprodução, não das coisas na sua realidade concreta, mas tais como elas são retratadas pela ideologia” – não há maiores explicações de como a ideologia (como entidade singular) está lá “desde o primeiro metro de película impressionada”.

Patrick Lebel, através da revista *Nouvelle critique*, em artigos republicados no livro *Cinema e ideologia*, ataca os redatores dos *Cahiers* justamente em função de tal admissão tácita e os acusa de transformar a ideologia numa “essência” que estaria pairando no ar e seria captada pela câmera, tal como a realidade seria captada na acepção de Bazin. Haveria, digamos, uma simples transposição de termos: onde Bazin diria essência do real,

os *Cahiers* diriam ideologia. A lógica da captação estaria mantida e, com isto, o discurso de Comolli e Narboni estaria comprometido com o essencialismo que eles querem combater.

Uma resposta a essas questões e uma formulação muito menos vulnerável aos ataques de Lebel, encontramos em *Cinéthique*, cujo discurso sobre a imagem cinematográfica articula de um modo mais claro o processo que vai da idéia de representação própria à cultura burguesa ao cinema como veículo privilegiado dessa idéia. No n.6, os redatores da revista explicam uma formulação de Marcelin Pleynet, feita no n.4: “PleyNET dissera claramente o seguinte: se a câmera, na situação ideológica historicamente determinada em que nos encontramos, produz imagens que são cúmplices ideológicos da ideologia dominante, não é por reproduzirem o mundo (veremos que a imagem não é duplicação do mundo), mas porque ela constrói uma representação espacial em acordo com os artifícios historicamente determinados (datados quanto à origem: o *Quattrocento*) da perspectiva monocular” (*Cinéthique*, n.6, p. 8).

Um sistema de representação instaurado num determinado momento histórico (a Renascença) não constitui a visão objetiva do mundo, mas a representação que dele elaborou um determinado grupo social, dotado de certas “estruturas mentais”. Citando Pierre Francastel, *Cinéthique* acentua o fato de que o código da perspectiva não é natural, mas produto histórico: “A perspectiva, bem como o espaço, não é uma realidade estável, exterior ao homem. Aliás, não há uma

perspectiva, mas perspectivas cujo valor absoluto é equivalente e que se constituem sempre que um grupo de indivíduos convêm atribuir a um sistema gráfico um valor de análise e de representação estável, exatamente como quando se trata de um alfabeto” (*Cinéthique* n.9/10, p.54).

Portanto, se diante da imagem cinematográfica, ocorre a famosa “impressão de realidade”, isto se deve a que ela reproduz os códigos que definem a “objetividade visual” segundo a cultura dominante em nossa sociedade; o que implica dizer que a reprodução fotográfica é “objetiva” justamente porque ela é resultado de um aparelho construído para confirmar a nossa noção ideológica de objetividade visual (o sociólogo Pierre Bourdieu, também apoiado em observações de Francastel e Erwin Panofsky, refere-se a este curto-circuito ideológico no livro *Un art Moyen*). Portanto, a “impressão de realidade” no cinema, no fundo, nada mais é que a celebração de uma forma ideológica de representação do espaço-tempo elaborada historicamente: *Cinéthique* vai denominar tal impressão de “efeito-câmera”. E, para os redatores da revista, a denúncia das implicações de tal efeito tem um valor político fundamental, pois seria aí, sob o manto da cientificidade do processo desenvolvido dentro da máquina, que teríamos a cristalização máxima do projeto burguês. Ou seja, a dissolução do discurso na natureza e a imposição da “representação” como “realidade” – o mundo dado sem mediações através de uma linguagem transparente. A “impressão de realidade” cumpriria basicamente o papel de legitimação ou naturalização, do discurso da

burguesia, carregando consigo uma ideologia específica: aquela que nega a representação enquanto representação e procura dar a imagem como se ela fosse o próprio mundo concreto. Jean Paul Fargier e Jean Louis Baudry vão explorar essa formulação básica em direções paralelas.

Em seu artigo “Cinema: os efeitos ideológicos produzidos pelo aparelho de base”, Baudry procura definir o sistema da perspectiva como código de representação pictórica essencialmente vinculado a uma filosofia idealista. Tal sistema de representação tem por característica básica a colocação do sujeito (do olhar) como foco ativo e “origem do sentido”. “A visão monocular da câmera (...) é baseada no princípio de um ponto fixo em função do qual se organizam os objetos vistos, e em contrapartida ela determina a posição do “sujeito”, o lugar mesmo que ele deve necessariamente ocupar” (*Cinéthique*, n.7/8, p.3).

Instaurando um centro em torno do qual o mundo se organiza e apontando para o sujeito-olho implícito, mas ausente na imagem, o que a perspectiva sugere é a “necessidade de uma transcendência” – tal olho-sujeito (transcendente) propõe-se como o poder constituinte, como a força capaz de organizar e hierarquizar tal universo e dotá-lo de uma finalidade (como o olhar divino). Para Baudry, a arte baseada nesse sistema fornece uma “representação sensível da metafísica”. Sua função ideológica cumpre-se justamente por essa pseudo prova que ele fornece à consciência, produzindo uma experiência sensível organizada segundo os critérios que presidem suas ilusões a respeito de

sua própria capacidade de conhecer e de olhar objetivamente para as coisas. Numa direção paralela a Baudry, Metz, já em sua fase psicanalítica, vai falar das ilusões do esteta fenomenólogo, que vê no cinema uma metáfora para o processo do conhecimento. Metz vai contrapor a tese de que o cinema é, na verdade, uma metáfora para o processo de mascaramento que ilude o sujeito. O aparato cinematográfico define as condições e determina a natureza da experiência do sujeito, bem como seu lugar na engrenagem da máquina industrial e institucional que produz a imagem; e o faz de tal modo que o sujeito tem a ilusão de que ele é o centro de tudo e de que é através dele que as imagens adquirem sentido. Pondo o sujeito num determinado lugar, as condições de percepção da imagem/som no cinema estariam lhe fornecendo a ilusão de que é ele quem está determinando um lugar para as coisas. Sua transcendência frente ao percebido seria, portanto, tão ilusória quanto aquela que a filosofia idealista define para o sujeito do conhecimento por oposição ao objeto de conhecimento. Voltemos a Baudry.

“E se o olho que se desloca não é mais obstruído por um corpo, pelas leis da matéria, pela dimensão temporal, se não se pode mais fixar limites ao deslocamento — o que a câmera e a película tornaram possível —, então o mundo não é mais constituído apenas por ele, mas também para ele mesmo. Os movimentos da câmera parecem concretizar as condições mais favoráveis à manifestação de um sujeito transcendental” (idem, p.5). Dentro dessas condições gerais, encontramos modos de organização particulares: o siste-

ma de decupagem clássica e o modelo bazi-niano, construídos para recuperar a continuidade no seio mesmo da descontinuidade produzida pelos cortes e pela sucessão, aos saltos, dos vários aspectos do mundo. Tal sistema tem como função impedir que uma ruptura se instale na relação entre o sujeito (transcendental) e o mundo visado. É preciso que esse mundo se apresente “pleno de sentido” e unificado; é preciso que a representação ofereça à consciência a ilusão de que suas operações de síntese, que impõem uma continuidade e uma finalidade às coisas, são essencialmente “objetivas”. E a continuidade narrativa do cinema clássico é o grande monumento erigido para a satisfação de tais necessidades: “A busca desta continuidade narrativa, materialmente tão difícil de conseguir, só se entende se for pelo valor ideológico essencial que se lhe atribui: trata-se de salvaguardar a qualquer custo a unidade sintética do lugar donde provem o sentido, a função transcendental constitutiva à qual remete, como se fosse a sua secreção natural, a continuidade narrativa” (idem, p.6).

As bases lacanianas de Baudry manifestam-se claramente na sua tentativa de explicar a eficácia da experiência cinematográfica a partir de substratos inconscientes que estariam na base do processo de identificação: “A disposição dos diversos elementos — projetor, sala escura, tela —, além de reproduzir de modo bastante impressionante o espaço da caverna, cenário exemplar de qualquer transcendência e modelo topológico do idealismo, reproduz o dispositivo necessário para que tenha início a fase do espelho descoberta por Lacan” (idem, p.7). A constitui-



ção imaginária do *eu* na criança (em torno de um ano de idade), a partir da identificação com a imagem do seu corpo unificado visto através do espelho, é feita dentro de duas condições básicas: a imaturidade motriz e a maturação precoce de sua organização visual. Baudry nos lembra que essas duas condições são reproduzidas na experiência cinematográfica – o espectador está num estado de submotricidade e superpercepção (fórmula retomada também por Metz) – o que serve de ponte para que esta, no plano inconsciente fique remetida à “cena primitiva” (a da fase do espelho na criança). O resultado é uma dupla identificação: aquela, sempre reconhecida, que se dirige ao conteúdo da imagem (personagens, basicamente) e a identificação mais decisiva com a própria câmara como elemento constitutivo do mundo projetado na tela. Reforçando o esquema idealista referido acima, o espectador identifica-se “menos com o representado no espetáculo em si, do que com o que produz o espetáculo; com o que não é visível, mas que torna visível (...)” (idem. p.7/8).

A conclusão de Baudry é de que o mecanismo ideológico em ação no cinema concentra-se na relação sujeito/câmera. O cinema alienante promove a “reflexão especular”, através da qual o espectador, além da identificação com os heróis da tela, identifica-se primariamente com o aparato cinematográfico. E, desse modo, o cinema cumpre sua função específica no interior da “ideologia da representação”: constituir o sujeito pela constituição ilusória de um lugar central. O cinema cria a “fantasmática” do sujeito e colabora com grande eficácia para a manu-

tenção do idealismo. Estas formulações serão retomadas por Baudry, numa comparação mais elaborada entre a sala de cinema e a caverna platônica, no mesmo número (23) da revista *Communication* em que Metz vai procurar reformular a teoria da identificação elaborada em *Cinéthique*, propondo correções que não alterem substancialmente a crítica de Baudry à teoria idealista do cinema (que inclui Epstein, Bazin, Mitry e mesmo os marxistas de inspiração luckacsiana). Mas, evidentemente, Metz não caminha na mesma direção no que se refere à defesa do cinema revolucionário, não narrativo e voltado para a desconstrução do sistema burguês de representação. Não surpreende que seja o próprio Metz uma das bases em que se apóia Jean Patrick Lebel em sua polêmica contra *Cinéthique*.

Referindo-se principalmente ao livro *Langage et cinema*, Lebel procura desmontar os argumentos dos teóricos da desconstrução e defender a neutralidade dos diversos recursos estilísticos e formais à disposição do cineasta. Sua hipótese básica é extremamente genérica e traduz um princípio estrutural de fácil aceitação: é o conjunto de relações instaurado pela organização do filme, como totalidade, que confere um determinado sentido a cada uma de suas partes. Isto, para Lebel, significa dizer: a “representação” ou o cinema narrativo conforme o modelo clássico constituem uma “forma” e, como tal, podem inserir-se em diferentes projetos ideológicos, cada um trazendo seus próprios elementos de modo a instaurar uma totalidade (filme) que fornecerá a essa “forma” uma significação diferente. Lebel supõe que as “for-

mas” não têm sentido ideológico em si mesmas e, para ele, dizer que determinada modalidade de narração é burguesa “em essência” significa assumir uma postura idealista. Nesta orientação, ele assume a impossibilidade de fixação de um modelo para o cinema materialista, acusando *Cinéthique* de “fixismo” e “essencialismo” (pela vinculação essencial entre representação e ideologia burguesa).

As colocações de Lebel atingem o que há de problemático e discutível nas formulações dos defensores da desconstrução mas, ao mesmo tempo, apresentam simplificações vagas que o colocam em um ecletismo que gera incoerências no momento de definir posições diante dos filmes. Em primeiro lugar, o uso da noção de forma significa a adoção de um conceito tradicional, ambíguo e tendente a transformar a linguagem em mero instrumento inocente e neutro à disposição do usuário. Este assumiria completo domínio dos elementos de que se utiliza para veicular um “conteúdo” exterior às formas que serviriam de meio para a sua comunicação. Nesta oposição forma/conteúdo Lebel seria o idealista. E ele enfrenta problemas nítidos quando tenta defender Costa-Gavras e seu cinema político baseado no maniqueísmo de heróis e vilões com uma estrutura narrativa própria aos filmes de aventura hollywoodianos. Após a defesa do filme *Z*, Lebel ataca *A confissão*. Para evitar a acusação de estar defendendo o oportunismo de Costa-Gavras, ele procura fazer um balanço geral e suas conclusões o acabam levando na direção dos teóricos da desconstrução, involuntariamente. Depois de basear-se na neutralidade das

“formas” e confiar no poder do autor no seu justo emprego, ele conclui que a “analogia formal” entre *Z* e *A confissão*, e a “irresponsabilidade estética” de Costa-Gavras seriam as causas do efeito despolitizador destes filmes tomados em conjunto. “Esta identidade formal tem como resultado (de modo mais ou menos inconsciente para aqueles que sofrem o efeito) jogar uns contra os outros e, portanto, reduzir o jogo político a algo absurdo. “Tanto faz o lado, política é aquela sujeira mesmo. Melhor nem se meter.” Tal é, esquematicamente resumida, a lição da dobradinha *Z/A confissão*. É um convite a uma revolta e uma indignação meramente moralizadoras. Devido a seu parentesco estético, *A confissão* desvaloriza *Z a posteriori*, assim como *Z* compromete *A confissão a priori*” (*Cinéma et idéologie*, p.184). E, na conclusão final, ele reafirma um dos motivos pelos quais os teóricos de *Cinéthique* propõem a íntima conexão entre cinema militante e o projeto de desconstrução. Lebel introduz no seu raciocínio a idéia de que o empréstimo de determinada “forma” compromete o cineasta: “Os autores de *A confissão* não levaram suficientemente em conta o fato de que no cinema a moral é ‘questão de *travellings*’. E provavelmente Costa-Gavras não será capaz (ou não terá vontade) de fazer outro tipo de cinema, além daquele que empresta ao cinema policial as suas formas principais e seus efeitos mais grosseiros; provavelmente, o que ele gosta mesmo é de filmar uma ‘boa’ corrida de automóveis ou uma ‘boa’ cena movimentada; infelizmente ele não tem consciência de que os recursos que a gente usa não são desprovidos de significação, e que

compete à responsabilidade de qualquer cineasta que queira dar aulinhas de política, começar por entender e assumir as consequências ideológicas e políticas dos signos de que se vale” (idem, p.185).

A ginástica de Lebel para por de pé o seu ecletismo, o que tende a identificar ausência de proposta estética com abertura dialética, não deixa de ter as suas correspondências do lado dos teóricos da desconstrução. Afinal, estes podem efetivamente ser acusados de carregar o que o próprio Lebel chama de “concepção monolítica da ideologia dominante”. Ou seja, de olhar para os produtos da cultura burguesa como se eles fossem sempre resultado de um projeto sem contradições, fruto da lucidez e da autoconsciência de uma classe que se anteciparia à história e construiria seus códigos de representação com tal coerência e funcionalidade para a defesa dos seus interesses. O exemplo mais nítido desta discussão é fornecido pela crítica de Lebel à tese de *Cinéthique* sobre os efeitos ideológicos do aparelho de base. Para Lebel, a câmera e o equipamento cinematográfico são produtos da ciência e da técnica, sendo neutros do ponto de vista ideológico. Não carregam em si mesmos nenhuma afinidade com determinada ideologia em particular, e será no contexto de um projeto específico que vão estar comprometidos com interesses particulares: é o uso social de um aparelho técnico que define o seu compromisso ideológico, não as suas características tomadas em si mesmas. Nesta linha, quando Marcelin Pleynet (em *Cinéthique*) e Godard-Gorin (em *Vento do leste* – 1969) atribuem a invenção da fotografia a um estratagema da

burguesia para satisfazer a seus interesses ideológicos num momento específico (século XIX), Lebel aí vê uma explicação idealista: seria a ideologia, monolítica e autoconsciente, manifestando uma superlucidez, que estaria se antecipando ao progresso material e determinando a direção dos processos sociais. Caricaturando, ele afirma que a solução de *Cinéthique* seria a destruição de todas as câmeras e a negação total do cinema, uma vez que este carregaria a “tara” de seus desígnios burgueses, sendo inútil do ponto de vista de uma cultura revolucionária.

*Cinéthique* responde que, onde seus redatores apontaram uma relação de sincronismo (na verdade isto não está claro no texto), Lebel viu uma relação de causalidade (que realmente pode ser lida na formulação de Pleynet e Godard), e que não é suficiente dizer que a câmera é uma máquina para decretar a sua neutralidade. *Cinéthique* diz que a câmera tem uma função ideológica na medida em que é um aparelho ligado à “representação do espaço”, não podendo ser comparada com um avião, por exemplo. Privilegiar a origem técnico-científico do aparelho, esquecendo a sua operação específica (representar), é demonstrar uma concepção instrumentalista da técnica e uma visão positivista da ciência (que Lebel realmente carrega).

A consideração básica que determina a posição da revista é a de que “um processo ideológico – e a prática cinematográfica, antes de mais nada, é isso – não confere aos instrumentos que usa o mesmo estatuto que o processo econômico confere às máquinas que o servem, nem o processo científico, a seus aparelhos (nem que sejam de ótica); um

processo ideológico, outrossim, não confere a mesma função determinante a todos os instrumentos técnicos que usa; é sem dúvida necessário diferenciar o papel desempenhado por uma célula foto-elétrica, por exemplo, ou por uma câmara” (*Cinéthique*, n.9/10, p.57).

Embora não aceite o “neutralismo” de Lebel, *Cinéthique* reconhece o caráter problemático de suas teses, ressaltando que, mesmo dentro de certo exagero, o fundamental é que a questão da perspectiva e do efeito-câmera foi colocada. O que significaria uma contribuição fundamental para a análise das relações entre cinema e projeto ideológico. A polêmica gerada pelas teses da revista teria levado à superação de tabus e inserido a questão da visão ideológica no cinema dentro de uma nova problemática.

Neste particular, *Cinéthique* está com a razão mas, dentro desta “abertura” de nova problemática, não deixa de ser válida a observação segundo a qual a revista caminhou na direção de uma “concepção monolítica da ideologia dominante”; o que se deu muito em função de suas bases vindas de Lacan e Althusser, dentro de um marxismo de inclinação estruturalista, onde a noção de Código, e a rígida sistematização aí implicada, tende a privilegiar o aspecto lógico-formal das representações ideológicas, tomadas como manifestação de uma Lei (sistema de regras). É a própria *Cinéthique* quem se refere a isto e faz a autocrítica. “O erro não consistia em definir como codificado ideologicamente pela história aquilo (câmera, sistemas formais) que Lebel, que julgou poder acusar-nos de essencialismo define como

‘ideologicamente neutro’ – mas sim, consistia na supervalorização da função desempenhada por este código no conjunto das contradições codificadas e dos códigos contraditórios que produzem um filme. Paradoxo: enquanto que para Francastel o código da perspectiva servia para lutar contra uma concepção idealista do cinema, isto porque identificava a ‘origem’ histórica de um dos seus códigos, acabava, em nós, devido ao peso histórico que lhe atribuímos, por tornar-se, como se fosse uma essência, o Código. O erro – e o texto de Baudry vai também nesta direção – consistia nesta supervalorização que acabava dando a impressão de que o cinema não podia escapar à metafísica, ao idealismo, à ideologia burguesa” (idem, p.55). E acrescenta: “Indagar a relação material (institucional) da câmara com a ideologia, defini-la como a reprodução de um código de perspectiva centrado sobre o sujeito e sustentado por aparelhos ideológicos de estado (...) é isto mesmo que não podíamos fazer nos nossos textos anteriores, mas que agora podemos escrever sem contradizê-los. E escrever isto é lutar contra o discurso (inclusive o de Lebel) que afirma a universidade, a naturalidade, a neutralidade deste código da perspectiva (...) discurso este que está no poder nas instâncias do saber (aparelhos escolares, universitários, culturais), fato este que por si só o sustenta” (idem, p.56).

E *Cinéthique* ressalta que este é apenas um dos aspectos da discussão sobre a “impressão de realidade”. A análise da função ideológica da imagem fotográfica em sua fidelidade à perspectiva monocular (e não ao real) estará articulada à crítica ao cinema que

organiza as imagens no sentido de obter a “representação” de um mundo ficcional, com a construção de um espaço-tempo na profundidade (ilusória) da tela. Neste particular, é importante ressaltar o que é específico à revista na sua crítica ao cinema dominante. Como sabemos, as motivações de *Cinéthique* são mais de ordem político-ideológica, e menos de ordem estético-ontológica (tal como em Brakhage ou nos teóricos do cinema poético). O cinema espetáculo é alvo da crítica não porque corrompe o destino mítico-estético da nova arte, mas porque opera um duplo mascaramento, no nível do papel do cinema na sociedade (oferecer espetáculo) e no nível de uma concepção das práticas humanas em geral (a idéia de criação prevalecendo sobre a idéia de produção-trabalho).

Para Jean Paul Fargier, o duplo ocultamento define-se da seguinte forma: (1) o cinema-espetáculo oculta as outras formas de produção cinematográfica. Dentro do projeto da ideologia dominante é preciso provocar a identificação do cinema com “espetáculo” e, assim, reduzir o uso da técnica à sua modalidade mais inofensiva do ponto de vista político. O desdobramento desta tática está manifesto na produção do senso-comum segundo o qual o filme político corresponde a um gênero especial e constitui algo “anormal”; a política no fundo presente em todos os filmes, é posta entre parênteses e sua presença, quando inegável, é assumida como invasão imprópria; (2) o cinema espetáculo oculta o trabalho de produção do filme. Reproduzindo os códigos da ideologia dominante e produzindo uma ideologia própria (a da “impressão de realidade”), tal ci-

nema impede o conhecimento dele próprio como produto, resultado de um trabalho dentro de condições determinadas. O cinema revolucionário, ao destruir a idéia de representação, ao se negar a fornecer a imagem transparente, produz um conhecimento sobre ele mesmo, em primeiro lugar, como condição para a produção de um conhecimento dirigido a uma realidade que engloba o filme. O essencial na nova proposta é desrealizar a imagem, evidenciá-la como peça de discurso; é desconstruir o sistema de regras da narração e da decupagem-montagem próprias ao cinema burguês. A mistificação da janela que se abre para o real (dado natural), é preciso responder com a materialidade da imagem/som, como signo produzido, e com o cinema-discurso capaz de modificar, não a sociedade diretamente, mas a relação de forças ideológicas.

Eis porque a oposição fundamental em *Cinéthique*, e também nos *Cahiers*, é entre materialismo e idealismo; e a tarefa do cineasta militante é a “transformação ideológica” do cinema, que deve libertar-se do círculo idealista da “impressão de realidade” e penetrar num novo domínio: o da concepção do objeto cultural como produção. Para além da polêmica que envolve as duas revistas, elas têm em comum a defesa de um cinema que traga em si a marca do processo de produção, ao invés de tentar apagar os traços que o denunciam como objeto trabalhado e como discurso que tem por trás uma fonte produtora e seus interesses. Contra a ficção que pretende existir por si mesma, como reflexo do real, é proposto o discurso que fala sobre suas próprias condições de

existência e, portanto, afirma-se como reflexo do trabalho de produção e de suas funções sociais e materiais. *Cinéthique*, em particular, procura corrigir a noção de reflexo, acentuando que existe um processo pelo qual um produto reflete certas condições sociais dentro das quais ele se insere. O filme materialista é a explicação desse processo, não a incursão no terreno da arte realista que constrói uma “realidade pronta” e a propõe como semelhante ao real. O realismo está comprometido com a idéia de mimese, uma concepção burguesa do objeto estético, cuja expressão máxima se dá no cinema-espetáculo. O cinema materialista de *Cinéthique* é uma desconstrução porque seu particular método construtivo desmonta-se diante do espectador. E o deve fazer literalmente. O modelo proposto deve não apenas desobedecer às regras clássicas, produzindo deslocamentos ou distanciamentos críticos frente à ficção dominante; ele deve ir além, promovendo um verdadeiro *strip-tease* do discurso: este tem de se mostrar como tal em sua estrutura profunda; peça por peça, deve revelar-se como operação de linguagem, esclarecendo suas leis de produção e suas condições práticas, ao mesmo tempo em que discutindo seu próprio estatuto frente ao “tema”, à realidade” ou ao “contexto” a respeito do qual o filme tenta falar. *Cinéthique* diria: é preciso demonstrar a “lógica do significante”, discutir o modo pelo qual o complexo imagem/som é capaz de “dizer” ou “significar” algo dentro de condições específicas. E, assim, produzir um discurso materialista, apto a superar efetivamente as ilusões do cinema mimético, idealista e comprome-

tido com o sistema dominante, mesmo quando na sua superfície se afirme (como máscara) uma intenção crítica.

Enquanto isto, para os *Cahiers*, os filmes desconstrutores não são apenas aqueles que mostram suas “entranhas”, mas também aqueles que, pelo modo como são construídos, carregam indicadores que revelam o que há de básico sobre as suas condições de produção e sobre os seus códigos. A anti-representação não é assumida tão literalmente como em *Cinéthique*. Nesta, numa primeira fase, predomina a defesa total da “interdição do sentido” (conforme o filme *Méditerranée*), e o discurso “sobre o mundo” está proibido. A imagem que se desmonta, ao denunciar o idealismo da linguagem transparente da burguesia, fica amarrada na auto-análise, na referência à sua própria textura, na operação de revelar que o discurso é discurso. Jean Paul Fargier fala em “relações de textura”, capazes de revelar a “lógica do significante” (textura = concreto cinematográfico, o complexo imagem/som), em oposição às “relações de espaço e tempo” (= cinema diegético, que procura transformar o significante numa transparência). E *Méditerranée* é visto como um caminho para a instituição do cinema materialista porque ele não se define como a “representação” de um espaço-tempo, mas como um filme sobre a idéia de Representação que informa a prática cinematográfica burguesa.

Os *Cahiers*, em função de sua política mais “tolerante”, acusam *Cinéthique* de vanguardismo e de praticar um sectarismo estéril. E consideram inaceitável a posição de elogio que *Cinéthique* assume diante de

*Octobre à Madrid*, filme de Marcel Hanoun, confessadamente um cineasta metafísico, voltado para experiências de vanguarda nos moldes do cinema poético americano. Se, de um lado, os *Cahiers* irritam *Cinéthique* pela aceitação de cineastas como Marco Ferreri, Straub e, inclusive, Robert Bresson (com toda a sua metafísica), do outro, *Cinéthique* estaria se comprometendo com um tipo de produção dificilmente separável da vanguarda americana em seus trabalhos de desconstrução: antiperspectiva (Brakhage) e cinema reflexivo (Snow, Jacobs). Qual seria a diferença entre o cinema mito-poético, ou o cinema estrutural-fenomenológico, e as obras elogiadas por *Cinéthique* como materialistas?

Os redatores dos *Cahiers* não formularam de modo tão direto esta pergunta, tal como eu a formulo aqui. E, provavelmente, a resposta de *Cinéthique*, para ser razoável, demandaria todo um livro ou, pelo menos, um hipotético número especial da revista. De qualquer modo, antecipemos esquematicamente uma resposta, procurando caminhar dentro dos princípios de *Cinéthique*. Tudo provavelmente começaria com a consideração de que a presença do “sentido” e de um apelo a transcendências caracterizam o filme visionário da vanguarda ontológica, ao lado de uma hipertrofia do sujeito como instância fundadora e como o próprio objeto do discurso. O modelo de *Cinéthique* constituiria a verdadeira crítica a celebração dos poderes reveladores do artista, produzindo um descentramento do sujeito, desalojando a subjetividade do artista de sua posição central e fundante na produção do discurso. Ao

mesmo tempo, o cinema materialista substituiria as “criações” e “profecias” da arte-antena da vanguarda ontológica pela noção de arte-trabalho, deslocando o domínio estético do seu solo metafísico e inscrevendo a atividade artística no conjunto das práticas humanas (materiais e sociais). Em relação à matéria específica desta prática, o complexo imagem/som, o cinema de *Cinéthique* substituiria os “poderes mágicos” (afirmados pelo cinema poético) pela experimentação que analisa tal matéria e procura elucidar o seu funcionamento “significante” dentro de condições determinadas. Na verdade, esta operação de “interdição do sentido” tomada radicalmente e esta “desautorização” do sujeito como “doador de sentido” para a matéria do cinema seriam os elementos inaceitáveis para a crítica burguesa, incluída a vanguarda. As hesitações dos *Cahiers* seriam também um índice desta inaceitação da “descontinuidade radical” (outra maneira de formular o ataque à representação e às “filosofias da consciência”), visto que a continuidade, para *Cinéthique*, é, por exemplo, a marca da intervenção da consciência, ou melhor, a continuidade pertence ao domínio das ilusões da consciência que percebe – o “paradigma” de tal formulação seria o processo básico que ocorre na projeção cinematográfica onde, de uma série descontínua, nossa “consciência” produz a ilusão de continuidade. *Cinéthique* quer propor uma “outra leitura” do complexo imagem/som, justamente aquela que mesmo os teóricos afinados com as experiências do “cinema poético” estariam recusando. Tal seria o caso de Noel Burch, em seus primei-

ros escritos. O tipo de desligação ou descontinuidade radical apresentado por *Méditerranée* (entre as imagens ou entre o texto de Philippe Sollers e as imagens) é criticado violentamente por Burch em *Práxis do cinema* (1969). A base para o ataque de Burch é a idéia de que deve existir uma dialética continuidade/descontinuidade para que qualquer discurso possa ser “inteligível”. Neste princípio de cont/descont, *Cinéthique* vê exatamente a “falsa dialética” e o idealismo de Burch (fé no sentido instaurado por um movimento contínuo subjacente ao discurso). É a revista ataca os critérios puramente estético-formais que orientam o livro *Práxis do cinema*. Nele, o autor está preocupado com uma especificidade do cinema nos moldes da especificidade musical; apontando um repertório de estruturas não voltadas para a imitação do real, estruturas cujo rastreamento é feito ao longo do livro, Burch teria superado o realismo ingênuo, mas estaria inscrevendo seu discurso numa estética idealista, baseado que está numa concepção organicista da obra de arte.

O desdobramento de tais polêmicas resulta em deslocamentos de parte a parte. Burch caminha na direção de uma teoria da desconstrução, basicamente seguindo o modelo dos *Cahiers* – a desconstrução é entendida como não obediência ao código vigente, como bloqueio da leitura imediata. Baseado também em Eco e Francastel, ele passa a rastrear, na esfera do cinema, as obras desconstrutoras que, em cada momento da história do cinema, desafiaram o sistema dominante (notadamente a decupagem clás-

sica) – ver o texto intitulado “Proposições”, publicado na revista inglesa *Afterimage* (primavera 1974). *Cinéthique* e os *Cahiers* caminham em direção a uma definição mais política de seu debate no contexto francês, procurando pôr em prática uma militância no que passam a caracterizar como *front cultural*, o que leva a uma predominância de discussões sobre a produção e distribuição de filmes militantes e sobre as questões em torno da prática artística no interior da sociedade capitalista. Pode-se, inclusive, dizer que há uma segunda fase, principalmente em *Cinéthique*, caracterizada pelo ataque à estética da desconstrução e, particularmente, a *Méditerranée* e aos filmes de Straub como trabalhos alimentados por uma postura idealista (dada a sua subversão puramente formal). A partir do n.11/12, *Cinéthique* ataca explicitamente o seu antigo modelo, considerado agora um desvio rumo a uma consideração exclusiva dos problemas de linguagem. O novo filme revolucionário, não esquecendo a necessidade de pesquisa no nível da linguagem, deve estar mais decisivamente comprometido com um projeto de militância diretamente política. A revista passa a se definir mais como uma “contribuição a uma política cultural marxista-leninista”, tomada num sentido mais global. O discurso específico sobre as táticas desta “política cultural” no que se refere à imagem/som do cinema não é produzido nos moldes da primeira fase da revista; e o silêncio sobre questões específicas indica uma admissão tácita de que permanecem válidas as teses sobre a “impressão de realidade” formuladas entre



1969 e 1971. Nesse período polêmico, a posição de *Cinéthique* pode ser resumida pela citação de uma frase antecipadora, dita pela atriz Juliette Bertot em *Le gai savoir*, filme de Godard realizado em 1968: “Eu quero aprender, ensinar a mim mesma, a todos, como voltar contra o inimigo aquela arma com a qual ele nos ataca: a linguagem”.

O que temos na crítica de cinema pós-1968 na França é, de certo modo, a tentativa de formalizar, especificar e levar numa certa direção propostas e sugestões de Walter Benjamin, citado várias vezes por *Cahiers* e *Cinéthique*. Uma proposição endereçada à produção literária repete-se nas duas revistas: “Gostaria de mostrar-lhes que a tendência de uma obra só poderá ser politicamente justa se for literariamente justa” (texto extraído de “O Autor como Produtor”).

Traduzida em termos de *Cinéthique* e dos *Cahiers*, tal formulação significa: todo discurso crítico começa pela crítica do discurso – no cinema, a análise política justa começa pela discussão das próprias condições (sociopolíticas e materiais) da prática cinematográfica como “prática significativa” (expressão de Julia Kristeva), ou seja, como prática que opera sobre elementos (signos) pertencentes a uma determinada linguagem.

Estrategicamente, não se faz referência ao texto de Walter Benjamin no qual a reflexão sobre cinema é mais explícita: “A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica” (1936). Tal texto foi escrito num momento em que o cinema (em geral) é recebido com entusiasmo por aqueles intelectuais e artistas engajados numa transformação dos padrões de produção estética. Em tal mo-

mento, o trabalho de Griffith e o cinema industrial em geral (americano ou europeu), a despeito de seu franco compromisso com a narração e com os valores burgueses, são vistos como aspectos “progressistas” no contexto da cultura contemporânea. Benjamin, de certo modo, culmina tal “otimismo” frente à produção industrial: o cinema “em geral” teria vinculado a si um papel fundamentalmente crítico frente aos conceitos tradicionais de arte, e teria cumprido um papel subversivo, em função do próprio caráter técnico (reprodução em série/audiência de massa) da atividade cinematográfica, apta a “dessacralizar” o domínio da experiência estética. A crítica francesa pós-1968 não partilha de tal otimismo e, ao mesmo tempo, descarta também outras alternativas de redenção do cinema no campo de batalha ideológico. A “vocação realista” do cinema sonoro, apontada no período que se segue à Segunda Guerra Mundial (neo-realismo, reativação do realismo crítico de inspiração lukacsiana nos anos 1950 e 1960), está longe de ganhar aceitação no contexto de *Cinéthique* e dos *Cahiers*. E o cinema direto, ou cinema verdade como também é chamado, mostra-se uma faca de dois gumes, carregando a bandeira da denúncia social, mas inscrevendo tal denúncia num discurso idealista, na maioria dos casos embuído daquela fé que constitui o inimigo mortal dos desconstrutores: a crença baziniana.

Se o sistema absorve todas as modalidades de cinema crítico, do neo-realismo aos “cinemas novos”, e é a indústria quem acaba explorando as novas formas de representação sem perder o seu esquema de mascara-

mento, se o cinema mimético não se liberta das premissas idealistas, é preciso romper. A “impaciência” de *Cinéthique* frente aos ardis da representação diz respeito exatamente ao momento em que as tolerâncias e simpatias para com as “contribuições” do cinema narrativo e industrial transformam-se em agressividade e desengano, com a percepção clara de que o espetáculo constitui a “reabilitação” do projeto revolucionário e a sua absorção como mercadoria altamente rentável. A desconstrução e a batalha no terreno da linguagem surgem como a alternativa. Desta vez, é preciso questionar a técnica cinematográfica, repensá-la, porque ela é agora encarada como reafirmação da noção de arte e de linguagem burguesas, não como sua desintegração (como na primeira metade do século). E nesta batalha pela desnaturalização da linguagem e pela afirmação do filme como trabalho inserido dentro de relações de produção determinadas, as teses de *Cinéthique*

e a prática do Grupo Dziga Vertov cristalizam um momento polêmico (1969/1971), numa revisão que promove um repensar todo o cinema, de Griffith a Godard.

Não o fiz e não seria possível desenvolver aqui uma discussão detalhada do uso que *Cinéthique* e os *Cahiers* fazem da noção de Código e da herança psicanalítica e althusseriana. O fundamental era compor um quadro do debate de modo a acentuar o salto qualitativo por ele produzido na análise das relações entre cinema e ideologia, e na análise da “impressão de realidade”, do cinema-janela e do mecanismo de identificação como elementos de uma retórica particular. As teses de *Cinéthique* estão em discussão e algo está claro em relação ao cinema contemporâneo; a procura de alternativas frente ao sistema dominante de representação e o combate às ilusões do cinema passam pelas reflexões em torno da desconstrução.

#### BIBLIOGRAFIA

- BENJAMIM, Walter. “A obra de arte na época da sua reprodutibilidade técnica” in *Teoria da Cultura de Massa*, coletânea editada por Luís Costa Lima, Rio de Janeiro, Saga, 2002.
- . “The author as producer” In *Understanding Brecht*, NLB, Londres, 1973.
- BORDIEU, Pierre. *Un art moyen: essai sur les usages sociaux de la photographie*. 2 ed. Paris: Les Editions de Minuit, 1963.
- BURCH, Noel, “Propositions” in *Afterimage* n.5, Spring 1974.
- BETTETINI, Gianfranco. *The language and technique of the film*, Paris, Mouton, 1973.
- ECO, Umberto. *A estrutura ausente*, São Paulo, Perspectiva, 1972.

EISENSTEIN, S. M. *Reflexões de um cineasta*, Rio de Janeiro, Zahar.

———. *Film form*, Harcourt, New York, Brace & World, Inc., 1949.

———. *Film sense*, Harcourt, New York, Brace & World, Inc., 1947.

———. *Film essays and a lecture*, New York, Praeger Publishers, 1970.

———. “Ecrits” in *Cahiers du cinéma*, n.209 a n.224, 1969/1970.

———. “Notas para filmagem de *O capital*”, in *Cinema nuovo*. (Itália), n.226, 1974.

FRANCASTEL, Pierre. *Pintura y sociedad*, Buenos Aires, Emece, 1970.

EICHENBAUM, Boris. “Problema of film stylistics” in *Sreen* v.15, n.3 (também publicado em *Cahiers du Cinéma*, n.220/221 – maio/junho de 1970 e outono de 1974).

GARRONI, Emilio. *Proyecto de semiótica*, Barcelona, Gustavo Gili S.A., 1973.

METZ, Christian. *Linguagem e cinema*, São Paulo, Perspectiva, 1981.

———. *Essais sur la signification au cinéma-II*, Paris, Klincksieck, 1973.

SCHNAIDERMANN, Boris. *A poética de Maiakovski*, São Paulo, Perspectiva, 1971.

VERTOV, Dziga. *Articles, journaux, projets*, Paris, Union Générale d'Éditions, 1972.

*Focus on Godard*, editado por Royal S. Brown, Prentice-Hall, New Jersey, Englewood Cliffs, 1972.

*Sign-Language-Culture*, editado por A. J. Greimas, Paris, Mouton, 1970.

Revistas:

*Communications*, n.23, fevereiro de 1975.

*The Drama Review*. New York University, março, 1974.

## VII

### AS FALSAS DICOTOMIAS

As diferentes “estéticas cinematográficas” aqui apresentadas o foram basicamente a partir de sua formulação teórico-ideológica, no nível do texto escrito e da reflexão crítica sobre uma determinada prática. O problema que me serviu de guia para o relacionamento destas várias propostas estabeleceu uma certa direção particular de análise. As discussões sintéticas aqui feitas tornam claro o caráter introdutório deste trabalho, concentrado num aspecto apenas de toda a problemática do cinema enquanto modalidade de discurso e enquanto prática inserida em condições específicas, sociais e materiais. A relação entre esta prática e os modelos discutidos não é simples e seria falso considerar tais modelos como referenciais absolutos destinados a orientar uma categorização mecânica dos filmes. Na verdade, as oposições que permeiam o meu texto – transparência/textura, espetáculo/discurso, representação/desconstrução, realismo/vanguarda, continuidade/descontinuidade – estão longe de expressar a separação de traços mutuamente exclusivos, como se fosse clara e in-

discutível a escolha entre isto ou aquilo. Em geral, é ilusória a idéia de uma escolha binária, ou de que se trata de mergulhar num pólo (a vanguarda, por exemplo) para evitar o outro (o realismo). Em primeiro lugar, porque cada um dos elementos componentes destas oposições recobre uma multiplicidade de perspectivas e modalidades de cinema; a oposição entre vanguarda e Bazin não significa que, em todos os sentidos e aspectos, um representa a negação total daquilo que motiva o outro; se há um “realismo revelatório” de inspiração cristã em Bazin, o que dizer das “visões” expressionistas e sua nova era de espiritualidade? Ou do cinema visionário de Brakhage?

O fato de certa postura ideológica se traduzir numa estratégia específica no plano do discurso cinematográfico tem conseqüências fundamentais no efetivo papel que cada proposta assume no processo cultural em que estamos envolvidos. Mas, certos conflitos entre tendências diferentes, em geral aguçados por aquilo que elas explicitamente assumem e defendem, não significa que não haja

pontos comuns entre elas, principalmente quando a nossa atenção é dirigida para aquilo que permanece implícito em cada proposta e cercado de um sintomático silêncio. Apesar das esquematizações deste texto, creio ter ficado claro o grau em que conceitos como realismo, vanguarda, representação, concreto e reflexo não são de leitura imediata e exigem um contexto dentro do qual eles adquirem um significado particular. E creio ter ficado claro que há muitos realismos e muitas vanguardas, assim como há mais de uma perspectiva desconstrutora frente ao sistema dominante de representação.

Um modo freqüente de aplicar mecanicamente esses conceitos, sutil em sua falsificação, é aquele em que se procura projetar no tempo, e de modo linear, tais oposições. Estabelece-se um referencial aparentemente histórico, em que cada modalidade particular de cinema é encarada como própria e exclusiva a um certo período, sendo por esse motivo de presença condenável numa “etapa” posterior de “evolução”. Como se a razão para que haja o debate e se defenda ou ataque certo tipo de discurso fosse de ordem cronológica. Fala-se em “era da montagem”, “era do bazinismo”, “era da desconstrução”. Tais eras produzem a ilusão de que determinada proposta realmente se cumpriu e se esgotou, devendo dar lugar a versões “mais modernas” do fazer cinematográfico. Nesta linha, a presença de um cinema dominante, construído dentro de critérios considerados superados por certos cineastas de vanguarda, reduz-se a um fato estético e a uma “ausência de criatividade”, como se não houvesse razões mais profundas para a dominân-

cia de um certo tipo de discurso em determinado momento. Tal atitude, encontramos em alguns adeptos da vanguarda como solução exclusiva para a prática cinematográfica, principalmente nos Estados Unidos. O privilégio dado à oposição tradicional/moderno transforma a presença de inovações dirigidas a aspectos parciais da produção cinematográfica no elemento decisivo na oposição reacionário/revolucionário. A hipótese de uma evolução linear – século XIX = realismo, século XX = modernismo – predomina; e as várias ontologias, cosmogonias e revelações do “eu” são agrupadas num conjunto de tendências vistas positivamente pelo simples fato de serem uma negação do cinema dominante ou de uma estética realista. Dentro de uma perspectiva mais conseqüente, creio ser fundamental não apenas considerar o que uma proposta rejeita, mas também o que ela incisiva ou veladamente afirma. E, principalmente no que se refere a propostas recobertas por conceitos como vanguarda, realismo ou desconstrução, a tarefa fundamental do analista é a interrogação pelo que de particular tal realismo, tal vanguarda ou tal desconstrução apresenta. Tais etiquetas, via de regra, consistem na instância inicial de um debate; aquelas noções por onde a discussão começa e não a referência definitiva por onde a discussão termina.

O panorama aqui traçado deixa inúmeras questões em aberto. Notadamente as que dizem respeito às relações não explícitas entre as diferentes propostas consideradas ou às referentes a certas teses particulares de umas em relação às outras. Seriam os filmes da vanguarda ontológica (Mekas, Brakhage,



MADE IN USA, *Jean-Luc-Godard*

Snow, entre outros) um ato de desconstrução compatível com as teses de *Cinéthique*? Seria o discurso claro de Eisenstein um desvio idealista como o quer o Godard de *Vento do leste*? O ataque de Godard está baseado na comparação com Griffith. Seria correto dizer que Eisenstein, em *Potemkin*, apenas aplicou os métodos do cineasta americano dentro de outra perspectiva ideológica? Eisenstein responderia que a visão de Godard é simplista, uma vez que todo o seu longo artigo “Dickens, Griffith e o filme hoje”

(1944) constitui uma demonstração da diferença entre o seu método e o de Griffith. O que não elimina totalmente os problemas, uma vez que cabe analisar mais de perto o artigo de Eisenstein. Falei das relações entre Walter Benjamin e o discurso dos teóricos da desconstrução. Uma questão que não respondi diz respeito ao tipo de leitura dos textos de Benjamin feita por eles, bem como sua revisão das mais diferentes estéticas deste século. E uma interrogação fundamental praticamente fica em suspenso ao longo de

todo este trabalho: a que diz respeito às relações entre as propostas de Brecht e o cinema, questão que, cada vez mais, solicita uma investigação específica, dada a proclamação, freqüente no cinema contemporâneo, da existência de uma filiação brechtiana em certos trabalhos (Godard, Straub, Glauber, Fassbinder, o grego Angelopoulos, Marco Ferreri e outros).

Ao lado disto, é preciso ultrapassar o nível de um estudo comparativo das várias modalidades de discurso no cinema, para que se possa abordar em profundidade o problema da significação ideológica dos filmes num determinado contexto específico. O tipo de discussão aqui feita é capaz de estabelecer as vinculações entre discurso filmico e ideologia em uma de suas dimensões: a da proposição de um determinado estatuto da imagem/som do cinema (e da linguagem em geral) frente ao real; estatuto que só pode ser definido no interior de uma concepção global do real, a qual constitui a referência de base para a proposta estética. O plano em que fiquei não deu ensejo, a não ser episodicamente, para que se colocassem outras variáveis em jogo, como a relação entre estas modalidades de discurso e a constituição de uma produção cinematográfica nacional. Evidentemente, o quadro internacional de produção e distribuição propõe uma série de problemas no nível da “luta pelo mercado” e, em cada contexto específico, esta luta adquire uma significação ideológico-política diferente.

As considerações frente aos problemas de mercado numa proposta estética elaborada nos Estados Unidos, na Itália, na França

ou nos países da América Latina, assumem um caráter ideológico distinto, em certo grau. Se uma determinada modalidade de cinema carrega em sua proposição uma determinada atitude frente ao sistema de distribuição dominante – um pôr-se à margem, um buscar novas formas de produção/difusão, ou um projeto de conquista de uma fatia maior ou menor dentro do sistema – toda uma série de problemas aparecem no momento em que se procura equacionar a natureza das relações entre a modalidade de cinema proposta, as condições de comunicação e a luta econômica. Em outros termos, a maior dificuldade está em estabelecer em cada contexto nacional e em cada momento, qual o peso ideológico-político de cada um dos aspectos em jogo. Nos países latino-americanos, onde a questão nacional e a luta pela conquista do mercado assumem uma significação muito específica (= luta contra a colonização cultural), as considerações do cineasta frente a diferentes modalidades de discurso tendem a assumir uma orientação diferente daquelas encontradas no cinema “desenvolvido” contemporâneo.

As dificuldades neste terreno refletem-se nas ambigüidades e nos silêncios de *Cinématique* face à validade universal do projeto de desconstrução, bem como em suas dificuldades na análise dos filmes latino-americanos, principalmente no que se refere à relação entre a modalidade do discurso e sua significação ideológica. E, num exemplo modelar da diferença de orientação, encontramos as considerações de ordem nacional-econômica como pontos fundamentais na discussão entre Glauber Rocha e Jean-Luc

TERRA EM TRANSE, *Glauber Rocha*

Godard por ocasião da filmagem do *Vento do leste*. Após uma década de mútuo apoio, o conflito entre os dois cineastas se dá justamente no momento em que Godard, mobilizado no projeto de desconstrução, vê nas propostas de Glauber para a “edificação do cinema do Terceiro Mundo” um recuo industrialista (economicista) e uma conciliação com o conceito burguês de representação. Ao mesmo tempo em que Glauber vê na desconstrução um mergulho em especulações filosóficas sem saída, totalmente afastado dos problemas do Terceiro Mundo. Não

me interessa entrar nos detalhes da argumentação posta em jogo neste debate, mesmo porque seria necessário introduzir uma série de novos elementos que compõem o pano de fundo da discussão. Por exemplo, as polêmicas de Godard e Glauber em cada um dos contextos nacionais. É preciso lembrar que, na mesma época, Glauber discutia com os líderes do “cinema marginal” brasileiro, perspectiva que guarda certas relações com a desconstrução de inspiração francesa. Faço uso desta referência apenas para ilustrar o quanto as considerações em torno da trans-



parência, da desconstrução e do cinema-discurso não se esgotam no nível desenvolvido aqui e o quanto efetivamente cada contexto específico gera motivações novas na orientação das escolhas estéticas.

O que fica registrado nestas notas finais, não sem a reafirmação de que a preocupação com a luta econômica e o exercício de um nacionalismo cultural anticolonialista, não tornam irrelevantes tais “interrogações

filosóficas” endereçadas ao discurso e aos problemas de linguagem. Uma desconsideração por este aspecto decisivo da prática cinematográfica, traduzida numa mitologia da “consciência crítica” que expressa seus conteúdos naturalmente ou traduzida no oportunismo dos reprodutores das fórmulas vigentes, significa uma dissolução efetiva de tal “consciência crítica” e uma adesão à transparência que reafirma os dogmas do idealismo.

## APÊNDICE 1984

Terminei o livro, em 1977, falando em “adesão à transparência” e reafirmando a preocupação central de “crítica ao ilusionismo”, feita então dentro das coordenadas estabelecidas pela produção teórica francesa pós-estruturalista, marcada pela psicanálise de Lacan, de um lado, e por Jacques Derrida, de outro – Derrida cujos textos fizeram emergir o debate da desconstrução no plano da filosofia e da literatura, antes de seu transplante para o campo do cinema. Relendo, observo que, na apresentação do debate francês, eu deveria ter advertido o leitor para o fato de que, ao se transplantar para o cinema, a desconstrução recebeu tradução particular que não corresponde bem à sua formulação em Derrida. Este toma a questão da linguagem e da escritura como flanco privilegiado de discussão das premissas de toda uma tradição filosófica ocidental. Operando com os dados trazidos pela investigação da ciência lingüística moderna, apoiando-se na leitura de Heidegger, Derrida é radical no descarte da idéia de que há um sentido próprio (primeiro, literal) nos elementos que compõem a linguagem, por oposição a um sentido figurado (segundo). No limite, ele

questiona qualquer hipótese que pense a linguagem como instrumento (técnica), como superfície transparente apta a veicular mensagens cuja verdade caberia restituir com base numa instância originária – o sujeito, o determinismo histórico, Deus – que dá fundamento à produção de sentido, que fornece um centro fixo a partir do qual os significados se articulam. O seu anti-ilusionismo é um discurso sobre a “falácia de uma origem fixa”: o mascaramento fundamental de uma certa concepção da linguagem é o de criar a ilusão de uma origem, a nostalgia de uma presença (na origem) que não é mais, que está ausente, que caberia recuperar. Interrogando a própria noção de “significado”, redefinindo a concepção de “leitura”, Derrida está às voltas com a demolição dos pressupostos de toda uma metafísica com a qual o próprio marxismo está comprometido (o sentido da história etc.). Os teóricos da revista *Cinéthique*, no transplante, promovem uma redução do problema aos termos compatíveis com o referencial marxista; e desconstrução torna-se um colocar em evidência as regras do próprio discurso enquanto referidas a um solo histórico-social concre-

to, torna-se um desnudar o trabalho da representação, suas condições de produção no interior da luta de classes.

O mais importante diante dessa interpretação particular, não é propriamente corrigi-la, nem seria eu capaz aqui de esmiuçar uma questão que ainda me ultrapassa (ironicamente, remeto-os à “origem”: Derrida). Cabe, isto sim, retomar os seus motivos ideológicos e trabalhar um pouco mais o momento do transplante quando, afinal, toda a aposta de cineastas e teóricos empenhados neste processo estava concentrada no rendimento político imediato de sua batalha contra o ilusionismo. A virada dos anos 1960 para os anos 1970 está, de diferentes formas, marcada pelo mergulho radical na crítica ao “fetiche da imagem”, à manipulação do desejo e da frustração que um discurso ficcional opera reiteradamente. É o momento de desencanto com qualquer resíduo de transparência na imagem/som do cinema – terreno de alienação inevitável. A palavra de ordem é a sabotagem do prazer cinematográfico, em qualquer nível, e o cinema político se atrela mais do que nunca à desconstrução. A representação, clássica ou moderna, senta no banco dos réus e o cineasta investe em criar mecanismos de discussão de seu próprio filme, enquanto o teórico investe na explicação do que, para o espectador comum, é um desafio, uma “chatice.” A tendência é um cinema ascético – à Godard do período 1969-1972, à Straub – que namora o conceitual, ou um cinema autoral que, ignorando deliberadamente as convenções, presta-se a uma leitura desconstrutiva (é o momento de atenção maior ao *underground*; no Brasil, é o

momento do salto maior do cinema experimental – penso na *Bel-Air*, de Bressane e Sganzerla, no trabalho de jovens que radicalizaram o cinema independente entre 1969 e 1971). É recente a experiência utópica de maio de 1968, o desejo solicita a aceleração dos relógios e qualquer consideração sobre o ritmo das transformações históricas tem pouco efeito, principalmente para quem, sendo de cinema, está habituado à própria escala reduzida dentro da qual a representação cinematográfica se constituiu, entrou em crise, sofreu abalos e parece desabar.

Ao longo dos anos 1970, após os abalos sísmicos de muita teoria e de alguma prática, o terreno se acomoda, a experiência mais radical se confina, ganhando continuidade apenas em projetos muito particulares – lembro Straub, Marguerite Duras, Chantal Ackerman, Syberberg entre outros. A ordem não entra em colapso, Hollywood se recupera e determinados cinemas nacionais amparados pelo investimento estatal – penso no cinema alemão (a intervenção do Estado no Brasil não se deu para fazer emergir uma *nova geração*, nem uma multiplicação de propostas) – dão espaço para jovens emergirem com uma pluralidade de propostas, a perspectiva do cinema de autor se revigorando em novas bases como parâmetro no mercado (que é o mesmo e envolve as mesmas forças). Os novos cineastas de maior talento disputam, através dos velhos festivais, as posições de honra no comércio internacional. Aos tempos de Godard, sucedem os tempos de Fassbinder, Wim Wenders, Saura, Tanner. O anti-ilusionismo, enquanto referência, perde o ímpeto no debate e o sentimento de urgência asso-

ciado à desconstrução do cinema cede lugar para uma consciência atenuada do esgotamento das convenções. A citação, o refazer, o deslocar, elementos já presentes desde o início dos Cinemas Novos, passam a primeiro plano, novamente. O político concilia com o cinéfilo; o cineasta de hoje, com o adolescente espectador de ontem. É a tônica da produção autoral é uma “ficção de segundo grau”, a repetição de dispositivos clássicos que se julga (e esperamos que sim) ganhar novo sentido porque sua atmosfera não é mais a de um uso inocente da convenção e do repertório mas a do rearranjo hiperconsciente das mesmas figuras de estilo, deslocadas, revigoradas pela introdução de ingredientes novos. A grande aposta é que, em todo este processo de reiterações e deslocamentos, o cinema de hoje faça ver melhor as próprias convenções de linguagem, as leis dos gêneros da indústria cinematográfica e seu sentido, ideológico e político, no interior da cultura de massas. Penso aqui na versão mais conseqüente do cinema contemporâneo, porque, neste “cinema de segundo grau”, a fronteira é tênue entre a recriação que instala a diferença e o refazer que é pura instância de repetição. Nos Estados Unidos, por exemplo, a diluição e barateamento (que custa milhões de dólares) daquela “consciência do estilo” própria ao cinema político dos anos 1960 chega a seu extremo: é agora estratégia máxima das grandes produções onde o artista se põe, como nos velhos tempos, como profissional competente e refaz (na brincadeira) todo o arsenal das aventuras clássicas, consolidando a era do “cinema de alusões” (expressão de Noel Carroll). Instala-se o “pas-

satempo em segundo grau”. O (novo) cinema como nostalgia do (velho) cinema esquece as inquietações, os dilaceramentos, a dimensão crítica, e entrega-se ao esporte de retrazer o imaginário da adolescência e as velhas mitologias hollywoodianas, sempre etnocôntricas. Tal perspectiva lúdica reativa os motivos profundos da velha “fábrica de sonhos” (agora pesadelos divertidos) e, ao mesmo tempo, confere a confortável sensação de distância: a hiperconsciência das regras do jogo reúne o profissional e seus espectadores – ficamos apenas de olho na *performance*, colocamos no trono a competência em edificar o pueril. Pela via da sofisticação tecnológica, o cinema industrial dominante se recupera, revive até grandes sucessos dos bons tempos num momento em que a crise geral do mercado dá menos espaço ainda ao que se convencionou chamar de alternativo.

No cenário pós-modernista, é a indústria cultural que está na ofensiva e mostra competência na absorção do que veio para negá-la. A política de sabotagem do “fetiche da imagem”, ou mesmo outros tratamentos de choque propostos pelas vanguardas, não estendendo a sua esfera de poder, tornam-se um campo de curiosidade, de estudo, entre outros. É a reflexão sobre o cinema, afinada aos novos tempos, põe-se a renovar seus instrumentos para explicar melhor a sobrevivência do que se tentou demolir ou se julgou esgotado. Nos últimos anos, pensar o cinema é via de regra um explicar, de modo cada vez mais sofisticado, o cinema clássico e seus herdeiros. Há derivações particulares oriundas de grupos emergentes: o discurso

feminista, que mobiliza a psicanálise para discutir a questão de um cinema e de um olhar feminino, que faz a crítica dos pressupostos patriarcais de todo um cinema; ou o discurso daqueles que estão engajados numa prática que reúne cinema e antropologia, sempre dispostos a criar experiências e discutir a questão da alteridade do olhar, o diálogo com a perspectiva do “outro”, cujos códigos de percepção são diferentes dos meus. No plano de uma “teoria geral”, não descarto a existência de exceções à tonalidade cinza que predomina (lembro do livro de Gilles Deleuze – *L’image – mouvement* – saudado com euforia em círculos franceses; a tradução vem aí, fiquemos atentos). Por enquanto, o que o tempo nos oferece é a exegese

do conhecido, a força do cinema industrial exigindo o recurso à psicanálise, à bioenergética, à solidez dos arquétipos, ou simplesmente o retorno à esquemática explicação que combina poder econômico e condicionamento *behaviorista* para resolver todo o problema que a cultura apresenta.

É tempo de arqueologia. E este revirar ruínas provavelmente está a preparar revelações aptas a revigorar a crítica inspiradora de novas práticas. Na superfície, no entanto, o destino atual das escavações, como no novo seriado de Hollywood, mostra-se sob a proteção de arqueólogos profissionais competentíssimos sempre dispostos a domesticar a descoberta e colocá-la a serviço da ordem instituída da representação.

#### BIBLIOGRAFIA

DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*, São Paulo, Perspectiva, 1971.

DELEUZE, Gilles. *A imagem-movimento*, cinema I, trad. Stella Senra, São Paulo, Brasiliense, 1985.

# AS AVENTURAS DO DISPOSITIVO (1978-2004)

*Ismail Xavier*

Como exposto na parte final do livro, a visão do cinema como um Dispositivo (Jean-Louis Baudry) trouxe uma síntese do percurso da teoria nos anos 1970, propondo uma análise crítica do efeito-janela que levava em conta não só as características próprias da imagem mas também as condições psíquicas de sua recepção. Resumindo, há um cinema (o clássico e suas atualizações) que explora a potência de simulação do dispositivo, dando ensejo a que o espectador se veja diante do espetáculo como um sujeito soberano a quem o mundo se oferece para a percepção e o conhecimento em condições ideais, de modo a compor a relação sujeito-objeto nos moldes cartesianos, ou seja, segundo uma noção do sujeito consolidada dentro da tradição burguesa. Lembro aqui este aspecto da teoria porque era central este movimento de vincular o aparato técnico com uma formação ideológica que se questionava a partir de uma inspiração vinda dos pensadores associados à desmistificação do sujeito e da consciência como entidades autônomas (Marx, Nietzsche e Freud). E havia também o pressuposto da dominação social – à qual o cinema clássico prestaria o seu serviço – e a hipótese de que a eficácia do cinema neste papel estava apoiada na própria estrutura da psique (segundo a tópica freudiana) que encontrava no dispositivo cinematográfico o seu espelho.

Se o cinema se coloca socialmente como “máquina de prazeres”, esta teoria apoiada na psicanálise entende seu efeito como um movimento de regressão narcisista pelo qual o espectador se entrega a uma identificação com o aparato e, em seguida, com imaginário representado na tela. Jean-Louis Baudry publicou mais tarde o livro *O efeito-cinema*<sup>1</sup> que realça novamente esta dupla dimensão do filme como artefato (o fazer, a arte, a representação) e como experiência subjetiva de gratificação vivida por uma platéia fascinada em função da sintonia entre sua disposição e o bom objeto oferecido na sala escura (oferecido por um cinema, não todo o cinema, porque um cinema moderno mais radical e o momento da desconstrução traziam a ruptura com isto).

<sup>1</sup> Ver Jean-Louis Baudry, *L'effet-cinéma* (Paris, Albatros, 1978)

Christian Metz, o mais equilibrado sistematizador desta teoria, deixou claro que Dispositivo não é apenas o aparato técnico, mas toda a engrenagem que envolve o filme, o público e a crítica; enfim, todo o processo de produção e circulação das imagens onde se atuam os códigos internalizados por todos os parceiros do jogo. Deste modo, o Dispositivo se põe como uma “instituição social da modernidade” que começa então a ser decifrada em suas bases mais profundas.<sup>2</sup> Metz buscou mais tarde novas inflexões no enfoque da “questão do espectador”, encontrando uma afinidade no trabalho de Francesco Casetti que, tanto quanto ele, dissolveu a dimensão de militância crítica dirigida ao cinema industrial (mesmo em 1975-77, Metz já buscara uma precisão conceitual maior, sem horizontes de negação de qualquer cinema). Nas formulações que ele e Casetti fizeram depois, o ponto forte foi dar maior especificação a este “lugar do espectador” no processo, entendida a posição do sujeito-receptor tal qual o próprio filme a constrói ao se dirigir à platéia.<sup>3</sup> Ou seja, a teoria não descreve o comportamento de sujeitos “empíricos” lá efetivamente na sala escura, mas o espectador suposto pelo filme (“implícado na forma do texto”); enfim, o consumidor que o filme deseja e para quem ele se mostra ajustado. Tal ressalva está longe de tornar a teoria do Dispositivo (versão Metz) imune à crítica e à refutação, mas se mostra mais refinada do que certas observações de seus adversários quando estes insistem na óbvia diferença que se instala quando o filme encontra espectadores particulares em situações particulares, pois a questão não é constatar diferenças mas explicar certas reações comuns geradas por produtos de grande audiência apesar das enormes distâncias de formação, valores e contexto cultural que separam as platéias.

Um bom exemplo do desdobramento das considerações sobre o lugar do espectador e seus regimes de leitura do filme é dado pelo trabalho de Roger Odin, principal figura da semi-pragmática, que combina a análise imanente do filme a considerações sobre a situação específica da comunicação. Odin trouxe notável contribuição à intrincada discussão sobre as diferenças e identidades entre “ficção” e “documentário”. Para ele, a distinção entre os dois modos não se coloca no plano exclusivo do objeto-filme, devendo incluir considerações sobre o tipo de investimento feito pelo espectador na sua relação com o filme. Esta pode mobilizar uma leitura “documentarizante”, ao pressupor que a imagem na tela tem um doador-narrador real, ou seja, alguém que pertence ao “nosso” mundo e que podemos questionar sobre identidade, verdade, fatura; ou uma leitura “ficcionalizante”, ao pressupor um doador-narrador fictício, que pertence a um mundo que não é o nosso, figura inquestionável.<sup>4</sup>

<sup>2</sup> Esta é a razão pela qual Dispositivo se refere aqui sempre à teoria que envolve este jogo de espelhos entre o técnico e o psíquico, com todas as supostas implicações ideológicas; e dispositivo se refere ao aparato técnico responsável pela especificidade do cinema.

<sup>3</sup> Ver Christian Metz, *Le signifiant imaginaire: psychanalyse et cinéma* (Paris, Union Générale d'Éditions, 1977); Francesco Casetti, *El film y su espectador* (Madri, Catedra, 1989).

<sup>4</sup> Ver Roger Odin, *De la fiction*, Bruxelas, Éditions De Boeck Université, 2000).

Metz, Odin e Casetti definiram seus projetos com nítidas diferenças face à teoria do Dispositivo na versão de Baudry, mas sem uma tônica de oposição a muitas de suas premissas. A seu modo, também o contexto anglo-americano – onde o termo é *Apparatus* – incorporou o legado e lhe deu novos desdobramentos. Quando rejeitada, a teoria do Dispositivo foi alvo de polêmicas acirradas dos dois lados do Atlântico, num combate que não está encerrado lá no passado como bem mostram publicações recentes.<sup>5</sup>

#### A) AS AVENTURAS DO DISPOSITIVO: PRIMEIRO MOVIMENTO

Em aplicações mais específicas, a teoria do Dispositivo foi incorporada a uma parcela dos estudos de cinema levados a efeito de uma perspectiva feminista, quando o ponto central era a análise da questão do gênero (*gender*); nestes casos, foi mantida a dimensão de combate ideológico ao cinema clássico e a seu olhar, combate concentrado em sua dimensão considerada sexista, pois o que interessava para esses estudos era caracterizar exatamente as “posições de sujeito” (masculino/feminino) favorecidas pelo estilo clássico de narrativa. Mais tarde, o desenvolvimento da *queer theory* tornou mais complexa a questão, pois deixou claro que as posições de espectador e tudo o mais referente ao estatuto da imagem e aos investimentos de desejo envolve uma taxonomia mais ampla que inclui o eixo homossexual/heterossexual e supõe ainda um espectro mais nuançado que deve considerar todas as ambiguidades nesta atribuição de identidade que incluem zonas de fronteira.<sup>6</sup>

<sup>5</sup> Não se trata aqui de uma apresentação compreensiva e geral das questões e teorias que vou citar. Uma exposição clara e abrangente, que apresenta outro recorte das teorias recentes, é encontrada no livro de Robert Stam, *Uma introdução à teoria do cinema* (São Paulo, Papirus, 2003). Há também o posfácio às novas edições de *A experiência do cinema* (1983, 1990, 2003), antologia de textos clássicos de crítica e teoria que organizei para a editora Graal (livro que pode ser lido em conexão com este, dado que o percurso é paralelo). Há, no final dessa antologia, uma apresentação sintética do campo teórico nos anos 80, onde destaquei Gilles Deleuze e o cognitivismo norte-americano como dois pólos de combate ao que era hegemônico nos anos 70. Está sendo lançada uma antologia organizada por Fernão Ramos, *Teoria contemporânea de cinema*, pela Editora do SENAC (São Paulo), que compõe uma nova coleção de textos disponíveis para o leitor.

<sup>6</sup> Para estudos feministas, ver M.A. Doane, P. Mellencamp e L. Williams (orgs.), *Re-visions: essays on feminist film criticism* (Frederick, Md, University Publications of America, 1983); Teresa de Lauretis, *Technologies of gender* (Bloomington, Indiana University Press, 1987); Marie Ann Doane, *Femmes fatales: feminism, film theory, Psychoanalysis* (Londres, Routledge, 1991). Para *queer theory*, ver Jan Campbell *Arguing with the phallus: feminism, queer and postcolonial theory* (Londres, ZED Books, 2000); Chris Straayer, *Deviant eyes, deviant bodies: sexual re-orientations in film and video* (Nova York, Columbia University Press, 1996); Richard Dyer, *Now you see it: studies on lesbian and gay film* (Londres, Routledge, 1990)



A tradição inglesa de análise da “posição do espectador” ganhou diversificação e caminho próprio. Em verdade, teve lá na origem um ponto de inflexão fundamental, antes mesmo da importação mais sistemática da teoria francesa, no texto de Laura Mulvey “Prazer visual e cinema narrativo”, de 1975.<sup>7</sup> Aí, o fundamento é a psicanálise, mas as suas interrogações – quem é objeto e quem é sujeito do olhar no filme clássico? – se apóiam diretamente em Freud, sem passar por Lacan. Vale, neste sentido, uma observação. Mulvey sinaliza a tensão entre duas dimensões da experiência (e do desejo) do espectador diante de um filme narrativo: (1) a da fixação na imagem (onde está em jogo o fetichismo, vontade de permanência da imagem alheia ao fluxo narrativo); (2) e a da identificação com as posições das personagens no enredo (onde, ao contrário, se trata de mergulhar na narrativa e nas ações, querer chegar ao desfecho). Desta forma, ela permite que se tematize, em chave psicanalítica, certas tensões que os teóricos de cinema sempre enfrentaram e que ainda hoje representam um desafio: como examinar o que, na imagem, se ajusta ao encadeamento narrativo – contribuindo para a lógica das ações no espaço e no tempo – e o que, na imagem, ultrapassa esta inserção, pondo-se como um “suplemento” na experiência visual com efeitos nem sempre compatíveis com o plano das ações e reações. Ou seja, a imagem como “pura presença” das coisas e das fisionomias. Este é um problema que, focalizado ou não, habita os percursos da teoria e da crítica de cinema, estando implícito nas formulações dos conceitos e nas análises de filmes, como o próprio destino das formulações de Baudry e de seus adversários demonstram muito bem.

Neste sentido, não vou me deter aqui na consideração dos desenvolvimentos da teoria da narrativa no cinema. Privilegio anotações que tratam destes cotejos entre o dispositivo técnico e as questões ligadas aos caminhos da representação (e sua crise), ou ligadas a essas tensões entre o narrativo e o que, na imagem, excede. A rigor, eu deveria dizer o que, na imagem-som, excede, pois o dispositivo é esta articulação instável, e o elenco das tensões presentes no corpo de um filme inclui, em plano essencial, as relações entre a voz, os ruídos e a música com a imagem, num processo que o cinema clássico tratou de domesticar com seu princípio de transparência (não sem problemas), e que o cinema moderno deixou expandir com a formação de corpos heterogêneos, discursos opacos em que as bandas flutuam uma sobre a outra, em montagem vertical (Eisenstein), produzindo novos efeitos de sentido. No que segue, está pressuposto este binômio, mesmo quando a economia da frase não o torne explícito.<sup>8</sup>

<sup>7</sup> Este artigo de Laura Mulvey está incluído na antologia que organizei: *A experiência do cinema* (3. ed., Rio de Janeiro, Editora Graal, 2003)

<sup>8</sup> Para a relação entre som e corpo do filme, ver Mary Ann Doane, “A voz no cinema: articulação de corpo e espaço”, em *A experiência do cinema. A reflexão sobre o som avançou muito a partir de 1980*. Dentre os autores responsáveis por isto, destaco Michel Chion. Ver *La voix au cinéma* (Paris, Éditions Cahiers du cinéma, 1982), *Le son au cinéma* (Paris, Éditions de l'Étoile, 1985) e *La musique au cinéma* (Paris, Fayard, 1995).

Um exemplo simples que envolve a oposição entre o vertical (a força do instante) e o horizontal (a força da sucessão) se refere – aqui pensando mais em termos de imagem, seguindo as observações de Laura Mulvey – aos poderes de atração dos filmes da indústria sustentados pelo carisma e *sex-appeal* da estrela, da *persona* (máscara) de um ator ou atriz; enfim a força do corpo e da fisionomia (notadamente quando está em pauta o *Star System*). A mesma tensão (ou harmonia) se instala em outros casos em que a força de imantação do detalhe reverbera na recepção das obras, como o impacto de um contexto sociogeográfico, ou do que seria um fragmento de natureza “selvagem”, como já se observou desde os primeiros teóricos do cinema que elogiaram os filmes de viagem e, depois, certos gêneros de ficção como o *western*. Aqui, um senso de recuperação de uma natureza perdida ajudou a criar a mitologia em torno deste gênero em função do efeito-paisagem, da reinserção do humano numa ordem vital mais ampla, o que, mais tarde se elaborou melhor a partir de uma perspectiva histórica, observando a relação da imagem cinematográfica com as tradições pictóricas e iconográficas, quando espaços como o do *Monument Valley* foram analisados em sua dimensão mítica. Outra forma do imagético ultrapassar a narrativa, definir uma presença que excede o drama, é a inserção de emblemas, não da natureza, mas da urbanidade, quando o detalhe menor, o que parece objeto banal, ganha amplitude como qualidade relativamente autônoma, gerando sentidos ou efeitos *pop* não atrelados à história que se conta no filme. Voltarei a esta questão das tensões entre imagem e dimensão narrativo-dramática do cinema na parte final desta exposição, onde vai ecoar essa observação sobre o trabalho de Laura Mulvey.

A revista *Screen*, publicada na Escócia, foi nos anos 70/80 uma das cidadelas dos críticos anglo-americanos que incorporaram, com ajustes, a teoria do Dispositivo dentro do eixo Jacques Lacan- Louis Althusser, o que definiu um programa de análise de ideologia em que a questão da “teoria do sujeito” e uma tipologia das suas “posições” (não espaciais, mas de investimento libidinal) foi um campo especial de um debate que cada vez mais se deslocou para uma teoria dos gêneros, seja o *gender* (masc/fem), seja o *genre* (tal como constituídos no cinema industrial).<sup>9</sup> Quando o recorte do *gender* se aliou ao recorte do *genre*, esta vertente se alinhou à crítica que, a partir dos anos de 1970, se fez à hegemonia do Autor como baliza de análise. Concorre para esta crítica do Autor não só o descarte das posturas modernistas que privilegiaram ao longo do século as “grandes obras de ruptura”, mas também o descarte da “*politique des auteurs*” conduzida pelos *Cahiers du cinéma* desde os anos 1950 (política cuja inspiração era outra, não propriamente modernista). A recuperação dos estudos de gêneros dramáticos (ou gêneros da indústria, como a comédia musical, o filme de *gangster*, o *western*) fez parte do abandono das posições radicais de 1968-1970, fazendo voltar um interesse pelo roteiro (pelas regras da escrita

<sup>9</sup> Para uma síntese da perspectiva da revista *Screen*, há o volume *The sexual object: a screen reader in sexuality* (Londres, Routledge, 1992). Este livro traz artigos publicados na revista nos anos 1970-80.

para cinema) e questionando o exclusivo elogio à *mise-en-scène* como traço de estilo e sinal exclusivo de uma inflexão subjetiva (autoral) presente no olhar da câmera ou na montagem.<sup>10</sup> Há uma nova análise do entretenimento interessada em explorar, sem ignorar as dimensões regressivas já apontadas, um outro lado: o das dimensões utópicas implicadas (e refiguradas) no cinema, quando se supõe que se possa alcançar, através do espetáculo coletivo, uma experiência de partilha onde o dado essencial é a presença de um movimento integrativo, de vivência de um sonho na sala escura que é sintoma de um desejo de superação dos problemas e não apenas um devaneio escapista. A dinâmica de ideologia (identificação regressiva com valores dados) e utopia (desejo de superação) foi objeto de análise nos trabalhos vindos de uma esquerda não afetada pela teoria do Dispositivo e mais envolvida com o narrativo-dramático. Fredric Jameson concebeu suas análises dentro desta dinâmica de ideologia (fator regressivo) e utopia (fator progressivo), voltando-se para produtos de Hollywood, antes que suas análises da questão do pós-moderno o tenham levado a acentuar o cinema como um dispositivo, já não tão central, dentro da engrenagem da mídia cujo avanço na esfera pública estaria gerando uma peculiar esquizofrenia.<sup>11</sup> Ou seja, a construção de um presente eterno vivido por sujeitos sem memória, dissociados, fragmentados por uma crise do senso da temporalidade (esquecimento da história), incapazes de síntese e atropelados por uma velocidade dos estímulos que, em sua forma interpelativa, se define como um mecanismo de controle.

O que está em jogo aqui é a constatação de que a situação atual privilegia um senso de controle pela via da saturação e não pela da ocultação das imagens. O “complexo exibicionário”,<sup>12</sup> pelo qual os poderes sociais ofereceram em espetáculo um mundo construído à sua imagem, é um dispositivo eficiente de doação-administração de pontos de vista (quando sou um suposto sujeito do olhar mas cumpro um programa que não escolhi). Como mecanismo de controle, vem complementar a forma mais tradicional simbolizada hoje na “câmera de vigilância” (onde sou objeto do olhar). As referências ao tudo ver do panóptico (lembramos Michel Foucault) acentuam o dado mais visível e, ao mesmo tempo, mais elementar de um sistema que sofisticou ao extremo a “logística da percepção”. Dentro desta, os dispositivos do olhar cumprem variadas funções que incluem o que está implicado nos cenários de guerra onde desempenham um papel

<sup>10</sup> Sobre a teoria dos gêneros, ver Thomas Schatz, *Hollywood genres* (Nova York, Random House, 1981); Nick Browne (org.), *Refiguring american film genres: history and theory* (Berkeley, University of California Press, 1998); Rick Altman, *Los géneros cinematográficos* (Barcelona, Paidós, 2000).

<sup>11</sup> Ver Fredric Jameson, *As marcas do visível* (Rio de Janeiro, Graal, 1995) *Pós-modernismo, a lógica cultural do capitalismo tardio* (São Paulo, Ática, 1996).

<sup>12</sup> Ver Tony Bennett, “The exhibitionary complex” em *The birth of the museum: history, theory, politics* (Londres, Routledge, 1995).

chave (e cada vez maior) como bem nos tem mostrado Paul Virílio em análises como a do livro *Guerra e cinema*.<sup>13</sup> O princípio de que “vencer é estar sempre com o inimigo sob a vista” diz bem do quanto o cinema e outras máquinas da visão estão implicados – por força de sua própria natureza como dispositivos – não só na estratégia militar, mas também na administração de outras formas de conflito. O jogo do visível e do invisível, do iluminar o campo de batalha e do camuflar, são modalidades da relação entre o ver e o poder que vivemos no cotidiano, pela experiência nos espaços públicos e privados, nas ruas ou diante da TV. *Ver e poder* é o título de livro recente de Jean Louis Comolli, uma das figuras de liderança intelectual nos *Cahiers du cinéma* no período 1968-1972. Concentrado na análise das relações entre técnica, estética e ideologia, é o autor cuja militância crítica hoje guarda uma relação mais orgânica com as posições de então, pois os deslocamentos que fez em sua teoria, para se afastar da “desconstrução” como operação radical e iconoclasta, mantêm a forte clivagem ideológica em que opõe, ao plano institucional da “sociedade do espetáculo” (seguindo a noção de Guy Debord), uma prática cinematográfica no terreno do documentário, voltada para a recuperação da experiência e do sujeito (contra a informação programada; contra a ilusão do sujeito que se faz autômato ao buscar expressão “individual” dentro da engrenagem dos *reality shows*). O espetáculo é “positividade do mundo” (eu poderia dizer, é a transparência), hipervisibilidade que supõe que “tudo está aí, visível” num sistema de circulação que nos faz empilhar imagens e nos confundir pela velocidade da máquina publicitária. Comolli propõe um agenciamento de imagem-som que ofereça ao espectador o momento reflexivo do ver (em que ele se vê vendo), que lhe dê oportunidade de trabalhar o senso de limite (há sempre algo que se esconde; o invisível é a condição e sentido do visível). O objetivo é discutir o estatuto e o funcionamento do espetáculo midiático a partir da inserção da dúvida na esfera do visível, o que também implica na tematização – sem inocência, pois esta se perdeu – da utopia originária do cinema (o regime da crença na imagem) para que se reinstale a reflexão que passa por esta dialética de crença/dúvida/crença, apesar de tudo. O essencial é renovar aquela aposta (que a desconstrução radical abandonou) nas virtudes do dispositivo técnico naquilo que, desde o século XIX, foi visto como a sua capacidade de “ir além”, negar, subverter o cálculo, surpreender.<sup>14</sup>

Esta referência a Virílio e a Comolli, em função de que o dispositivo técnico está diretamente implicado em suas reflexões, visa apenas evocar a noção da “sociedade do espetáculo” (Guy Debord) e o desconfortável elo existente entre a geometrização do olhar e a militarização da cultura, processo que tem assumido uma feição cada vez mais abstrata no ambiente tecnológico

<sup>13</sup> Ver Paul Virílio, *Guerra e cinema* (São Paulo, Página Aberta, 1993).

<sup>14</sup> Ver Jean-Louis Comolli, *Voír et pouvoir – L'innocence perdue: cinéma, télévision, fiction, documentaire* (Lagrasse, Éditions Verdier, 2004).

em que vivemos. Por este e outros caminhos, a reflexão sobre a estrutura da experiência diante da imagem contemporânea envolve um debate entre os filósofos ou “críticos da cultura” – como Fredric Jameson, Jean-François Lyotard, Jean Baudrillard, Paul Virilio e Slavoj Zizek – que, embora crucial, resta aqui como pano de fundo. São percursos amplos e diagnósticos ambiciosos com os quais a crítica e a teoria do cinema têm mantido um diálogo variado, cujo interesse é tanto maior quanto a sua capacidade de oferecer respostas a questões específicas. Ou seja, quando, ao pensar o cinema, a teoria incorpora tais visões gerais sem anular o exame mais específico da forma e do que está implicado no dispositivo técnico, sem o qual o estudo se empobrece, pois faz do filme uma mera confirmação-ilustração dos grandes esquemas já formulados.

Ao contrário do que se elabora a partir dos “críticos da cultura” e seus diagnósticos mais sombrios, uma parcela significativa da reflexão sobre cinema tem mostrado a tendência à flexibilização do juízo endereçado ao filme clássico e ao mundo do espetáculo. Tal tônica se manifesta nos dois campos, nos adversários da teoria do Dispositivo e nos que a assumem como matriz mas se afastam das suas formulações mais radicais. Tal é o caso, por exemplo, de Slavoj Zizek. Ele tem retomado tal paradigma teórico, movimentando-se entre Lacan e a filosofia, e tem combatido em nome dele os argumentos da perspectiva cognitivista de alguns teóricos norte-americanos. No entanto, trabalha o mundo da indústria cultural sem se alinhar à desconstrução e sem manifestar efetiva militância por revoluções estéticas, concentrando-se mais na análise refinada do sistema da mídia como sintoma que, lido sem temores, pode se tornar o campo produtivo de uma psicanálise politizada em “estado prático”, experiência que ele assume como um jogo revelador.<sup>15</sup>

Hoje, efetivamente, mesmo para quem mantém como horizonte a crítica do sistema – análise de ideologia, a inserção do cinema no debate político – não se trata mais de assumir a recusa radical da decupagem clássica, optar por uma defesa intransigente da opacidade que muitas vezes trava a crítica e a reduz à repetição do mesmo não importa qual seja o objeto. Um dos terrenos onde isto é claro é no estudo do melodrama que alcançou novos patamares a partir de meados dos anos 70, mobilizando psicanálise e análise de ideologia, num movimento que teve o cineasta Rainer W. Fassbinder e o crítico Thomas Elsaesser como pólos de renovação, encontrando desdobramentos nos estudos dos gêneros dramáticos feitos na Inglaterra e nos Estados Unidos.<sup>16</sup>

<sup>15</sup> Ver Slavoj Zizek (org.), *Everything you always wanted to know about Lacan (but where afraid to ask hitchcock)* (Londres, Verso, 1992); *Looking awry: an introduction to Jacques Lacan through popular culture* (Cambridge, MIT Press, 1991)

<sup>16</sup> O artigo de Thomas Elsaesser, “Tales of sound and fury: observations on the family melodrama”, é de 1972, e foi incluído na antologia de Christine Gledhill (org.), *Home is where the heart is: studies in melodrama and woman's film* (Londres, BFI, 1987).

Outro campo de flexibilização da teoria e das demandas vem da constelação dos chamados *cultural studies*. Ao assumir uma tradição de pesquisas em história da cultura consolidada na Inglaterra a partir de autores como Raymond Williams, E. P. Thompson e Richard Hoggart, tal tendência tem trabalhado a questão da cultura e da comunicação com o olhar voltado para políticas de identidade que discutem a questão do sujeito, não a partir de um diagnóstico de suas ilusões “estruturais”, mas a partir de conflitos sociais efetivos (e localizados) em que há afirmação e negação de etnias, ou de identidades sexuais. O movimento mais decisivo aí é o da particularização histórica, incluída neste movimento a questão do sujeito e das condições empíricas da recepção. Em que condições e com que formação cultural operam os espectadores em cada contexto sociogeográfico e cultural?

Ou seja, os “estudos culturais”, como projeto de natureza interdisciplinar tendem a aprofundar o afastamento face à matriz teórica francesa – de teor mais filosófico – e a ajustar os estudos de gênero (nas duas acepções do termo) a uma perspectiva mais socioantropológica preocupada em contextualizar as experiências, denunciar o lado abstrato deste Universal contido na noção de espectador vinda de Baudry, e acentuando questões mais incisivas ligadas a traços de identidade sexual (como na *queer theory* e nos estudos feministas), étnica, nacional e de classe dos espectadores. A análise do discurso da mídia e da sua recepção procura o reforço de pesquisas empíricas e dialoga mais com história e ciências sociais do que com a estética; quando se detém nos filmes, tende a se concentrar no nível narrativo-dramático.<sup>17</sup>

Na observação do cinema como instituição social, a tendência foi se assumir um ponto de vista menos apoiado em Durkheim e Saussure, ou em Althusser, e mais na reflexão sobre o poder inspirada em Foucault, referência que tem substituído Gramsci e os marxistas ingleses, de modo a se configurar uma outra noção do controle na sociedade e dos dispositivos do poder.<sup>18</sup> Empenhados em questionar a noção de indústria cultural cunhada por Adorno e Horkheimer, muitos praticantes dos *cultural studies* investiram pesadamente na caracterização da recepção como processo ativo, em que espectadores negociam, se reapropriam do que a indústria lhes oferece de modo a que se produzam efeitos de sentido não previstos, não totalmente inscritos na perspectiva do sistema. Um enorme contingente de pesquisas se fez nesta direção de valorizar o receptor como agente capaz desta reapropriação, tentando mostrar que, apesar da natureza do sistema

<sup>17</sup> Razão pela qual, embora partilhem de uma oposição à formulação de Baudry, os *cultural studies* igualmente tomam distância do cognitivismo cujos protagonistas privilegiam o terreno da estética, da análise formal e da consideração em detalhe dos processos cognitivos tal como ocorrem diante da forma narrativa e do estilo.

<sup>18</sup> Ver Michel Foucault, *Microfísica do poder* – org. Roberto Machado (Rio de Janeiro, Graal, 1979), e *Em defesa da sociedade* (São Paulo, Martins Fontes, 1999).

produtivo, nem tudo seria colonizado pela indústria.<sup>19</sup> Os estudos de cultura popular, ou de gêneros populares no sentido de cultura de mercado, caminharam, na América Latina, nesta direção mais afinada ao *cultural studies* do que à tradição da teoria crítica da Escola de Frankfurt, e pensaram a questão das “mediações” (culturais, locais, contextuais) como fator de variabilidade das leituras e, como preferem os mais otimistas, de reinvenção dos sentidos a partir do material oferecido pela mídia, o que resulta numa implícita recusa da teoria do Dispositivo e sua ênfase na condição estrutural que aprisiona os sujeitos receptores. O essencial aí é examinar melhor o pólo da recepção, não a partir de uma teoria da estrutura da psique, como fazem, a seu modo, também os cognitivistas (ver abaixo), mas a partir de análises empíricas do modo como as diferentes classes, etnias e grupos sociais reelaboram o conteúdo das mensagens.<sup>20</sup>

Por diferentes caminhos se consolidou um debate que envolve a recuperação do valor do entretenimento ou, pelo menos, um deslocamento na concepção que se tem dos seus efeitos. No campo de uma adesão ao imaginário de Hollywood, talvez o exemplo mais nítido de combate aos teóricos de esquerda e aos “contextualistas” de modo geral (estudos feministas, *queer studies*, *cultural studies*) seja o de Stanley Cavell, professor de Harvard, ligado à tradição da filosofia analítica norte-americana. Em seus livros sobre os gêneros de Hollywood, Cavell propõe uma nova teoria da comédia e do melodrama a partir de uma referência aos pensadores norte-americanos associados às utopias de formação da sociedade, e à legitimidade da “busca da felicidade” (inscrita na própria constituição do país). Faz, portanto, um movimento de reafirmação de valores liberais e de conciliação com a natureza que ganha enorme repercussão, por exemplo, na França, onde os seus livros passaram a ser celebrados (os de filosofia e de cinema) por uma parcela da crítica que se vê como herdeira de André Bazin e da cinefilia típica aos *Cahiers du cinéma* dos anos 50, vivida agora em nova chave filosófica.<sup>21</sup>

<sup>19</sup> Para uma antologia abrangente, ver Lawrence Grossberg, Cary Nelson e Paula Treichler (orgs.), *Cultural studies* (Londres, Routledge, 1992); outros títulos: Dick Hebdige, *Subculture: the meaning of style* (Londres, Methuen, 1979); Tania Modleski (org.), *Studies in entertainment: critical approaches to mass culture* (Bloomington, Indiana University Press, 1986); John Fiske, *Understanding popular culture* (Boston, Unwin Hyman, 1989). Para textos de (e sobre) Stuart Hall, figura central nos *cultural studies*, ver David Morley e Kuan-Hsing Chen (orgs.), *Stuart Hall: critical dialogues in cultural studies* (Londres, Routledge, 1996).

<sup>20</sup> Na América Latina, a revalorização dos gêneros populares da mídia encontra um exemplo no livro influente de Jesús Martín-Barbero, *De los medios a las mediaciones* (México, G. Gili, 1987).

<sup>21</sup> Sobre Hollywood, ver Stanley Cavell, *The pursuit of happiness* (Cambridge, Harvard Univ. Press., 1981) e *Contesting tears: the Hollywood melodrama of the unknown woman* (Chicago, Univ. of Chicago Press, 1996). Para sua ontologia do cinema, ver *The world viewed* (Cambridge, Harvard Univ. Press, 1971).

Este namoro de críticos franceses com Cavell é um apenas entre outros sintomas de que o intercâmbio ora se faz nas duas direções ao atravessar o Atlântico. Estamos longe da auto-referência típica da crítica francesa até os anos 70 (salpicada de um ou outro autor clássico alemão). No entanto, nas relações entre os dois contextos, o ponto mais visível é o da polêmica gerada pelos líderes da incorporação do cognitivismo à teoria do cinema, que fazem o ataque mais acirrado à teoria do Dispositivo e à psicanálise. Tal combate tem ocorrido desde os anos 80, mas os quase vinte anos de estranhamento mútuo – e tudo o que já se amenizou nos desdobramentos da teoria do Dispositivo – não fez arrefecer o tom da refrega, o que muitas vezes a torna uma peça retórica de afirmação de um grupo teórico que se constitui pela refutação e supõe que tudo na ciência (sim, pois aí a teoria se quer ciência) é competição entre duas explicações mutuamente excludentes, aniquiladora uma da outra, *in totum*. Neste sentido, contestaram a teoria do Dispositivo exatamente pelo lado que parecia ser a sua força maior nos anos 70: a visão totalizante do processo que articulava uma estética (a análise da forma), uma lógica da dinâmica do capitalismo e da função social do espetáculo, explicando ao mesmo tempo o que, em termos psíquicos, fundamentava o bom exercício desta função. Esta visão totalizante favoreceu, desde sempre, uma disputa acirrada de hegemonia que os cognitivistas aceitaram como um ponto central de seu próprio projeto. Como observei, o combate é antigo mas seu lance mais recente se traduziu no uso de Teoria (com “T” maiúsculo) como estratégia de ataque. O livro organizado por David Bordwell e Noel Carroll: *Post-Theory – reconstructing film studies*, traz no próprio título a estocada irônica que abre uma contestação “em bloco” ao campo unificado pela noção de Dispositivo.<sup>22</sup> Na concepção geral, nas introduções e nos vários textos que abordam tópicos específicos, a referência à Teoria vem sublinhar o combate ao que fundamenta o seu impulso de unidade que articula dispositivo técnico, natureza da imagem, psicanálise e política a partir de uma mesma matriz explicativa. Como Noel Carroll explicita, o programa teórico expresso no livro envolve a defesa da *piece-meal theory* que se constrói na pluralidade de teorias parciais, com a construção de quadros conceituais e modelos explicativos que têm validade local (ou seja, no âmbito de um problema em questão, seja o da montagem, o da “posição do sujeito-espectador”, o da narrativa, o dos enquadramentos). A idéia é que tal postura engendraria respostas mais precisas a perguntas mais modestas; ao mesmo tempo, se ajustaria melhor ao fato de que as múltiplas dimensões do cinema não permitem que uma Teoria unificada dê conta de seus vários aspectos e, acima de tudo, de suas implicações ideológicas.

Como a referência aqui é a questão do Dispositivo (a imagem cinematográfica e psique do espectador), tomo apenas um exemplo: o da construção de um modelo para a experiência do espectador. Neste caso, Bordwell e Carroll se concentram no ataque ao que entendem como

<sup>22</sup> Ver David Bordwell e Noel Carroll (orgs.), *Post-Theory – reconstructing film studies* (Madison, The University of Wisconsin Press, 1996).



uma impropriedade da Teoria que supõe um espectador em estado regressivo, do sonhar acordado, passivo e capturado pelo movimento das imagens e pela narrativa, num estado de torpor que o deixaria à mercê do cinema em sua engenharia de consciências. Descartando a psicanálise e mobilizando a psicologia cognitiva, eles propõem um modelo que acentua que há uma atividade racional, de estado de alerta, pelo qual o espectador conduz operações de leitura como prática de “solução de problemas” (atribuir sentido é cotejar esquemas conceituais com “dicas” percebidas no contato com o texto). Trata-se então de processar dados, usar determinados modelos, proceder segundo rotinas (como um computador), usar estruturas assimiladas, mobilizar os chamados *schemata* que não são universais mas culturalmente variáveis. Enfim, assistir a um filme envolve um processo cognitivo que torna a recepção uma experiência distinta daquela suposta pela Teoria. A partir deste problema específico, ao qual eles supõem ter dado uma resposta mais precisa (porque, para eles, ou opera uma coisa ou outra, não havendo lugar para a superposição de processos), fica sugerido que os outros elos da Teoria ficam sob suspeita e haveriam de encontrar refutações localizadas quando submetidos, cada qual, ao exame. Conforme o terreno, tal exame não será de mesmo teor para todos os pesquisadores que adotam o cognitivismo, pois a regra do “conhecimento local” deixa em aberto a direção dos movimentos subsequentes de interpretação (de um filme, gênero ou tendência estética). Não há propriamente, na recusa ao Dispositivo, uma defesa do filme clássico ou de outro estilo qualquer, pois o pesquisador pode articular seu entendimento de como se dá a recepção do filme com diferentes opções quanto ao cinema desejado. De sua teoria, não se deduz uma estética, no sentido de um programa para um cinema crítico, alternativo, nem uma acomodação ao cinema industrial vigente. O que Bordwell, por exemplo, quer fazer é uma “poética histórica” (poética no sentido de estudo formal das obras à maneira de Aristóteles), de modo a caracterizar formas narrativas em sua variedade e emergência num dado momento, e caracterizar uma história dos estilos, recorrendo em grande parte, para a análise de texto (não do espectador), ao legado dos formalistas russos construído no início do século XX, fundamental na evolução da teoria da narrativa e dos gêneros.<sup>23</sup> Aqui, opacidade e transparência não são valores, pois a teoria deve apenas definir em que condições podem ocorrer, expondo as operações racionais que levam o espectador a discernir afinal do que se trata quando ele se depara com determinado fluxo das imagens.

O percurso de Noel Carroll ilustra bem que não há relação intrínseca entre a teoria (como as coisas funcionam) e a postura estética do crítico. Nos anos 80, polemizou com Stephen Heath, figura expoente da revista *Screen*, nas páginas da revista *October*, de Nova York, eviden-

<sup>23</sup> Ver David Bordwell, *Narration in the fiction film* (Madison, The Univ. of Wisconsin Press, 1985), *Making meaning: inference and rhetoric in the interpretation of cinema* (Cambridge, Harvard Univ. Press, 1989) e *On the history of film style* (Cambridge, Harvard Univ. Press, 1997); e Noel Carroll, *Mystifying movies: fads and fallacies in contemporary film theory* (Nova York, Columbia Univ. Press, 1988).

ciando que podia se identificar com o modernismo estético sem adotar teorias particulares, incluída a que produziu a noção de Dispositivo e seus derivados. Carroll, cognitivista, encaminha suas interpretações no sentido da crítica ideológica que lê muito bem Eisenstein e celebra *O bandido Juliano*, de Francesco Rossi. Sua formação estabelece um forte diálogo com o grupo da revista *October*, notadamente Annette Michelson, principal intérprete do cinema *underground*.

## B) AS AVENTURAS DO DISPOSITIVO: SEGUNDO MOVIMENTO

Como observei, a data do livro *Post-Theory* está longe de significar que as contestações mais incisivas tenham se inaugurado aí. A polêmica Carroll-Heath nos anos 80 é um pequeno episódio de um processo mais amplo que envolveu os prós e contras na avaliação da Teoria no contexto anglo-americano, terreno em que o debate seguiu caminho oposto ao que encontramos na França. O pendor totalizante da teoria do Dispositivo convidava ao confronto irrestrito ou pelo menos ao desgaste de suas formulações mais radicais, o que se deu, em parte, pela dissolução do espírito de 1968 e, em parte, porque a própria constelação intelectual e filosófica daquele momento abrigava um pensamento que, já em 1971, no livro *O anti-édipo* de Gilles Deleuze e Felix Guattari, questionava a psicanálise e sua noção do inconsciente, em particular o binômio Lacan-Althusser, buscando uma outra forma de entender o processo cultural e político, um pensamento que veio explicitar sua teoria do cinema a partir de 1983. Apesar de seu impacto, esta foi de assimilação lenta, a ponto de não constar como referência numa ocasião simbólica da reflexão sobre a crise da teoria do cinema na França.

Em 1989, a revista *Hors cadre*, dirigida por Marie-Claire Ropars, Michèle Lagny e Pierre Sorlin, em seu n.7, coloca em debate a *crise dans la théorie*, movendo-se num campo tripartite: a tradição semiológica, onde textos de Roger Odin e Francesco Casetti dirigem a questão para a semio-pragmática; a nova história do cinema (campo de Lagny e Sorlin); e a psicanálise, onde o diagnóstico da crise se concentra na avaliação dos estudos inspirados em Lacan. Há outras indagações na revista, mas há apenas um parágrafo referido aos livros de Deleuze quando Réda Bensmaïa, em nota explicativa ao artigo *L'intérêt de la crise*, se concentra no comentário à crítica que o filósofo fez à redução da imagem cinematográfica a algo equivalente a um enunciado (como o faz Metz, entre outros), e seu ataque às bases linguísticas da teoria do cinema hegemônica na França. Há, portanto, nessa avaliação do estado da teoria uma relação tangencial com aquela que se colocava como a contestação mais frontal da Teoria, excluída do leque central de posições em debate. *Hors cadre* está mais interessada na avaliação de um campo teórico em sua própria crise interna, digamos assim, no momento que sinaliza a necessidade de uma revisão dos seus caminhos.

Em contrapartida, Gilles Deleuze combate as premissas, tanto as da semiologia, como observado, quanto as da teoria do Dispositivo. Para ele, não há sentido em reduzir nossa relação com a imagem cinematográfica aos termos da estrutura da psique observada dentro do eixo

Freud-Lacan, pois a questão maior não está na dita “ilusão de base” pela qual recalcamos a descontinuidade radical (o fato de o filme ser constituído pela projeção intermitente dos fotogramas, imagens fixas) e assumimos a continuidade da imagem em movimento, fazendo a “sutura” pela qual o filme e nós, sujeitos-espectadores, nos espelhamos como unidade-identidade. A própria ênfase dada ao intervalo entre duas posições fixas como “ilusão de movimento” já está atrelada a uma noção equivocada do tempo, envolvendo uma forma de inscrição do cinema numa noção mecânica (e espacial) do movimento, operação que não dá conta do que, para ele, é essencial na imagem cinematográfica como fluxo, devir, mudança qualitativa. Cada momento carrega o antes e o depois, cada presente não é apenas uma “posição relativa dos corpos, dos objetos e dos olhares” mas uma impulsão dotada de intensidade que faz da imagem algo investido de forças, de relações acumuladas, intuições reveladoras.<sup>24</sup>

Para Deleuze, é fundamental registrar que o cinema teve sua emergência associada à crise da psicologia tematizada no trabalho de Bergson que tinha uma outra forma de entender a relação subjetivo-objetivo, sendo consciência e mundo elementos mutuamente inclusivos, havendo sempre movimento incessante entre o “dentro” e o “fora”. A relação sujeito-mundo não é de separação, contemplação de verdades objetivas lá fora, mas de inserção no movimento do Todo que não se reduz a deslocamentos no espaço; é duração que o cinema vem tornar visível. Nesta visão, as afinidades eletivas do dispositivo técnico apontam decisivamente para uma filosofia que critica a noção de tempo afirmada pela ciência positiva e critica a noção de aparência como ocultação da verdade. Não há aí lugar para a idéia de reposição de um sujeito cartesiano que, iludido pela falsa aparência, contemplaria um mundo à sua semelhança; pelo contrário, o cinema vem expressar a crise deste sujeito tematizada pela filosofia. E a tarefa da teoria é analisar as formas do cinema fazê-lo, o que acarreta uma invenção intelectual que não é apenas um discurso “sobre o cinema” mas uma nova constelação conceitual capaz de ressaltar o essencial “tornar-se outro” que está aí implicado num mundo onde não há lugar para a estabilidade da identidade clássica. Cabe então descartar o paradigma da ilusão presente na alegoria da caverna de Platão (metáfora para o cinema como mundo das sombras, na acepção de muitos, em especial de Baudry), e apreciar o que, no cinema, é forma de pensamento, experiência da duração, profunda intuição vital que traz de volta um elo fundamental com o mundo, como já sugeriram, cada qual a seu modo, Balazs, Epstein, Bazin e Pasolini.

Em conexão com estes pressupostos, o combate à taxonomia das imagens feita com base em modelos emprestados da linguística, e apoiada na associação das imagens com enunciados, se faz a partir da elaboração de uma nova taxonomia que toma como baliza a semiótica de Pierce, em que a teoria dos signos opera a partir da análise de conexões entre os fenômenos que

<sup>24</sup>Telegrafo aqui o argumento que importa na contestação ao Dispositivo. Ver Gilles Deleuze, *A imagem-movimento* (São Paulo, Brasiliense, 1985) e *A imagem-tempo* (São Paulo, Brasiliense, 1990).

não passa pelo recorte trazido pela língua. Vale então a distinção entre duas formas de agenciamento: aquela cuja baliza é o fluxo encadeado de ações – nos quais se recorta, das imagens, o que nelas é clichê, ou seja, o que interessa captar em função de determinado fim (o objetivo da ação em resposta a uma situação); e aquela que ocorre quando há a suspensão de tal teleologia actancial e irrompem modos de percepção não atrelados ao finalismo do sistema sensorio-motor de ações e reações, momentos em que o cinema oferece as sensações óticas puras capazes de tornar visível o tempo, o pensamento, o sonho. O objetivo da taxonomia é, de um lado, esclarecer quando e porque estamos no regime do que ele chama imagem-movimento (representação indireta do tempo) ou no regime da imagem-tempo (representação direta do tempo), ou seja, quando e porque a representação do tempo se apóia nos deslocamentos que constatamos no espaço físico ou se oferece como duração, como um tornar visível o pensamento. E, de outro, oferecer, no mesmo movimento de exposição, uma nova forma de marcar a diferença entre o cinema clássico (imagem-movimento) e o cinema moderno (imagem-tempo).

Nesta breve evocação, interessa esse movimento pelo qual a teoria se constitui a partir da referência ao que singulariza o trabalho de certos cineastas, pois pensar o cinema é, neste caso, caracterizar certos estilos em operação para, a partir de descrições e cotejos, ir formulando a teoria de tal maneira que a invenção dos conceitos não se faça em abstrato mas no corpo a corpo com sequências de filmes. É aí evidente a recuperação da análise estilística, da atenção ao detalhe, com a correlata minimização da teoria da narrativa que tanto marcou o estruturalismo e as análises dos que operaram dentro do modelo linguístico. Em outras palavras, há a incorporação de um elenco considerável de observações críticas e de idéias geradas na tradição dos *Cahiers du cinéma*, num momento anterior ao da formulação da teoria do Dispositivo e da polêmica *Cahiers-Cinéthique* descrita neste livro. O resultado é a reafirmação de critérios de valor estético e modos de percepção que consagram os cineastas do panteão dos *Cahiers*, com ênfase para um grande arco de valorização do cinema moderno (neo-realismo, *Nouvelle-Vague*, Bresson) e da tradição clássica japonesa privilegiada por Noel Burch em seu livro.<sup>25</sup>

Neste sentido, não há em Deleuze simplesmente uma teoria geral da relação entre tempo e cinematografia na modernidade; a reflexão passa pela constituição dos estilos e seus imaginários específicos. O movimento aqui é nas duas direções, de modo a criar uma teoria do todo (o cinema) e dirigir o foco para os exemplos em que este todo brilha com maior intensidade, expressa melhor o seu movimento. Estamos, enfim, diante do elogio ao cinema moderno e seus distintos modos de fazer pensar, quando a recusa do fluxo “normal” da continuidade clássica se faz movimento aberrante, e as vozes do narrador confiável (a autoridade do sujeito e sua Verdade no filme clássico) dão lugar a construções geradoras do indiscernível, o que Deleuze nomeia

<sup>25</sup> Ver Noel Burch, *Pour un observateur lointain* (Paris, Cahiers du cinéma-Gallimard, 1983).

“potência do falso”. Quando observa o documentário, o elogio se dirige ao “tornar-se outro” presente na experiência do encontro típica ao cinema direto de Jean Rouch, tão matricial na emergência da *Nouvelle-Vague* como reconheceu Godard. Emerge então o cinema moderno como campo da experiência de uma noção do tempo como rede não linear, não teleológica.

Ao recolher a tradição dos *Cahiers* nas considerações formais sobre a *mise-en-scène* e o estilo, Deleuze articula seu movimento conceitual que valoriza o cinema como forma de pensamento (aqui, a referência é o antigo debate filosófico sobre o estatuto da imagem e da aparência) a uma estética que, sendo pós-1968, retoma os temas de Epstein, Bazin e Pasolini em outra chave, dialogando de modo mais direto com Serge Daney, a figura que, nos anos 70-80, encarnou o movimento de reposição, nos *Cahiers*, da postura herdada de André Bazin, mais empenhada no ensaísmo crítico e no pensar a partir das obras do que na aplicação, em abstrato, de princípios teóricos generalizantes. Se meu caminho aqui toma como baliza as formas de contestação e de afastamento face à teoria do Dispositivo, cabe lembrar o papel decisivo de Daney em todo esse deslocamento havido ainda nos anos 70, quando ele mesmo, como diretor da revista, explicitou a proposta de se sair do “teoricismo dogmático” da fase maoísta marcada pelo debate *Cahiers-Cinéthique*. Daney simboliza a força do crítico na nova fase pós-desconstrução, em que se recuperou a reflexão a partir do constante corpo-a-corpo com os filmes e se deixou de estigmatizar a cinefilia. Seu livro *La rampe* faz uma crônica deste momento de passagem que inclui fragmentos de auto-biografia, uma reunião de textos publicados nos *Cahiers* (entre 1970 e 1981) e comentários escritos em 1982 que colocam, com simpática ironia, todo o material em perspectiva, seja a sua releitura do projeto de Straub e da pedagogia do grupo Dziga Vertov, sejam seus próprios caminhos na mobilização da psicanálise na crítica de cinema. Ele fecha o livro com um curto ensaio que diz muito bem de um novo ponto de vista para pensar a oposição clássico/moderno que encontrara outras variantes no pensamento de Bazin, nos *Cahiers du cinéma* nos anos 60, em Noel Burch, Christian Metz e Pasolini; oposição que iria balizar os livros de Deleuze em 1983 e 1985, com atenção especial ao dispositivo técnico.

A taxonomia de Daney envolve três momentos do cinema – lembremos que escreve em 1981 – e tem como referência a idéia da *scénographie* e suas variações. Esta é entendida como uma síntese formal que engloba a construção do espaço e a *mise-en-scène*, o olhar da câmera e as formas da montagem. Como tal, ela confere um certo estatuto à imagem (um regime de composição) e sugere, ao mesmo tempo, uma forma de leitura (um regime de recepção). Grosso modo, o cinema clássico é o lugar dos efeitos de profundidade, da cena submetida aos efeitos da montagem e do enquadramento, tendo em vista percursos do olhar balizados pela superação dos obstáculos rumo a uma revelação final: o desejo que o sustenta é o de sempre se ver mais, alcançar “o segredo atrás da porta”, como diz o título original do filme de Fritz Lang (*The secret beyond the door*, Fritz Lang, 1948). Ou seja, viver o tempo como uma sucessão de fragmentos a serviço de uma teleologia que supõe uma verdade escondida e o caminho tortuoso de sua adiada descoberta. O cinema moderno cria uma outra *scénographie* quebrando o pacto desta pro-

messa de algo além (atrás da porta) e tornando a imagem “chata”, pura superfície que ela efetivamente é em sua imanência, sem profundidade. A tela devolve o olhar ao espectador, faz a guerra contra o ilusionismo, desnaturaliza o teatro e busca a sua afinidade com a pintura. Diante de tal cinema, o espectador capta o seu próprio olhar como o de um intruso, e sua indagação não se dirige mais ao que estaria por detrás, mas à sua própria capacidade de sustentação do olhar diante do que vê (de horror, de prazer) na imagem que se desenrola num único plano, pois o desconforto inibe identificações, distancia, como quando se filma o indesejável de frente. Há nesta segunda *scénographie* uma pedagogia da imagem em sua imanência, como nos filmes de Godard (*c'est juste une image*). Nos anos 70, surge um terceiro tipo não mais empenhado na denúncia do ilusionismo, nem na reposição da profundidade clássica (a transcendência), mas na composição de um cinema em que se pode deslizar lentamente pelas imagens, elas mesmas também deslizando umas sobre as outras, com prazer e ironia. Como num museu da História do cinema, trata-se de uma *scénographie* em que o fundo da imagem é também uma imagem de cinema, em que os diferentes “sistemas de ilusão” podem conviver, lado a lado, e o que se oferece aos espectadores é uma “visita guiada”, uma arrumação em labirinto, maneirista, que embaralha oposições (Raul Ruiz e S. Syberberg são os exemplos). Quando se trata de Hollywood, o que se oferece é a pletora de “efeitos especiais”, um mundo de atrações afinadas à fantasmagoria do cinema mudo.

Este breve e denso ensaio de Daney traz sugestiva simetria face ao texto síntese “Evolução da linguagem cinematográfica” (1950-55), de André Bazin, na qualidade de balanço crítico que oferece um marco de referência histórico. Daney nos lembra, em seu terceiro termo, certas caracterizações identificadas com o pós-moderno, noção que o autor prefere não usar, embora o pudesse tendo em vista o debate da época. Não por acaso, o conjunto desta taxonomia histórica, em especial sua acepção do moderno como momento da “pedagogia da imagem”, será comentado por Deleuze, dentro daquela tônica de reapropriação enciclopédica da tradição dos *Cahiers*.<sup>26</sup>

C) REVENDO AS OPOSIÇÕES: OPACIDADE/TRANSPARÊNCIA, VERTICAL (POESIA)/  
HORIZONTAL(NARRATIVA), FORÇA DO FRAGMENTO/LÓGICA DO TODO.

Para o que me interessa aqui, a taxonomia de Daney permite salientar as novas formas assumidas por certas oposições que tratam de temas recorrentes. Daney não se vale da oposição

<sup>26</sup> Ver Serge Daney, “La rampe (bis)” em *La rampe: Cahier critique 1970-1982* (Paris, Éditions Gallimard, 1983). A afinidade entre Daney e Deleuze se expressa, entre outros gestos, no prefácio que o filósofo escreveu para o livro de Daney, *Ciné journal 1981-1986* (Paris, Éditions *Cahiers du cinéma*, 1986), onde Deleuze comenta o artigo aqui destacado.

opacidade/transparência (tomada radicalmente, ela seria desconstrutiva demais), mas usa a oposição superfície/profundidade que, não sendo idêntica, não lhe é distante. Afinal, o adensamento da imagem em sua imanência, subtraído o clássico salto do olhar para o que a transcende, e o afrouxamento da teleologia narrativa são dados afinados à idéia de opacidade, em oposição ao efeito de profundidade (transparência) e à teleologia (a verdade a se revelar no final). O esquema tripartite supõe uma dimensão narrativo-dramática, como acontece nas taxonomias de Bazin, Pasolini e Deleuze. No entanto, todas acentuam uma leitura da forma do fragmento, centradas que estão na questão no estilo como expressão de um espaço-tempo vivido. Não há algo equivalente a uma descrição de um “sistema textual”, como faria Metz, ou a especificação de formas variadas de estrutura dramática e actancial (personagens etc...), elementos que foram objeto de todo um filão da teoria do cinema mais empenhada em análises de filmes que dialogam com a teoria literária e a dramaturgia, setores da reflexão mais em moda hoje, dada a centralidade adquirida pelo roteiro, exatamente aquele aspecto da prática cinematográfica sujeito ao questionamento da “política dos autores” dos *Cahiers* desde os anos 50, em sua batalha contra o “cinema de qualidade” francês (o fundamental para os *Cahiers* era o que, grosso modo, Daney resume como *scénographie*).

Uma distinção feita por David Bordwell, em *Narration in the fiction film*, permite ser pedagógico nesta questão. Há aspectos de um filme narrativo que podem ser tratados com um esquema conceitual partilhado por cinema, teatro e literatura: o nível da fábula (diegese), ou estória contada, e o nível da trama, que corresponde ao *modo como o filme apresenta a fábula* em termos da ordem das cenas, das idas e vindas no tempo, das elipses narrativas etc... . Em contraposição, há aspectos que exigem a consideração do que é específico (câmera, luz, montagem, *mise-en-scène*), ou seja, do que compõe o nível do estilo. É neste que estão em questão as variadas escolhas do cineasta em sua forma de usar os recursos próprios ao cinema (ao seu dispositivo técnico) e que, portanto, não podem ser descritas ou analisadas sem referência a eles. Não por acaso, este foi o terreno em que se instalou a crítica na tradição dos *Cahiers*, mais voltada para a análise do estilo (e dos núcleos temáticos, quando se tratava de pôr em prática a questão dos traços recorrentes de um autor). A tradição de análise estilística, a observação dos traços percebidos nos detalhes das obras, é um procedimento crítico secular que, no cinema, se consolida nos anos 50 e atravessa todo o período do “sistemismo” estruturalista, quando recebe muitas críticas, para voltar como traço essencial da crítica francesa na fase pós-deconstrução. Quando faz a distinção entre o não específico (fábula e trama) e o específico (estilo), Bordwell está montando as bases dos estudos acadêmicos do cinema narrativo que compõem uma Poética Histórica cujos princípios polemizam, no geral, com a tradição francesa, mas têm seus pontos de convergência com ela em seus procedimentos de análise estilística. Sua taxonomia é mais detalhada do que a de Daney, pois compõe todo um livro que é didático em sua estrutura, descritivo, sem posturas de defesa do moderno frente ao clássico, ou vice-versa, pois a sua taxonomia não prepara uma hierarquia. Apenas nos traz mais um exemplo da lida com as

tensões entre o narrativo-dramático e o plástico, próprias a qualquer análise textual do cinema. É sempre um desafio articular a atenção ao encadeamento e a atenção à textura de cada imagem-plano, pois esta sempre “transborda” face às concatenações lógicas, especialmente no filme moderno, empenhado em repor as discussões ligadas ao específico e em renovar a pergunta “o que é o cinema?”, feita pelo pensamento das vanguardas históricas dos anos 20 e pelos estetas que vieram depois, de Bazin e Kracauer (os modernos realistas), de Daney e Deleuze (os modernos pós-estruturalistas). Há, em todos estes casos, o mesmo empenho: conectar o valor estético à exploração do que o cinema tem de específico. Vimos nos capítulos V e VI deste livro o esforço de cineastas-teóricos nesta direção (Epstein, Eisenstein, Dulac, os surrealistas); e vimos a preocupação com o dispositivo técnico retornando com toda força na emergência do neo-realismo, de um lado do Atlântico, e na emergência do *underground cinema*, do outro lado. Tanto Maya Deren – que trabalhou a oposição entre a verticalidade do instante (cinema poético) e a horizontalidade da narrativa – quanto Kracauer (em *Theory of film*, 1960) enfrentaram esta tensão. Os críticos franceses, das páginas dos *Cahiers* a Deleuze, vão pensar o problema em termos da análise da forma e do estilo que, voltada ou não para as marcas de autores, serão inscritas num arcabouço conceitual que aponta para novas teorias do cinema. O que há de convergente nestas variações é a menor atenção à narratologia como terreno da discussão; uma concentração na imagem-som como presença, fora de concatenações cronológicas, actanciais. A narração é aí referida de modo oblíquo, como uma espécie de fundo lá presente para destacar a forma, o estilo, o detalhe de construção imagética e sonora que tudo condensa, destacando as virtudes expressivas do dispositivo.

Um modo de evocarmos, na prática, o teor destas tensões entre imagem-presença e o encadeamento narrativo-dramático é a crônica que envolve certas reações ocorridas na célebre projeção inaugural no Café de Paris, em 28 de dezembro de 1895. Entre outros filmes dos Irmãos Lumière, foi projetado *O lanche do bebê*. A câmera assume uma posição relativamente próxima a uma mesa que foi colocada nos jardins da Mansão dos Lumière; deste modo, compõe uma visão de conjunto da cena da família burguesa em que se dá o ritual festivo da alimentação da criança. No centro, o bebê; compondo a cena, pais e serviçais que o cercam. Ao fundo, vemos (ou não?) as árvores do jardim sendo agitadas pelo vento enquanto a ação central dos mimos à mesa tem andamento. Há, portanto, a cena que se compõe para um olhar frontal segundo as convenções da época, cena diante da qual um espectador lá presente – Georges Méliès – manifestou seu desinteresse. Enquanto os espectadores se entretinham com as caretas do infante e os sorrisos dos adultos, numa peça típica a um gênero futuramente tão prolífico (o filme de família), Méliès olhou para outras ocorrências. Não está aí, neste registro da cena familiar, o prodígio do cinema. O fundamental, e fascinante, é o que se pode perceber no canto do quadro: “as folhas se movem”. É este movimento que atesta a força do cinema como captação do efêmero, do fugidio, do que não se repete. Enfim, está aí a novidade. No teatro, teríamos um “pano de fundo” com o jardim desenhado. No cinema, a imagem toda está solidária em seu



fluxo temporal, e o ponto singular a destacar são essas folhas ao vento, testemunho de que o específico do cinema é essa nova percepção do mundo: na tela, o movimento das folhas ganha uma nova dimensão, como que pondo em relevo o instante, dando ensejo a que o acontecimento, de início insignificante, adquira um novo sentido graças ao que estetas dos anos 20 vão definir como fotogenia. O olho de Méliès, espectador, foi atento ao todo da imagem – por isto mesmo a fez imagem em sentido pleno – e captou o que não estava atrelado ao encadeamento das ações, ao pequeno teatro da família à mesa.

O movimento que acabou por consolidar o cinema clássico tem muito a ver com esta possibilidade de manter a atenção concentrada no encadeamento dramático, nas ações e reações, de modo a prender o espectador neste nível da experiência, tornando seletiva, interessada, a percepção da imagem, de modo a eliminar os seus “excessos” (o que não é funcional). Daí a afinidade do cinema clássico com o teatro de 1900 e o recalque, nele, daquela forma de relação da imagem cinematográfica com o espaço e o tempo que, segundo a tradição dos estetas, lhe seria mais própria. No clássico, os procedimentos e os olhares se subordinam ao drama; é um cinema “orientado para a personagem” (expressão de David Bordwell) que procura prender o olhar a motivos que têm o drama como centro e impedem que o espectador perceba que “as folhas se movem”. No cinema moderno (versão europeia), há um movimento de reposição daquela dimensão da imagem pouco ou nada explorada pelo clássico. Renova-se a atenção ao dispositivo e pergunta-se de novo “o que é o cinema?”. Vem ao centro “o que lhe é próprio”, seja a ambiguidade do real (Bazin e os fenomenólogos), o lírico-poético (Pasolini), a imagem-tempo (Deleuze) ou a imagem-figura (Jacques Aumont). Muito já se disse ao descrever e interpretar esta experiência, valendo aqui uma referência a Antonioni e a Godard, pois ambos, em construções muito distintas, definiram de modo extraordinário essa revisão do dispositivo que evoca as reações geradas pela primeira sessão de cinema.

A tensão entre a sucessão horizontal da narrativa e a experiência do olhar vivida nos termos da intuição de Méliès face ao instante (o que é efêmero e se eclipsa) é central em *O eclipse* (1962), marcando a estrutura maior e certos detalhes do filme. O movimento dos protagonistas envolve concentração (promissora apropriação do espaço pelo encontro amoroso) e dispersão (o vazio do desencontro), composição e dissolução da cena, empatia fugaz e estranhamento, dispersão na paisagem urbana, não faltando, em certo instante, a evocação das “folhas que se movem”. Godard, como sempre mais loquaz e provocativo, verbaliza a questão, explicita o tema em determinada sequência de *Duas ou três coisas que eu sei dela* (1966). Ou seja, compõe a imagem e o seu comentário a partir deste mote fundamental do movimento das folhas. A protagonista e uma amiga chegam a um posto de gasolina, lava rápido, e entregam o carro para os devidos cuidados. Enquanto esperam – e é essencial este momento de espera, imobilidade – o filme compõe um mosaico de imagens comentadas pela voz de Godard. De um lado, ele ironiza o problema dos limites da narrativa (a não transposição entre o linguístico e a imagem em movimento), concluindo que, entre isto e aquilo, é preciso escolher as imagens. Ao mesmo

tempo, compõe, a partir do seu discurso-montagem sobre tais limites, um mosaico de movimentos que – entre as moças que esperam, o objeto-fetiche (o carro) e a presença de outras personagens – destaca algumas árvores atrás do posto, com as folhas agitadas pelo vento. Nessa típica evocação “simultaneísta” que lembra as preocupações do início do século diante da experiência urbana, ele adensa o instante ao definir uma constelação de correspondências, com irônico destaque para a afinidade entre o “tremor” das moças e o das árvores nesta tarde em que a engrenagem do mundo evidencia a importância maior dos objetos no mundo da mercadoria. Há, nesta fixação do instante recheado de comentários, algo inspirado em Brecht (a suspensão do fluxo, a atenção ao pormenor, a ironia endereçada à inversão de valores); em outra chave, a seqüência, pela montagem e num tom distinto ao de Antonioni, faz também de uma instância de imobilidade um momento de irradiação do pensamento nos termos da imagem-tempo.

Neste movimento, explorar a força do instante, a pedagogia da imagem, ver o que nela é intuição de uma presença, significa voltar às virtudes do dispositivo fora do teatro-cinema clássico; é fazer, com nova desenvoltura, algo que foi tematizado pelos que pensaram a fotografia. Maya Deren diria – “é a verticalidade do poético” – e o próprio Godard identifica nesta seqüência a coexistência do poeta, do pintor e do cineasta, lembrando as questões que inserem o cinema na problemática das artes visuais, questões que, tendo emergido já no início do século XX, viriam a ganhar impulso nos anos 80, quando a consolidação de novos suportes como o vídeo determinaram uma revisão geral do campo da visualidade.

Diante da chamada “crise da teoria” nos anos 80, alguns teóricos franceses menos atraídos pela narratologia tomaram o caminho de uma reflexão sobre a estética, focalizando as relações entre cinema e pintura, com ênfase para o momento em que a arte moderna, na virada de 1900, foi afetada pela emergência do cinema e questões como a captura do efêmero vieram a primeiro plano. Dentre eles, Jacques Aumont foi quem elaborou o cotejo formal de maneira mais sistemática, buscando a diferença entre as artes dentro da problemática comum que foi a construção, na modernidade, do “olho variável”. Ele não se ocupa daquilo que já era um clichê: a referência ao filme que “cita” a pintura. Ao contrário, combate os elogios apressados a tais filmes, e vê o gesto do cineasta como pura afetação e busca de nobreza por uma via equivocada (o cinema fugindo do vídeo e da TV para se aproximar das “artes”). O que lhe interessa é a questão geral da visão na modernidade, de que pintura e cinema fazem parte como dispositivos distintos, tal como se configura, por exemplo, nesse impulso para a representação visual do efêmero, do impalpável (o vento, a atmosfera) que mobilizou os pintores no século XIX e retornou como uma prerrogativa do cinema, tal como se observou em 1900.<sup>27</sup> Em consonância com este movimento em direção à estética, Aumont procura, na análise dos filmes, trabalhar a “imagem

<sup>27</sup> Ver Jacques Aumont, *O olho interminável: cinema e pintura* (São Paulo, Cosac & Naify, 2004).

que pensa e se pensa como imagem”, capaz de produzir pensamentos que nenhum discurso antes delas articulou. Este é novo torneio pelo qual ele vai ao dispositivo, ao detalhe, descartando o todo (a narrativa) e indo às passagens em que a imagem em movimento inventa a “figura” como forma específica de pensar, o acontecimento singular como *motivo* (senso musical) acoplado a redes que engendram uma estrutura de pensamento.<sup>28</sup>

Aumont discute muitas experiências, mas deixa de lado o cinema *underground* como lugar do debate cinema-pintura e como lugar da imagem-pensamento. Seu discurso corre paralelo ao que se elabora nos Estados Unidos a partir de um campo de experiências que permitiu a renovação do sentido do cinema intelectual em outras direções. Talvez o melhor exemplo aqui seja o de Annette Michelson que lê as formas do *underground* norte-americano através da mediação de Eisenstein e Vertov, compondo de outro modo a constelação do cinema moderno e da “imagem que pensa”. Ela se apóia na fenomenologia e em outros instrumentos para descrever de que maneira certos estilos do cinema experimental (do romantismo de Stan Brakhage ao conceptualismo de Hollis Frampton e Michael Snow) exploram a tensão entre o plástico e o narrativo para compor a imagem-pensamento, para constituir uma extraordinária cristalização para as operações do cérebro.<sup>29</sup>

Apoiado no cinema moderno europeu, Pascal Bonitzer focalizou a relação cinema-pintura a partir do problema da composição do quadro, destacando as formas de desequilíbrio sugeridas pelo que ele chama desenquadramento operado em certas construções imagéticas encontradas em autores como Antonioni, Rohmer, Dreyer e Cassavetes.<sup>30</sup> Raymond Bellour e Philippe Dubois fizeram um duplo movimento em que o gesto de inserir o cinema numa rede mais ampla significou cotejá-lo, não apenas com as práticas que o antecederam (pintura, teatro, fotografia), mas também com as práticas que vieram depois, como o vídeo e as novas tecnologias da imagem digital. São dois exemplos de reflexão em que o fundamental é a questão dos dispositivos e das texturas possíveis da imagem, uma vez que a série pintura-foto-cinema-vídeo compõe um repertório de enorme complexidade que acabou tomando a foto (a sua imobilidade) como uma espécie de unidade mínima de possíveis agenciamentos. Estes encontram hoje uma realidade não só física como mental, e compõem um novo quadro que deflagra a imaginação e a materializa em obras.

Raymond Bellour, em particular, expressa muito bem a tendência geral de afastamento face à narratologia e aos conteúdos da representação no período mais recente. Nos anos 70, a

<sup>28</sup> Ver Jacques Aumont, *A quoi pensent les films?* (Paris, Éditions Séguier, 1996).

<sup>29</sup> Ver Annette Michelson, “The man with the movie camera: from magician to epistemologist” em *Artforum*, março de 1972; e “Toward Snow” em *Artforum*, junho de 1971.

<sup>30</sup> Ver Pacal Bonitzer, *Cinéma et peinture: décadrages* (Paris, Cahiers du cinéma/Éditions de l’Etoile, 1987).

questão da narrativa havia estado mais presente em seus longos ensaios de análise de filmes, quando procurava a integração dos vários níveis num “sistema textual” e elegia a psicanálise como referência central. O que o interessava era o filme em seu movimento integral, disponível para a psicanálise. Nos anos de 1980, ele passa a se concentrar na questão dos dispositivos (foto, cinema, vídeo) para aprofundar a discussão sobre as passagens de um tipo de imagem a outro. Bellour está interessado neste processo pelo qual do seu interior e de fora (com a reprodução em vídeo) o cinema recebe pressões que alteram a natureza e a percepção das imagens, uma vez que cada passagem (da mobilidade para imobilidade; de uma velocidade a outra; de uma textura a outra) define um campo de *mutação da imagem*, pelo qual ela perde a sua transparência fotográfica e se abre para outro estatuto como imagem física e mental. Um outro tempo se produz nestas *passagens da imagem*, nesta mutação, dentro de um movimento que Bellour resume no conceito de *entre-imagens* (lugar físico e mental, instável, múltiplo). Este espaço-tempo “entre-imagens” envolve a revisão do campo da visualidade em termos de imagens inscritas num suporte ou definidas como imagens mentais. E inclui uma nova relação entre tais imagens em mutação e a literatura (no controle dos gestos de enunciação, na capacidade reflexiva). *Entre-imagens* diz respeito, portanto, há uma diversidade de experiências de hibridização, citações de um dispositivo por outro, e corresponde a um novo paradigma estético-cultural.

Tal como Bellour, Philippe Dubois se interessa pelo vídeo como lugar de passagem, dado que ele condensa no mote: “o vídeo pensa o que o cinema cria” (como nos trabalhos de Godard). Um filme se torna uma reserva de imagens que podem se redefinir, como realidade física e mental, deixando mais claras as implicações do que já vimos desde os anos 60 – o congelamento da imagem – e do que se refinou nos anos 80 – a mudança de velocidade (como acontece em *Salve-se quem puder: a vida*, de Godard, analisado por Bellour). Por outro lado, nas passagens de um meio a outro, como a reprodução em vídeo, abre-se a experiência nova que, antes terreno do montador e do crítico, se disseminou com o *home video*: a possibilidade de “suspender o fluxo”, tomar nosso tempo diante da imagem. Tal forma de manipulação altera o regime do espectador radicalmente.<sup>31</sup>

No primeiro movimento deste texto, citei o artigo de Laura Mulvey publicado em 1975 e sua lida com as tensões que venho focalizando neste balanço (análise da imagem e a análise do encadeamento narrativo-dramático), dimensões relacionadas por ela com duas formas do prazer do espectador. A sua preocupação, na época se voltava para a imagem-fetice, ponto a partir do qual sua psicanálise do cinema avançou para considerações mais complexas envolvendo um cinema político que procurava explorar uma outra relação com a imagem pautada pela

<sup>31</sup> Ver Raymond Bellour, *Entre-imagens: foto, cinema, vídeo* (Campinas, Papirus, 1997) e Philippe Dubois, *Cinema, vídeo, Godard* (São Paulo, Cosac & Naify, 2004). Para a fronteira, cinema-vídeo-imagem digital,

“curiosidade” (epistemológica, política),<sup>32</sup> movimento em que teve papel chave a sua análise do cinema de Godard. Em diálogo com a noção de *entre-imagens* de Bellour e com a nova experiência de recepção dos filmes através do vídeo, ela definiu todo um campo de pesquisa cujo objetivo é analisar o novo tipo de espectador, hipótese que ela explora na consideração de melodramas e de filmes experimentais. A implicação aí presente é a de que não só o moderno ou o experimental podem hoje gerar a reflexão, a suspensão do fluxo, mas também o cinema clássico e seus gêneros cujas imagens disponíveis para a manipulação perderiam a fluência e a transparência para se adensarem em novas relações. Em livro de 2001, Victor Burgin faz indagações sobre nossa relação prolongada com as imagens lembrando que muito do que definimos como experiência do cinema não se dá como embate direto com a imagem física projetada na tela ou no vídeo, mas como uma riquíssima elaboração secundária, feita de afetos e cadeias associativas, em que os fragmentos mais pregnantes se impõem de modo a que se recomponha um outro filme na memória que se expande e permanece disponível para novas relações.<sup>33</sup> O ensaio de Burgin tem sua afinidade com o influente livro de Jean Louis Schefer no contexto francês, *L'homme ordinaire du cinéma* (Gallimard, 1980). Embora este seja mais denso na consideração do momento mais restrito da projeção em que a imagem se dá como “percepção de um tempo”, Burgin analisa um movimento complementar pós-projeção, marcando ambos a atenção reiterada ao que não é a transparência do narrativo. A força da idéia de “paralisação da imagem”, que a fortalece em sua espessura-opacidade, teve seu momento mais irônico nas confissões de Roland Barthes referentes à sua obsessão pela fotografia e pelas imagens fixas, quando ele escreve o texto “Saindo do cinema” (*Communications* n. 23, 1975). Tece ali o elogio das fotos de cena afixadas na entrada do cinema como um convite à imaginação, aventura pessoal extra-filme. Não surpreende que um de seus textos mais citados, no que diz respeito à análise do filme seja “O terceiro sentido”, forma alternativa de atenção ao fragmento, leitura oblíqua da cena que recupera o que está lá como “excesso” na imagem e que, de modo peculiar, traz uma expressão fisionômica dotada de certa excentricidade, podendo ser “aberrante”. Em movimento correlato – nesta ênfase no ponto singular de atração – o seu livro *A câmara clara* trará a noção de *punctum* para se referir ao que “pinça o olhar do espectador”, este ponto imantado que se faz centro energético da percepção da foto independente de seu tema e das intenções do fotógrafo (dependendo mais do espectador que projeta aí sua experiência).

ver Philippe Dubois, Frank Beau e Gérard Leblanc (orgs.), *Cinéma et dernières technologies* (Bruxelas, De Boeck Université, 1998); Arlindo Machado, *Pré-cinemas & pós-cinemas* (Campinas, Papirus, 1997) e *Máquina e imaginário: o desafio das poéticas tecnológicas* (São Paulo, Edusp, 1993); André Parente (org.), *Imagem-máquina: a era das tecnologias do virtual* (São Paulo, Editora 34, 1993).

<sup>32</sup> Ver Laura Mulvey, *Fetichism and Curiosity* (Londres, BFI Publications, 1996).

<sup>33</sup> Ver Victor Burgin, *The remembered film* (Londres, Reaktion Book, 2004).

Dois movimentos a destacar nestes exemplos todos: a atenção se desloca ao movimento do espectador, às suas formas de se relacionar com o singular. Num contexto teórico distinto, Philippe Dubois vai trabalhar com o “desvio”, o estranho, a excentricidade na imagem cinematográfica, a partir da noção de “figural”, emprestada de Lyotard. Para Dubois, o figural se refere ao que faz sentido, tem efeito, sem se inserir num sistema de signos dado, num protocolo usual de leitura (orientado por qualquer codificação, seja enquanto ícone, índice ou símbolo, para usar a taxonomia de Pierce). Ele quer destacar a anomalia que perturba o fluxo das imagens, deter-se em sua forma, para mostrar que ela não está “em exílio”, mas se articula, acaba por “fazer sistema”, entrar numa rede de imagens que constrói um sentido que não é mera projeção do espectador. Ao contrário de outros estudos, seu problema não é a “posição do espectador” mas uma dinâmica interna ao mundo das imagens.<sup>34</sup>

Mais uma vez, o ponto comum é a atenção ao fragmento e às associações “desviantes” face ao encadeamento lógico. Qualquer cinema então é um cinema em camadas, com prolongamentos virtuais imprevisíveis, tal como qualquer cinema, por força do dispositivo de base, tem sua percepção alterada quando novas formas de produção técnica e de exibição da imagem provocam as mutações, tornando opaco o que se fez como transparência.

O novo contexto de “mutação do cinema”, gerado pela nova configuração técnica do audiovisual, fez o tema do dispositivo retornar em trabalhos voltados para um recuo histórico que não faz cotejos com a pintura ou a fotografia. Certas abordagens do momento de emergência da cinematografia se concentram na categoria do tempo, buscando caracterizar o ponto de inflexão definido pela nova técnica da imagem numa chave distinta daquela que encontramos em Deleuze. Para citar dois exemplos, há o caminho de Leo Charney que repõe a discussão da captura do instante e da fotogenia a partir de uma releitura dos escritos de Jean Epstein usando a mediação da categoria de “presente” em Heidegger (não em Bergson); e há o livro de Mary Ann Doane, também voltado para as relações entre o cinema e o “contingente” (o efêmero), que vem dialogar com a questão de Méliès e buscar a síntese de uma tradição teórica que faz a indagação sobre o tempo e o papel do cinema na constituição de novos padrões de experiência: no seu percurso, há a questão da medida e a questão da “visualização” do tempo (representabilidade), o tecnológico e o vivido em constante interação.<sup>35</sup> Embora tenha a referência de Deleuze para se aproximar da problemática, o campo em que ela se instala é mais histórico-social, em

<sup>34</sup> Ver Philippe Dubois, “L’écriture figural dans le cinéma muet des années 20” em François Aubral e Dominique Chateau (orgs.), *Figure, figural* (Paris, L’Harmattan, 1999).

<sup>35</sup> Ver Leo Charney e Vanessa Schwartz (orgs.), *O cinema e a invenção da vida moderna* (São Paulo, Cosac & Naify, 2001); e Marie Ann Doane, *The emergence of cinematic time: modernity, contingency, the archive* (Cambridge, Harvard Univ. Press, 2002).

diálogo decisivo com os historiadores que formularam a “tese da modernidade” quando estudaram o cinema do início do século XX, sendo Tom Gunning e Miriam Hansen os autores de maior destaque.<sup>36</sup> Refiro-me àquele conjunto de estudos apoiados na idéia de que o avanço técnico determinou um salto nos modos de percepção do tempo e do espaço, e a correlata necessidade de dispositivos de defesa e adaptação aos novos desafios enfrentados pela sensibilidade. Vale aí a referência teórica dos pioneiros alemães que tematizaram a questão – Georg Simmel, Siegfried Kracauer e Walter Benjamin. Com pesos diferentes conforme o caso, eles têm inspirado todo um trabalho de pesquisa capaz de descrever com mais precisão o contexto histórico-social que dá relevo a um estatuto específico do tempo na modernidade – urbanização, avanço tecnológico, velocidade – e sua relação com a experiência de choque e a crise do sujeito, com a cultura do “sensacional” (correlata ao impulso ganho pelo melodrama como gênero), e o que nos interpela com violência (o tráfego no cruzamento, o acidente, a publicidade, a multiplicação dos estímulos). A “tese da modernidade” marca pesquisas em história do cinema preocupadas em encontrá-lo fora dele mesmo, como um padrão de movimento e de percepção já dado no social e que o dispositivo vem cristalizar. Neste contexto teórico, um dado específico vem confirmar a mesma tensão que aponte: renovam-se os estudos de modo a destacar as potencialidades do dispositivo fora da armadura narrativa do cinema clássico; em particular, faz-se a pesquisa do chamado “primeiro cinema” (1895-1907) sem reduzi-lo a uma etapa “primitiva” de uma nova arte que se dirige à maturidade narrativa, mas considerando-o em seus próprios critérios de composição e fazendo dele um paradigma cultural específico que pode ser inserido na “tese da modernidade”. Esta é uma operação realizada com brilho por Tom Gunning e André Gaudreault que cunharam a noção de “cinema de atrações” para caracterizar a descontinuidade, a heterogeneidade, a não linearidade e a variedade de formas, temas e “atrações” do primeiro cinema.<sup>37</sup>

O uso do termo “atrações”, tão caro a Eisenstein, é uma forma de se fazer claro um pensamento que privilegia a montagem como um paradigma da modernidade e procura certas afinidades (com o circo, por exemplo) que podem fechar um circuito de relações quando nos lembramos da taxonomia de Daney e seu terceiro tipo no regime de composição e recepção das

<sup>36</sup> Ver Ben Singer, *Melodrama and modernity: early sensational cinema and its contexts* (Nova York, Columbia Univ. Press, 2001); *O cinema e a invenção da vida moderna* (op. cit.); Miriam Hansen, *Babel and Babylon: spectatorship in american silent film* (Cambridge, Harvard Univ. Press, 1991); Tom Gunning, “The whole town’s gawking: early cinema and the visual experience of modernity” em *Yale Journal of Criticism* vol.7 n.2, 1994.

<sup>37</sup> Para os textos de Tom Gunning e André Gaudreault, ver Thomas Elsaesser (org.), *Early cinema: space, frame, narrative* (Londres, BFI Publishing, 1990).

imagens – esse no qual elas deslizam umas sobre as outras, funcionando como referência mútua e espécie de museu do próprio cinema. No final de seu texto, Daney aponta a semelhança-afinidade entre tal regime (dos anos 70-80) e o “primeiro cinema”, o das atrações, fechando o circuito entre a fantasmagoria de Syberberg, em *Hitler, um filme da Alemanha* (1977), e a do autor de *Viagem à Lua* (1902), agora pensada nos termos do que foi o cinema de Méliès, não sua intuição diante do lanche do bebê dos Lumière, peça ao ar livre. Tom Gunning, como Germaine Dulac o fizera nos anos 20, relaciona o primeiro cinema e o espírito das vanguardas que se interceptam no vôo da imaginação apoiado no fascínio pelas virtudes do dispositivo.<sup>38</sup>

Insisto nesta ponte entre 1900 e o terceiro regime de Daney porque valem aí os termos de uma imaginação onde se configura, no retorno operado por um cineasta pós-moderno sofisticado, a hiperconsciência do dispositivo tomado agora como um museu de citações da imagem cujo *locus* é o estúdio, mesmo que se faça do mundo inteiro um estúdio, pois este é o princípio. Tal como a memória, o estúdio permite a visita guiada na qual corpos, pedaços de cenografia, relíquias de toda sorte se apresentam como fragmentos disponíveis para uma reciclagem que pode ser expressão do maneirismo e do artifício, uma regra atual do espetáculo. Nisto, há a via da reflexão, em que o teatro se compõe como um cenário feito de figuras ora enigmáticas ora nitidamente alegóricas na composição da fábula, como em *Dogville* (2003), de Lars Von Tries. E há a via do cinema de ação onde, se o cenário é o do parque temático, o que vemos são corpos inscritos numa coreografia cujo destino é o dilaceramento físico. Portanto, não aquele dilaceramento que associamos à cisão do sujeito e à sensibilidade barroca, mas à sua vulgata que desfila na produção milionária quando retornamos ao desfile veloz de atrações. Aí, violência e efeitos especiais levados ao paroxismo podem, quando conduzidos com ironia, embaralhar os termos da oposição entre transparência e opacidade. Em nome de sonhos de infância.

#### D) INDAGAÇÃO FINAL

Consideradas as variadas formas de trabalhar as tensões entre a cinematografia (o dispositivo) e a representação (o narrativo-dramático), fica patente uma insistência da teoria no sentido de refazer uma operação muito própria à vanguarda histórica dos anos 20, empenhada em defender o que se pode evidenciar, na experiência de um filme, mesmo que em fragmentos, como uma presença reveladora ou como salto imediato para correspondências simbólicas que marcariam sua vocação maior, esta que foi traída por uma leitura horizontal da narrativa (isto comentei no corpo deste livro e em *Sétima arte: um culto moderno*). De novo, a polaridade em pauta não

<sup>38</sup> Ver Tom Gunning, “The cinema of attraction: early film, its spectator, and the avant-garde” em *Wide angle*, n.8, 1986.



se confunde com a oposição entre opacidade e transparência, mas envolve algo correlato: fluência *versus* suspensão, imagem como representação (diegese) *versus* imagem como presença (virtude do dispositivo) e ganha feição especial quando focaliza o modo documentarizante de leitura da imagem-som que ganhou atenção especial e consolidou uma nova bibliografia feita de taxonomias que descrevem formas de relação entre o cineasta e o mundo que ele encontra (observacional, interativa, reflexiva).<sup>39</sup> Em termos de valor estético do documentário, a tônica do contemporâneo é de atenção às virtudes do dispositivo, seja na captura do efeito gerado por uma presença imediata, seja na sua condição de gerar experiências decisivas de relação com o espaço-tempo fora de quadros conceituais explicados por um locutor ou mesmo sugeridos pela montagem. Enfim, a força expressiva fora das cadeias narrativas (apanágio do documentário tradicional, com ou sem esta voz da autoridade). O elogio hoje ao documentário caminha pela via da consagração do instante – há momentos da entrevista (Eduardo Coutinho) em que *les feuilles qui bougent* dentro da cena – ou pela escolha da franca subjetivação do processo, para explorar as potências do falso ou a simulação reveladora de uma auto-biografia incerta.

Não se trata aqui de fazer o inventário exaustivo das situações em que a teoria mais recente manifesta o interesse pelas singularidades que conectam o visível, no cinema, com outras experiências. Vale mais a reafirmação de que é clara a distinção entre o trazer ao centro da indagação o que pode ser apreendido através dos estudos de narrativa e dramaturgia, e o trazer ao centro o que é análise dos estilos, das atrações, das “mutações das imagens” no plano do vídeo ou da memória, ou mesmo das formas pelas quais, num fragmento de filme, se oferece uma percepção direta da força do cinema enquanto via de acesso ao mundo. Críticos e teóricos ligados à vanguarda ou ao cinema moderno tendem a operar segundo um princípio: há mais valor e arte quanto mais for explorada a via indicada na própria natureza do dispositivo. Talvez a teoria do Dispositivo (Baudry) tenha armado o escândalo (e o beco sem saída) por ter feito justamente o contrário, vendo na ilusão e no fetiche a vocação do dispositivo, sem nuances, nada mais restando de consolo para a cinefilia. Ao longo da história do cinema e, em especial, na constelação moderna, o cenário tendeu a ser outro. Mesmo propostas alternativas mais intransigentes se conciliaram com o elogio ao dispositivo técnico, elegendo uma tendência, um gênero ou exemplos isolados de filmes que a prática conhecida lhes oferecia. Não encontrando o bom objeto, construíam uma utopia de libertação do dispositivo de seus “entraves”.<sup>40</sup> Embo-

<sup>39</sup> Ver Bill Nichols, *Representing reality* (Bloomington, Indiana Univ. Press, 1991). Ou também, Michael Renov, *Theorizing documentary* (Londres, Routledge, 1993), e François Niney, *L'épreuve du réel à l'écran: essai sur le principe de réalité documentaire* (Bruxelas, De Boeck Université, 2000).

<sup>40</sup> Há exceções a este movimento de “liberação”, pois Christian Metz, por exemplo, celebrou outra forma de “fundação da arte do cinema”: o encontro do dispositivo técnico com a narrativa (ele não questiona a idéia de uma teleologia da “conquista” da narrativa como vocação do cinema).

ra nem todas as formulações alinhadas ao espírito das vanguardas tenham explicitado o princípio acima enunciado é possível observar a recorrência: as teorias da vanguarda (de Epstein a Michelson) e as do cinema moderno (de Bazin a Deleuze) trazem este horizonte de atribuir valor ao que aviva, explora melhor, o que julgam estar implicado no dispositivo. Ou seja, é na relação com a natureza do dispositivo que está a pedra de toque do valor.

Em *Sétima arte*, constatei a vigência desse princípio no percurso inicial da crítica e dos cineastas ligados à vanguarda francesa dos anos 20, e me parecia muito peculiar o fato de que, diante do cinema então corrente, os autores fizessem a operação de subtrair as imagens do encadeamento e do drama, para refazer um outro filme em sua percepção seletiva, tendo em vista a pedagogia necessária para afirmar os valores do que deveria ser o verdadeiro cinema. Citei, inclusive, uma declaração do crítico e historiador da arte, Élie Faure, no momento de sua conversão ao cinema, quando não mais se importou com o sofrimento da heroína e, comovido, constatou, num lampejo, “a magnificiência que assumia a relação de um costume preto com o muro cinza de um albergue”, experiência que o fez assumir o filme como um “sistema de valores escalonados do branco ao preto, ininterruptamente mesclados e móveis na superfície e profundidade da tela...”.<sup>41</sup>

A forma recorrente com que se tem afirmado o princípio (“é da natureza do dispositivo que derivam os valores da arte”) ao longo da história do cinema ganha um novo desdobramento num texto recente de Jacques Rancière que enseja um comentário final neste mapeamento, pela amplitude do que o texto coloca em pauta.<sup>42</sup> O intuito do filósofo é operar uma inversão: questionar o princípio. Para tanto, ele trabalha as distinções feitas até aqui em outros termos. Prefere opor dois regimes (ou idades) da arte (em geral), o mimético e o estético. O primeiro diz respeito à representação, ao *mythos* tal como nos vem desde a *Poética* de Aristóteles, que acentua o agenciamento das ações e conflitos, o drama e as inversões de destino dos humanos. Podemos associá-lo ao que tenho me referido como o narrativo-dramático (plano da mimese, segundo a tradição clássica e figurativa, onde se insere o cinema diegético). O segundo diz respeito a uma operação típica à idade moderna (entenda-se, de Gustave Flaubert e do impressionismo para cá), pela qual se deposita o valor na forma que, descartando o *mythos* e a arte figurativa, é capaz de fazer emergir o esplendor puro do ser, a potência expressiva inscrita nas coisas mesmas, no insignificante. Segundo o comentário de Rancière, o “regime estético da arte” exige uma operação complicada em que o artista exerce a sua potência maior de criação em liberdade (atividade pura) e se “faz passivo”, compondo um estilo que enseja um “olhar vazio” que procura minimizar

<sup>41</sup> Para a citação integral e o contexto da discussão, ver Ismail Xavier, *Sétima arte: um culto moderno* (São Paulo, Perspectiva, 1978, p.63).

<sup>42</sup> Ver Jacques Rancière, *La fable cinématographique* (Paris, Seuil, 2001)

a sua diferença face à prosa ordinária do mundo: a vida, a matéria, as cores, os sons, como presença pura. Ou seja, a meta é uma absorção “passiva” da poesia já inscrita no insignificante. Este “tornar-se passivo” seria, no caso do escritor ou do pintor, uma conquista histórica (nada natural) que resulta de um esforço do estilo. No caso do cinema, o esquema estaria invertido, pois o dispositivo, com seu automatismo é já, por natureza, esse olhar vazio, essa passividade. E o olhar inconsciente da câmera (a inteligência da máquina, como dizia Jean Epstein) resolveria, de imediato, as tensões entre a representação e a presença das coisas, vendo o que o olho humano não vê; ou seja, a verdade interior do sensível feita imagem exterior, o essencial movimento das coisas.

Os primeiros cineastas e críticos que elogiaram as virtudes desse olhar automático e inconsciente o fizeram a partir do cinema narrativo a que assistiam (os melodramas, as comédias), de tal modo que extraíam do fluxo de imagens representativas do drama vivido pelas personagens um “outro filme” em que se desenrolava outro drama: feito das variações de luz, da plasticidade da atmosfera e da textura dos objetos. Ou seja, subtrair e compor um outro filme a partir do filme dado era uma operação comum de Canudo a Dulac que Rancière vê retomada nos teóricos modernos. Ao assim proceder, todos estariam operando de forma semelhante aos críticos de arte afinados ao “regime estético” desta, que tornam toda a arte (mimética) do passado disponível para uma *desfiguração* pela qual o que se destaca é a matéria da pintura, por exemplo, subtraindo-a da representação a serviço de que ela era moldada. Ou seja, o que os cinéfilos sofisticados fizeram foi retomar uma operação já formulada em outros terrenos, por exemplo no teatro simbolista ou na pintura moderna, o que deixaria claro, portanto, que o elemento decisivo da constituição do valor não é natureza do dispositivo específico mas uma certa concepção da arte que atravessa fronteiras e que o crítico-cineasta endossa. Rancière insiste na origem não-cinematográfica de muitos princípios do “regime estético da arte” que se instalou no modernismo e que a vanguarda cinematográfica veio a partilhar. Para ele, a defesa de uma certa forma moderna de arte não se deduz do dispositivo técnico mas de uma concepção e de uma idéia da arte.

Posto isto, gostaria de deixar uma pergunta que não se dirige apenas ao texto de Rancière, mas a todo o percurso desta discussão. Ressalvada a origem não-cinematográfica de certa idéia de renovação, não traria tal idéia – no atravessamento que faz pela pluralidade de matérias de expressão – aquele núcleo comum de atenção ao dispositivo específico, num gesto que atuaria como alavanca para alcançar a forma original, a revolução estética? O argumento apoiado na hipótese de que há um regime estético da arte que se manifesta em todas elas seria, então, suficiente para invalidar o princípio afirmado pelos teóricos do cinema (de vanguarda) ou do cinema moderno? Pelo contrário, não seria tal princípio o que justamente vem cimentar o dito regime estético da arte?

Há um outro argumento de Rancière referido aos efeitos do dispositivo técnico que me interessa comentar, pois resume muitas questões. Ele nos lembra que o cinema definiu uma

direção dominante que contraria o princípio adotado pelas teorias das vanguardas, fazendo-se o lugar por excelência da representação e do *mythos*, a partir da mesma dialética do ativo-passivo. Ou seja, o cinema tem no seu dispositivo a identidade do ativo e do passivo que fez o princípio da revolução na arte moderna (constituição do regime estético da arte), mas tal identidade confere aí toda força ao seu contrário, ou seja, ao movimento regressivo pelo qual o cinema trai a teleologia do modernismo e torna as propriedades do dispositivo um instrumento da representação (*mythos*), condição pela qual serve à recuperação do que a arte demorou a expulsar. Se o cinema “majoritário” contrariou os princípios do regime estético da arte, e fez-se mimético, em novo torneio nesta dinâmica, a vanguarda e os modernos construíram a *desfiguração* que extrai o detalhe e o toma como lugar de uma intuição essencial pelo “efeito de presença” ou “efeito do real” (usando a expressão de Roland Barthes, a propósito do estilo de Flaubert). Seria, então, nessa dialética entre um pólo (representação) e outro (presença) que o cinema conduziria a sua fábula, como um terreno desse jogo de contrariedades. A arte do cinema é um trabalho a contrapelo, não um caminho direto do dispositivo técnico à essência da arte, pois é em nome de uma idéia (da arte) que se usa um dispositivo nesta ou naquela direção. Neste sentido, a fábula do cinema é contrariada, não só porque o cinema dominante alia o dispositivo a uma regressão, mas também porque a vanguarda tem de se construir a partir de um pensamento que vai a contrapelo do narrativo-dramático e se concebe a partir do gesto de desfiguração (fazer um filme com os elementos de outro, subverter a percepção, libertá-la da sucessão narrativa). Tal operação, Rancière a ilustra com um texto de Jean Epstein, não de Élie Faure. E depois elabora o argumento para apontar a mesma operação nos teóricos do moderno (Bazin, Deleuze) e no Godard de *Histoire(s) du cinéma*.

Se a força original da arte cinematográfica vem à tona quando se suprime os dados da ficção que são comuns à arte de contar histórias; se o que se constata é a insistência dos teóricos em retomar a operação (podemos dizer também que a insistência de muitos cineastas), Rancière conclui que tal gesto de extração não é peculiaridade de época, mas algo consubstancial à história do cinema como arte e como objeto do pensamento.

Constitutiva da experiência do cinema, essa lógica da contrariedade seria o traço específico da sua arte, envolvendo não só a relação com seus meios técnicos próprios (o dispositivo) mas também o jogo de trocas e inversões com a fábula literária, a forma plástica e a voz teatral, como ele vê expresso com clareza nos filmes de Robert Bresson.

A discussão feita por Rancière renova os termos da tradicional tensão na abordagem das duas dimensões – a do encadeamento narrativo-dramático (que não é apenas uma sucessão, mas uma configuração) e a que destaca, no fragmento, os traços que atestam uma experiência mais genuína de apropriação do dispositivo técnico capaz de inserir o cinema no regime estético da arte. Isto faz avançar o debate, pois sua generalização faz rever todo um percurso, permitindo, inclusive, o seu comentário crítico ao que vê como ambiguidades que ele encontra nos argumentos próprios à tradição teórica que destaca o fragmento e o estilo, trabalhando as sen-

sações óticas e sonoras puras (para usar os termos de Deleuze). No entanto, sua especificação da lógica da contrariedade (que seria inerente à arte do cinema), através de exemplos concretos, desliza para a descrição do que é, efetivamente, uma interação (ou complementaridade) entre o que ele chama de “lógica da ação” (o verossímil segundo um protocolo da representação) e o “efeito do real” (a presença do insignificante, das coisas ordinárias). Ou seja, há uma nítida semelhança entre sua formulação e a que Christian Metz apresentou nos anos 60, também em afinidade com Roland Barthes mas com vocabulário baziniano, quando falou da instauração do cinema moderno como um processo de enxertar “momentos de verdade” no seio do verossímil (as regras do gênero, as convenções da narrativa). Esta semelhança evidencia a vigência de um referencial limitado demais para uma reflexão sobre “o cinema em geral” que Rancière propõe. Descreve, no fundo, o mesmo cinema moderno já descrito em outros termos pelos autores de quem, em outro eixo, ele se vê separado porque adotam aquele princípio acima discutido (o valor estético deriva do dispositivo). De certa forma repete-se o cenário que se montou na tradição do moderno vinda de Bazin e dos *Cahiers*, pautada pela distância-esquecimento face a um enorme contingente de filmes (antes e depois das vanguardas históricas; antes, durante e depois do cinema moderno) que afirmam uma forte relação com a natureza do dispositivo sem estar em relação “desfigurativa” com aquela dimensão narrativo-dramática a que Rancière confere uma certa onipresença (injustificada). Em formulações mais recentes, a teoria que dialoga decisivamente com esta tradição, incorporou em seu campo de visão tal contingente (um exemplo é a atenção ao *underground* norte-americano), mas sem resolver efetivamente os problemas trazidos por esta demarcação.<sup>43</sup>

Ao destacar uma recorrência que ele submete à crítica, Rancière enseja uma revisão da problemática do dispositivo; no entanto, sua aceitação tácita (não tematizada) das mesmas demarcações presentes na teoria do cinema moderno de feição europeia o leva a incorporar os limites desta teoria na discussão das relações entre técnica e estética, ou entre a natureza do dispositivo e as formas encontradas pelo cinema para se inserir no regime estético da arte, para usar os seus termos. Faço aqui a observação apenas para lembrar o quanto o debate sobre o papel do dispositivo e sobre a interação entre o cinema e outras práticas ultrapassa essa moldura e não se reduz à questão da “fábula contrariada”, embora esta tenha seu campo de pertinência.

A seu modo, a teoria do Dispositivo (Baudry), como um momento deste percurso de indagações sobre a relação entre técnica, estética e política, trazia esta dimensão de “contrariedade”, mas numa versão radical, pois seu horizonte era a crítica do próprio dispositivo técnico (por todo o jogo de espelhos que o transformava no Dispositivo como instituição social). Neste

<sup>43</sup> André Parente discute esta questão em referência à teoria de Gilles Deleuze. Ver André Parente, *Narrativa e modernidade: os cinemas não-narrativos do pós-guerra* (Campinas, Papirus, 2000).

sentido, a divisa da desconstrução, tal como entendida nesse momento dogmático, não deixava brechas para a utopia que tinha alimentado o cinema moderno e mesmo as vanguardas históricas com seu “regime estético da arte”. O ideal da desconstrução pura e dura era o “regime ascético da arte”, e seus teóricos, na prática, tiveram de “negociar” com exemplos do “regime estético” para tornar visível a direção desejada. Em outros termos, procuraram ler a variedade de propostas alternativas na sua chave ou fazer filmes que traziam algo de seu ideário mas o ultrapassavam, como o fizeram Godard e Gorin em casos como o de *Vento do leste* (1969).

Terminei o livro, em 1977, citando este filme naquilo que permitia comentar a divergência entre Glauber Rocha (que está lá numa sequência) e seu amigo diretor que o convidara para entrar no debate. Mas não há aqui nenhuma intenção de fechar o círculo, repondo a equação em termos semelhantes. Há uma conexão entre os dois momentos que vem da constatação de que os questionamentos à teoria do Dispositivo não tiraram a figura do dispositivo técnico do centro da discussão, mas tal permanência não deve esconder as radicais diferenças na composição das variáveis do jogo. Além de deslocamentos conceituais em termos de teoria e de estética, há hoje o dado radical da nova configuração dos meios técnicos de produção de som e imagem. Naquele momento, o cinema assumia com mais força a sua condição de experiência-matriz na discussão estética, mesmo que já convivesse com televisão e vídeo. Hoje, a rede heterogênea e gigantesca que vai se constituindo no terreno da produção e circulação de imagens-sons torna mais complexo o cotejo entre o valor estético, o efeito político e as propriedades específicas de um dispositivo, entre outras coisas porque tanto a história desta produção quanto a sua configuração atual têm mostrado que é preciso mudar a nossa percepção do lugar do cinema entre os dispositivos.

## BIBLIOGRAFIA

BARTHES, Roland. *A câmara clara*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1980.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo, Brasiliense, 1985.

KRACAUER, Siegfried. *The mass ornament: weimer essays*. Cambridge, Harvard Univ. Press, 1995.

SIMMEL, Georg. “A metrópole e a vida mental” em Otávio Guilherme Velho (org.) *O fenômeno urbano*. Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1976.

# ÍNDICE ONOMÁSTICO

- AGEL, Henri. 145  
ALEXANDROV. 35, 39  
ALTHUSSER, L. 147, 148, 157, 179, 183, 187  
ANGELOPOULOS. 168  
ANTONIONI, Michelangelo. 59, 78, 94, 95, 141, 194-196  
ARISTARCO, Guido. 53, 59, 60, 64  
ARNHEIM, Rudolf. 18, 25, 92  
AUMONT, Jacques. 6, 194, 195  
BALAZS, Bela. 22, 25, 52, 54-58, 60, 63, 64, 188  
BARBARO, Umberto. 53, 58, 62-64, 73, 93  
BARBERO, Jesús-Martin. 6, 184  
BARTHES, Roland. 94, 145, 198, 205-207  
BAUDRY, Jean Louis. 152-154, 157, 175, 177, 178, 183, 188, 202, 206  
BAZIN, André. 15, 20, 22, 25, 39, 73-75, 79-90, 103, 117, 125, 131, 138-141, 143, 145, 151, 154, 165, 184, 188, 190-194, 203, 205, 206  
BELLOUR, Raymond. 6, 196-198  
BELSON, Jordan. 105  
BENJAMIM, Walter. 162, 163, 167  
BENSMAIA, Réda. 187  
BERGMAN, Ingmar. 93  
BERGSON, Henri. 87, 92, 188, 199  
BERTOT, Juliette. 162  
BETTETINI, Gianfranc. 143, 144, 164  
BORDWELL, David. 6, 185, 186, 192, 194  
BOURDIEU, Pierre. 152  
BRAKHAGE, Stan. 106, 119, 120-122, 124, 126, 158, 160, 165, 166, 196  
BRECHT, Bertholt. 44, 64, 168, 175  
BREER, Robert. 105, 106  
BRESSON, Robert. 160, 189, 205  
BRETON, André. 112, 113, 125  
BUÑUEL, Luis. 111-114, 116, 117, 125  
BURCH, Noel. 19, 21, 22, 25, 39, 139, 141, 160, 161, 163, 189  
BURGIN, Victor. 198  
BYSTRZYCKA, Maria. 137, 138  
CANUDO, Ricciotto. 99, 103, 125, 204  
CARROL, Noel. 6, 173, 185-187  
CAVELL, Stanley. 6, 184  
CÉZANNE, Paul. 99, 123  
CHABROL, Claude. 78  
CHAPLIN, Charles. 45, 49, 95  
CHARNEY, Leo. 199  
CHIARINI, Luigi. 59  
CHKLOVSKI, Vitor. 30, 39  
CLAIR, René. 112  
COCTEAU, Jean. 115  
COMMOLI, Jean Louis. 146

- CONRAD. 106  
 CORTÁZAR, Julio. 95  
 COSTA-GRAVAS. 155, 163  
 DALI, Salvador. 113, 114  
 DANEY, Serge. 6, 190-193, 200, 201  
 DAYAN, Daniel. 44  
 DE MILLE, Cecil B. 42  
 DE SICA, Vittorio. 72  
 DÉGAS, Edgar. 20  
 DELEUZE, Gilles. 6, 174, 177, 187-194,  
 199, 203, 205, 206  
 DELLUC, Louis. 50, 71, 77, 103, 125  
 DEREN, Maya. 17, 25, 82, 115, 117, 118,  
 124, 125, 193, 195  
 DESNOS, Robert. 112, 113, 125  
 DISNEY, Walt. 105  
 DOANE, Mary Ann. 6, 177, 178, 199  
 DUBOIS, Philippe. 6, 196-199  
 DUFRENNE, Mikel. 139  
 DULAC, Germaine. 104, 106, 113, 125,  
 193, 201, 204  
 ECO, Umberto. 94, 97, 139, 163  
 EGGELING, V. 104  
 EICHENBAUM, Boris. 144, 164  
 EISENSTEIN, S. M. 35, 39, 50-52, 62-64,  
 73, 81, 93, 107, 119, 125, 129-138,  
 144, 146, 150, 164, 167, 178, 187,  
 193, 196, 200  
 ELSAESSER, Thomas. 182, 200  
 EPSTEIN, Jean. 56, 101, 108-111, 113,  
 117, 125, 154, 190, 193, 199, 203,  
 204, 205, 206  
 FARGIER, Jean Paul. 152, 158, 159  
 FASSBINDER. 142, 168, 172, 182  
 FAURE, Elie. 118, 126, 203, 205  
 FELLINI, Federico. 59, 78  
 FERRERI, Marco. 160, 168  
 FLAHERTY. 14  
 FORD, John. 44, 65, 149  
 FRAMPTON, Hollis. 123, 136, 196  
 FRANCASTEL, Pierre. 151, 152, 157, 161,  
 164  
 FREUD, Sigmund. 113-115, 175, 178, 188  
 GARRONI, Emilio. 143-145, 146  
 GAUDREAU, André. 20  
 GODARD, Jean-Luc. 9, 76, 77, 78, 84, 94,  
 140-146, 149, 150, 156, 162, 163,  
 164, 167, 168, 169, 172, 190, 191,  
 194, 195, 197, 198, 205, 207  
 GOLDMAN, Lucien. 60, 64  
 GORIN, Jean-Pierre. 149, 150, 156, 207  
 GREIMAS, A. J. 137, 164  
 GRIERSON, John. 14  
 GRIFFITH, D. W. 31, 34, 36-38, 42, 48,  
 51, 125, 131, 162, 163, 167  
 GUATARRI, Félix. 187  
 GUNNING, Tom. 187  
 HANOUN, Marcel. 160  
 HANSEN, Miriam. 6, 200  
 HEATH. 186, 187  
 HEIDEGGER, Martin. 171, 199  
 HEMINGWAY, Ernest. 79  
 HIRSZMAN, Leon. 63, 64  
 HITCHCOCK, Alfred. 44  
 HOGGART, Richard. 183  
 HUSSERL, Edmund. 90, 92, 124  
 IVANOV, Viatcheslav. 137, 138  
 IVENS, Joris. 14  
 JACOBS, Ken. 160  
 JOYCE, James. 96, 135, 136  
 JUNG, Carl Gustav. 115  
 KANDINSKI. 102, 125  
 KRACAUER, Siegfried. 15, 50, 65, 67-73,  
 75, 77, 78, 82, 93, 101, 109, 140, 193,  
 200, 207  
 KRISTEVA, Julia. 162



- KUBELKA, Peter. 106, 107, 123  
 KULECHOV, Lev. 46-54, 62, 63, 65, 81,  
 89, 91, 130, 133  
 LACAN, Jacques. 148, 154, 157, 173, 178,  
 182, 187, 188  
 LAMORISSE, Albert. 85, 86  
 LANG, Fritz. 103, 190  
 LEBEL, Patnick Jean. 19, 24, 151, 154-157  
 LÉGER, Fernand. 99, 108, 109, 126  
 LHERMINIER, Pierre. 65, 97, 125  
 LICHTENSTEIN, Roy. 123, 126  
 LUKÁCS, Georg. 58-60, 64, 65, 74  
 LYE, Len. 105  
 MACKE, August. 101, 102  
 MAIAKÓVSKI. 130, 164  
 MALLARMÉ. 95  
 MALRAUX, André. 29, 39  
 MARC, Franz. 102, 125  
 MARKOPOULOS, Gregory. 106, 118, 119,  
 126  
 MARX, Karl. 135, 147, 175  
 MAURO, Humberto. 44  
 McACANN, Richard. 65, 74, 97, 177  
 McBRIDE, Joseph. 44, 65  
 MEKAS, Jonas. 107, 126, 167  
 MÉLIÈS, George. 193  
 MERLEAU-PONTY, Maurice. 91-92, 97,  
 110  
 METZ, Christian. 19, 23-25, 77, 138-143,  
 145, 153, 154, 164, 176, 177, 187,  
 190, 192, 202, 206  
 MEYERHOLD, V. E. 50, 51, 65, 131  
 MICHELSON, Annette. 124, 126, 187,  
 196, 203  
 MITRY, Jean. 19, 25, 90-95, 98, 103, 131,  
 138, 139, 142, 143, 145, 147, 154  
 MORIN, Edgar. 23, 25, 110  
 MOULLET, Luc. 76, 77, 94  
 MOUSSINAC, Léon. 50, 65, 101, 104, 125  
 MULVEY, Laura. 6, 178, 179, 197, 198  
 MUNSTENBERG, Hugo. 18  
 NARBONI, Jean. 146, 151  
 NICHOLS, Bill. 202  
 PANOFSKY, Erwin. 50, 65, 152  
 PASOLINI, Pier Paolo. 139, 140, 188, 190,  
 192, 194  
 PASSOS, John dos. 79  
 PAVLOV, Ivan Petrovich. 136  
 PICABIA, Francis. 112  
 PIERCE, Charles S. 17, 25, 188, 199  
 PIERRE, Silvie. 146  
 PLEYNET, Marcelin. 151, 156  
 POLLET, Jean Daniel. 9, 146  
 PUDOVKIN, Vsevolod. 15, 34, 35, 39, 49,  
 52-55, 57, 59, 60, 62, 63, 91, 93, 130,  
 132, 133  
 RANCIÈRE, Jacques. 6, 203-206  
 RENOIR, Jean. 61, 80, 81, 89, 97  
 RENOV, Michel. 202  
 RESNAIS, Alain. 78  
 RICHTER, Hans. 104, 105, 107  
 ROBBE-GRILLET, Alain. 95  
 ROCHA, Glauber. 44, 65, 79, 141, 169, 207  
 ROSSELLINI, Roberto. 72, 74-76, 78, 97  
 ROSSI, Francesco. 95, 187  
 ROTHMAN, William. 44  
 ROUCH, Jean. 14, 190  
 RUIZ, Raul. 191  
 SARRIS, Andrew. 44, 65  
 SARTRE, Jean-Paul. 92  
 SIMMEL, Georg. 200, 207  
 SITNEY, P. Adams. 65, 119, 123, 125, 126  
 SMITH, Harry. 105  
 SNOW, Michael. 124, 125, 136, 160, 167,  
 196

- SOLLERS, Philippe. 161  
 SOUPAULT, Philippe. 113  
 SPENGLER. 68  
 STANISLAVSKI, Constantin. 50, 53  
 STRAUB, Jean-Marie. 9, 79, 146, 160, 161,  
 168, 172, 190  
 SYBERBERG, S. 172, 191, 201  
 THOMPSON, E. R. 183  
 TRUFFAUT, François. 78  
 VERTOV, Dziga. 14, 51, 125, 137, 146,  
 149, 150, 151, 163, 164, 190, 196  
 VISCONTI, Luchino. 57, 59, 78, 95
- VYGOTSKY, Lev S. 136, 144  
 WARHOL, Andy. 119, 123, 126  
 WELLES, Orson. 81, 96, 97  
 WHITEHEAD, 69  
 WILLIAMS, Raymond. 6, 183  
 WILMINGTON, Michael. 44, 65  
 WOOD, Robin. 44, 65  
 WYLER, William. 81, 89  
 ZAVATTINI, Cesare. 72-75, 78, 81, 97,  
 111, 122  
 ZDANOV. 134  
 ZOLA, Émile. 41, 68, 71

## ÍNDICE DE REVISTAS

- Cahiers du Cinéma 19, 24, 25, 44, 65, 74,  
 76, 79, 89, 97, 137, 146, 148, 164,  
 179, 181, 184, 189, 190, 191, 196  
 Cinearte 45  
 Cinéthique 15, 19, 24, 25, 146-152, 154-  
 163, 167, 168, 171, 189, 190
- Communications* 25, 39, 154, 164, 198  
*Fan (Chaplin Club)* 45  
*Film Quartely* 44, 65  
*Nouvelle Critique* 151  
*Revue Internationale de Filmologie* 23, 39  
*Tel Quel* 148