

COLEÇÃO ARTE E CULTURA

VOL. N.º 5

ISMAIL XAVIER

(organizador)

A
EXPERIÊNCIA
DO CINEMA

antologia

graal

Capa: *Fernanda Gomes*
Revisão: *Aurea Moraes dos Santos*
Produção Gráfica: *Orlando Fernandes*

1ª Edição Março, 1983
Direitos adquiridos para a língua portuguesa por:
EDIÇÕES GRAAL LTDA.
Rua Hermenegildo de Barros, 31-A — Glória
21241 — Rio de Janeiro, RJ — Brasil
Fone: 252-8582

© *Copyright* da apresentação geral, das introduções e das notas by *Ismail Xavier*.

Os detentores dos direitos de tradução e reprodução dos artigos que compõem esta antologia estão relacionados na página de colofão

Impresso no Brasil / *Printed in Brasil*

CIP-Brasil Catalogação-na-fonte
Sindicato Nacional dos Editores de Livros, RJ.

E96 A Experiência do cinema : antologia / Ismail Xavier organizador . —
Rio de Janeiro: Edições Graal : Embrafilme, 1983.
(Coleção Arte e cultura ; v. n.º 5)

Bibliografia.

1. Cinema — Filosofia e estética 2. Cinema — História e crítica
I. Xavier, Ismail II. Série

CDD — 791.4301
791.437
CDU — 791.01
791.43

83-0127

ÍNDICE

Apresentação geral/ Ismail Xavier	9
PRIMEIRA PARTE — A ordem do olhar: a codificação do cinema clássico, as novas dimensões da imagem	17
Introdução/ Ismail Xavier	19
1.1. Hugo Munsterberg	25
1.1.1. A atenção	27
1.1.2. A memória e a imaginação	36
1.1.3. As emoções	46
1.2. V. Pudovkin	55
1.2.1. Métodos de tratamento do material (montagem es- trutural)	57
1.2.2. Os métodos do cinema	66
1.2.3. O diretor e o roteiro	71
1.3. Béla Balázs	75
1.3.1. O homem visível	77
1.3.2. Nós estamos no filme	84
1.3.3. A face das coisas	87

1.3.4.	A face do homem	92
1.3.5.	Subjetividade do objeto	97
1.4.	Maurice Merleau-Ponty	101
1.4.1.	O cinema e a nova psicologia	103
1.5.	André Bazin	119
1.5.1.	Ontologia da imagem fotográfica	121
1.5.2.	Morte todas as tardes	129
1.5.3.	À margem de <i>O erotismo no cinema</i>	135
1.6.	Edgar Morin	143
1.6.1.	A alma do cinema	145
SEGUNDA PARTE — A ampliação do olhar, investigações sonoras: Poéticas		
Introdução/ Ismail Xavier		175
2.1.	Serguéi M. Eisenstein	185
2.1.1.	Montagem de atrações	187
2.1.2.	Método de realização de um filme operário	199
2.1.3.	Da literatura ao cinema: <i>Uma tragédia americana</i> ..	203
2.1.4.	Novos problemas da forma cinematográfica	216
2.2.	Dziga Vertov	245
2.2.1.	NÓS — variação do manifesto (1922)	247
2.2.2.	Resolução do conselho dos três (10/4/23)	252
2.2.3.	Nascimento do cine-olho (1924)	260
2.2.4.	Extrato do ABC do kinoks (1929)	263
2.3.	Jean Epstein	267
2.3.1.	O cinema e as letras modernas	269

2.3.2.	<i>Bonjour cinéma</i> — excertos	276
2.3.3.	Realização do detalhe	280
2.3.4.	<i>A inteligência de uma máquina</i> — excertos	
a)	Signos (capítulo 1)	283
b)	Capítulos 2 e 3 — excertos	287
2.3.5.	<i>O cinema do diabo</i> — excertos	
a)	O filme contra o livro	293
b)	A imagem contra a palavra	296
c)	A dúvida sobre a pessoa	300
d)	Poesia e moral dos <i>gangsters</i>	306
2.4.	Robert Desnos	315
2.4.1.	O sonho e o cinema	317
2.4.2.	Os sonhos da noite transportados para a tela	319
2.4.3.	Cinema frenético e cinema acadêmico	322
2.4.4.	Amor e cinema	325
2.4.5.	Melancolia do cinema	327
2.5.	Luis Buñuel	331
2.5.1.	Cinema: instrumento de poesia	333
2.6.	Stan Brakhage	339
2.6.1.	Metáforas da visão	341
TERCEIRA PARTE — O prazer do olhar e o corpo da voz: a psicanálise diante do filme clássico		
Introdução/ Ismail Xavier		355
3.1.	Hugo Mauerhofer	373
3.1.1.	A psicologia da experiência cinematográfica	375

3.2.	Jean-Louis Baudry	381
3.2.1.	Cinema: efeitos ideológicos produzidos pelo aparelho de base	383
3.3.	Christian Metz	401
3.3.1.	História/Discurso (nota sobre dois voyeurismos) ..	403
3.3.2.	O dispositivo cinematográfico como instituição social — entrevista com Christian Metz	411
3.4.	Laura Mulvey	435
3.4.1.	Prazer Visual e cinema narrativo	437
3.5.	Mary Ann Doane	455
3.5.1.	A voz no cinema: a articulação de corpo e espaço.	457

Apresentação Geral

ISMAIL XAVIER

ESTA ANTOLOGIA se inicia com a reprodução de três capítulos do livro de Hugo Munsterberg, *The Film: a psychological study*, publicado nos Estados Unidos em 1916, e se encerra com o artigo de Mary Ann Doane, "The Voice in the Cinema: the Articulation of Body and Space" (1980), extraído de uma coletânea inteiramente dedicada à questão do som no cinema. Se Munsterberg é pioneiro em sua consideração (exclusiva) da imagem, como era natural para quem explicava o cinema no momento da consagração de Griffith, o texto de Mary Ann Doane, longe de ser inaugural no tema ou na postura, traz, no entanto, a marca de um tempo que procura refinar sua análise do registro auditivo no cinema, esfera ainda sujeita a recalque mesmo em formulações teóricas mais recentes (como a de Christian Metz, por exemplo, antes da incursão psicanalítica).

Entre um extremo e outro do percurso, 65 anos de reflexão: ataques, elogios, explicações, diagnósticos, lamentos, interpretações e propostas que procuraram orientar a prática dentro de condições sócio-culturais determinadas. A teoria do cinema, felizmente, já tem uma história complexa, diversificada, de modo a tornar impossível uma abordagem de todos os seus aspectos — e mesmo principais autores — numa única seleção de textos. O recorte inevitável se deu, e procurei ser flexível no critério adotado, de forma a incluir, sem dispersar, o maior número possível de autores cuja contribuição

ficou bem marcada no desenvolvimento dos debates e na fixação de parâmetros para a crítica.

A própria natureza dos dois extremos sugere um fio condutor. De um lado, o estudo de Munsterberg, preocupado em explicar como funciona a narração cinematográfica e sua relação com as operações mentais do espectador. De outro, uma coleção de artigos sob a rubrica da psicanálise, trazendo todos a marca do “retorno a Freud” que, antes de incidir sobre a teoria do cinema, já era dado característico de parcela considerável da reflexão sobre as artes e a cultura em geral no contexto contemporâneo. A presença, nos dois extremos, de escritos que procuram explicar como se estrutura a relação filme/espectador evidencia um critério básico: dar privilégio às tentativas de caracterizar, discutir, avaliar o tipo de experiência audiovisual que o cinema oferece — como suas imagens e sons se tornam atraentes e legíveis, de que modo conseguem a mobilização poderosa dos afetos e se afirmam como instância de celebração de valores e reconhecimentos ideológicos, mais talvez do que manifestação de consciência crítica. Boa parte dos textos aqui reunidos traz em comum esta interrogação dirigida ao que acontece na sala escura e um esforço em demonstrar que a estrutura do filme — entendida como configuração objetiva de imagem e som organizados de um certo modo — tem afinidades diretas com estruturas próprias ao campo da subjetividade. Reproduzindo, atualizando determinados processos e operações mentais, o cinema se torna experiência inteligível e, ao mesmo tempo, vai ao encontro de uma demanda afetiva que o espectador traz consigo. Como disse Munsterberg, já em 1916, “o cinema obedece às leis da mente, não às do mundo exterior”. Esta é uma frase, em tese, endossável, principalmente quando entendida como negação da ingenuidade maior que tende a confundir a linguagem do cinema e a própria estrutura do real. Mas, ao vê-la retrabalhada por diferentes teóricos e cineastas ao longo dos anos, é necessário perguntar: que cinema? que leis? e particularizar a experiência que está na origem destas reflexões, seja a do psicólogo alemão, seja a de Morin, Metz ou Merleau-Ponty. Pois, à exceção dos autores ligados à vanguarda dos anos vinte ou de trabalhos mais recentes (dos anos sessenta para cá), é comum vermos o texto teórico discursar sobre o cinema em geral, assumindo implicitamente que o tipo de filme a que se refere expressa a própria natureza do veículo.

Quando, portanto, falo em estrutura do filme, a especificação de imagem e som *organizados de um certo modo* não é acidental. Na verdade, um elemento subjacente que organiza este livro é o problema da ficção cinematográfica tal como se consolidou a partir do cinema narrativo clássico, produto da indústria que, adaptando-se a novas demandas e às possibilidades franqueadas pelo avanço da técnica e pela retração da censura — ou, se se preferir, avanço da “dessublimação repressiva” (Marcuse) —, pouco mudou em sua estrutura e princípios entre 1916 e 1980. O filme de ficção estilo norte-americano, com flutuações e polêmicas, é ainda hoje o dado mais contundente da atenção do crítico, por força de seu papel nuclear na organização da indústria, por força de sua presença na sociedade. Eis, portanto, um elemento fundamental de referência aqui considerado: a existência de um cinema dominante, rigidamente codificado, e sua retórica de base — a “impressão de realidade”.

Esta coleção compreende, em sua primeira parte, textos que procuram descrever o olhar que este cinema deposita sobre as coisas, que buscam caracterizá-lo em sua estrutura e força. Num primeiro momento, encontramos peças de explicação, iluminadoras e, por isto mesmo, clássicas: Munsterberg, Pudovkin, Balázs. Num segundo momento, seguimos a lição que a leitura destes e de outros clássicos nos traz. Sublinhar que há um cinema particular na origem de um pensamento não significa que ele esteja condenado a dizer apenas o que diz respeito a este cinema. Ao lado de uma primeira descrição do cinema clássico e suas regras, ainda na primeira parte da antologia, tomamos contato com reflexões onde o que se busca é acentuar a incidência de certo aspecto do cinema, enquanto dado novo da produção de imagens, no contexto da cultura do século, abstraídas as alternativas particulares de linguagem. É o próprio Balázs quem nos lança numa discussão sobre a “cultura visual”; recuperação através do cinema de uma sensibilidade perdida com a invenção da imprensa. E Merleau-Ponty explora a relação entre cinema e psicologia da forma enquanto instâncias contemporâneas que atualizam uma nova percepção do homem-em-situação, uma nova concepção do olhar como atividade dotada de sentido. Bazin comparece para interrogar o cinema a partir de sua representação da morte e do sexo, para ele pontos críticos que colocam em questão e, ao mesmo tempo, marcam definitivamente o específico cinematográfico. Examinar sua tentativa de elaborar uma ontologia do

cinema é travar um debate com uma das formulações mais sutis do problema da “presença do real” na imagem cinematográfica. Edgar Morin nos lança definitivamente na discussão dos processos subjacentes ao “charme” do cinema, num estudo antropológico que explora as afinidades entre cinema e magia, cinema e sonho, cinema e imaginário, nos trazendo uma caracterização dos processos de projeção-identificação e da “participação afetiva” do espectador que retoma formulações anteriores e prepara todo o quadro de teorias que veremos na terceira parte. Morin é ponto de intersecção.

A preocupação com o cinema como dado novo de percepção, como técnica nova que, por isto mesmo, deve ser o lugar da construção de um *novo olhar* e de uma *nova linguagem* tem seu pleno desenvolvimento somente na segunda parte deste livro. É aí, na definição de programas dos poetas cineastas, que a concepção do cinema como experiência inaugural se radicaliza. O cinema feiticeiro, anticartesiano, de Epstein; o cine-olho, fábrica-de-fatos, de Vertov; o cinema intelectual, da montagem de atrações e do monólogo interior, de Eisenstein; o cinema visionário, da câmera como extensão do corpo e do olhar que supera os limites definidos pela cultura, de Brakhage; o cinema como instrumento de poesia e do maravilhoso, dos surrealistas; estes são exemplos de um pensar e fazer cinema que reivindica o direito a experimentar negado pela indústria, que convoca a uma ampliação da aventura da nova percepção, sem as amarras do código vigente.

De Eisenstein a Brakhage, o poeta escreve para propor, e também para explicar, dar fundamento a suas posições e fazer a crítica do convencional com veemência. Se o cinema dominante existe e, enquanto elemento pertencente à nova esfera de produção, tem algo de inaugural, tudo o que ele faz é pouco. E, o que é pior, é ilegítimo, porque inscreve o veículo novo em códigos culturais já dados, confirma as limitações da experiência humana moldadas pelos interesses dominantes, aceita o jogo de interdições do poder constituído e sonega ao espectador a possibilidade de uma empresa epistemológica e de uma experiência estética mais condizente com o espírito mais lúcido da época.

Defesa de novas linguagens, a segunda parte dá voz à dissidência franca que conseguiu se fazer ouvir, para valer, em pequenos

círculos ao longo destes anos, tal como tem acontecido com diferentes práticas artísticas marcadas por uma ruptura com os códigos da indústria cultural. Tal como ocorre em relação aos textos cuja origem e referência é o cinema convencional de ficção, os escritos desta dissidência não valem apenas enquanto programas atrelados a uma experiência particular. O que aí, inúmeras vezes, se intui ou demonstra confere uma nova qualidade à nossa percepção do cinema. O universo teórico de Eisenstein é referência ímpar neste século, não havendo reflexão sobre cinema que se iguale à sua na amplitude do pensamento, no fôlego da argumentação e na riqueza de propostas. Vertov não é apenas figura-eixo em qualquer discussão sobre o documentário; seu trabalho tem se constituído em referência cada vez mais obrigatória nas considerações sobre o cinema reflexivo (que discute o fazer do próprio cinema, auto-referente na consideração de seus processos). Na França, antes de André Bazin, o cinema de *avant-garde* — que teve em Jean Epstein o seu maior teórico — e o surrealismo constituem os pólos alimentadores do debate sobre o cinema em geral. Epstein, em particular, é ponto de origem de algumas formulações que vamos reencontrar na antropologia de Morin (com um sentido mais conservador frente ao cinema vigente), em Merleau-Ponty e na psicanálise lacaniana de nossos contemporâneos quando fazem suas incursões pelo mundo do cinema. Brakhage representa, melhor do que ninguém, a rebeldia de inspiração romântica de parcela considerável do cinema *underground* norte-americano, prática independente que se desenvolveu a partir do final da década de quarenta, privilegiando a experimentação radical e a recusa absoluta do padrão de Hollywood.

Se a segunda parte é o momento das oposições, onde inspirações diversas definem propostas de um “outro cinema”, a terceira retoma o terreno das explicações e diagnósticos gerais, onde um toque mais universitário e acadêmico se faz presente e onde, novamente, o cinema de ficção convencional é a maior referência. Nela, encontramos textos que, face à eficácia social da instituição-cinema (entendida como o conjunto produção industrial-códigos internalizados na mente do público-crítica que consagra seus valores), admitem a hipótese de que tal eficácia não é apenas função do poder econômico da indústria. Tentam pensar, em vez da imposição unilateral, uma cumplicidade onde indústria e espectador são parceiros. Sem acentuar de que lado está a inocência e de que lado está a

manipulação, procuram examinar as condições mais fundas desta parceria voltada para a produção-consumo de prazer a partir de representações. O traço comum destes trabalhos é o recurso à psicanálise como instrumento para pensar a parceria. Isto não impede que, nos textos de Hugo Mauherhofer e Laura Mulvey, o cinema clássico sente no banco dos réus. No primeiro, enquanto máquina relaxante e alienadora que nos adapta à opressão de todo dia; no segundo, enquanto atualização dos fetiches do olhar patriarcal, estruturado dentro do binômio homem-sujeito, mulher-objeto. Nas considerações de Christian Metz, o tom é mais amistoso; o teórico, com toda a consciência, sabe que está racionalizando suas preferências. Como excelente professor que é, Metz procura explicar para si mesmo e para nós as razões, que busca no inconsciente, para seu apego a um tipo particular de experiência cinematográfica. Jean-Louis Baudry recusa tal experiência e a descreve para lançar um ataque radical que compromete o próprio aparato técnico do cinema. Em sua análise, o dispositivo câmera/projetor/tela, enquanto aparato que incorpora a si as leis da perspectiva e a ilusão de movimento contínuo da imagem, é o foco das ilusões de um tipo de consciência — a dominante no Ocidente desde Descartes — que alimenta uma visão idealista (e reacionária) do mundo. O “olhar privilegiado” do cinema clássico, tão bem caracterizado por Pudovkin em 1926, a continuidade narrativa, tão bem explicada por Munsterberg em 1916, encontram neste polêmico texto de 1969 um dos seus momentos de cotação mais baixa. E a formulação de Baudry vai além, colocando o próprio cinema em questão. Não surpreende que, no plano teórico, a década de setenta tenha sido dominada pela discussão dos impasses implícitos na instigante teoria de Baudry.

Em função da própria lógica desta coletânea e do espaço limitado para acomodar os textos, muitos autores que gostaria de incluir estão ausentes. A Parte II, em especial, poderia se estender aos cineastas dos anos sessenta — as figuras de liderança dos Cinesmas Novos (Godard, Pasolini, Straub, Glauber Rocha). Satisfaria aí, de modo um pouco apertado, um gosto pessoal que preferi deixar para outra coletânea que possa acolhê-los num espaço onde eles se instalem no centro, e seu debate seja a questão de destaque. Na Parte I, o leque de reflexões sobre o impacto do cinema abrigaria com toda a propriedade o célebre ensaio de Walter Benjamin —

“A Obra de Arte na Época de sua Reprodutibilidade Técnica”, já publicado, no entanto, em diferentes coletâneas organizadas no Brasil, incluída a de José Lino Grunewald, *A idéia do cinema*, seleção criteriosa de textos e autores já conhecida do leitor. A inclusão de Benjamin traria de forma mais explícita, para a presente antologia, os temas do “choque”, da perda da “aura”, da atrofia da experiência (definida de modo particular por Benjamin), que caracterizam sua reflexão sobre a modernidade e o papel do cinema dentro dela. Dada a envergadura do autor e o caráter abrangente de suas observações, seus textos fizeram circular, no âmbito do debate filosófico e no circuito dos teóricos da “cultura de massa”, temas que podemos encontrar na reflexão dos artistas envolvidos nos debates sobre cinema e vanguarda, principalmente na França dos anos vinte (são conhecidas as intimidades de Benjamin com as discussões estéticas francesas em torno da questão da modernidade). Os textos de Jean Epstein, por exemplo, na sua reiteração, a partir do cinema e da literatura moderna, do que ele denomina “novo estado da inteligência”, constituem uma espécie de contraponto que convida ao cotejo com o filósofo alemão.

Não é este o único confronto que esta antologia procura estimular. Entre outras esferas de reflexão, tenho especialmente presente o discurso sobre os meios de comunicação, hoje campo privilegiado de debate que, é preciso reconhecer, não raro tem-se tornado ocasião para generalizações apressadas ou campo onde se reiteram diagnósticos que têm data e conjuntura específicas. Neste particular, o conhecimento das formulações e debates que mobilizaram, ao longo do século, artistas e críticos cujo trabalho incidiu, em primeira instância, na prática e/ou teoria do cinema é instrumento indispensável ao estudioso dos “meios” na sociedade atual. A experiência do cinema, em suas diferentes matizes e particularidades, constitui talvez a matriz fundamental de processos que ocupam hoje o pesquisador dos “meios” ou o intelectual que interroga a modernidade e pensa as questões estéticas do nosso tempo.

primeira parte

A Ordem do Olhar:
*a codificação do cinema clássico,
as dimensões da nova imagem*

Introdução

ISMAIL XAVIER

BASEADO APENAS num contato com filmes narrativos do início do século (Hugo Munsterberg morreu em 1916, não chegando a ver, por exemplo, *Intolerância* de Griffith), o psicólogo alemão, professor da Universidade de Harvard (USA), escreveu seu livro — *Photoplay: a psychological study* — o qual passou despercebido na época e só foi revivido pela edição de Richard Griffith em 1970. Nele, vemos antecipado muito do que vamos encontrar, por exemplo, em Rudolf Arnheim, no seu clássico livro *O Cinema como arte*, onde então a psicologia da forma servirá de base para o estudo das diferenças entre filme e realidade responsáveis pela dimensão estética do cinema. Publicamos aqui três capítulos do livro de Munsterberg, pertencentes à parte dedicada à psicologia do “fotodrama”. Há uma segunda parte, onde o autor expõe os princípios gerais de sua estética. O estudo psicológico começa com uma análise das ilusões de profundidade e movimento contínuo criadas a partir da projeção descontínua de fotografias estáticas. Munsterberg conclui que: “A profundidade e o movimento chegam até nós no mundo do cinema, não como fatos concretos, mas como mistura de fato e símbolo. Elas estão presentes e, no entanto, não estão nas coisas.” (pág. 30) Ao dizer mistura de fato e símbolo, ele se refere à condição do espectador que aceita a aparência de profundidade e, ao mesmo tempo, sabe que esta profundidade não é real; envolve-se no “como se” da ficção e guarda consciência de que há uma con-

venção que permite o jogo. A seu ver, o espectador não é elemento passivo, totalmente iludido. É alguém que usa de suas faculdades mentais para participar ativamente do jogo, preenchendo as lacunas do objeto com investimentos intelectuais e emocionais que cumprem as condições para que a experiência cinematográfica se inscreva na esfera do estético; para Munsterberg, esfera em que o mundo exterior deve vestir as formas de nossa consciência. Tal concepção do estético confere ao cinema posição privilegiada, pois nele, como nunca antes, “o mundo exterior palpável perdeu o seu peso, libertando-se de espaço, tempo e causalidade, e se revestindo das formas de nossa consciência.” (pág. 95) Ao afirmar, na segunda parte de seu estudo, que o cinema supera as formas do mundo exterior e ajusta os eventos às formas de nosso mundo interior — atenção, memória, imaginação e emoção, Munsterberg exalta esta “vitória da mente sobre a matéria” como fonte de um prazer genuíno, fornecido apenas pelo cinema. Como cientista, ele se marca pela prática de uma psicologia cujas bases estão em Kant (para uma caracterização mais detalhada, ver Dudley Andrews, *Major Film Theories*, 1976). Como homem que pensou o cinema, nos fornece um curioso ponto de partida, uma vez que já nos lança no tema da relação entre “organização das imagens” e “movimento da subjetividade”, o qual encontrará diferentes formulações conforme o autor e os aspectos particulares de sua reflexão.

Os textos de V. Pudovkin aqui transcritos fazem parte de seu livro *A Técnica do cinema* (tomaremos a versão inglesa como referência — *Film Technique*), escrito em 1926 para fornecer um manual útil para os seus colegas realizadores e desenvolver, em todos os capítulos que lidam com questões técnicas particulares, uma premissa de base: câmera e montagem organizam um olhar que é cristalização de uma perspectiva ideológica, de uma valoração das coisas, de uma “visão de mundo”. Nos anos vinte, o professor e cineasta russo Lev Kulechov foi o primeiro a sistematizar as pesquisas em torno dos poderes atrativos do cinema americano, estabelecendo então um dos conceitos mais consagrados da teoria cinematográfica: o específico do cinema é a montagem. Em Kulechov, a idéia de montagem está associada à habilidade do cineasta em analisar a ação a ser representada. Cada cena, sem ferir o princípio básico de “impressão de realidade”, deveria ser segmentada em grande número de visões parciais (os planos), de modo a selecionar,

para o espectador, os elementos essenciais a serem observados, ordenando a seqüência de imagens de forma a dar à platéia as respostas que, a cada momento, ela procura. Pudovkin, seu discípulo mais célebre, foi quem melhor expôs os princípios da montagem conforme a perspectiva do mestre e elaborou um esquema lógico bastante simples que dá conta do funcionamento do cinema clássico, suas regras de coerência espacial, baseadas no princípio da continuidade, e suas convenções narrativas. Todo o seu raciocínio e seus conselhos sobre a montagem têm como núcleo a *organização do olhar*, onde Pudovkin assimila o comportamento da câmera ao de um observador privilegiado, capaz de escolher seus pontos de vista com poderes inacessíveis ao ser humano em condições reais. Deste modo, ao espectador, deve ser oferecido o espetáculo do mundo (ficcional) dentro de condições ideais (o texto de Jean-Louis Baudry, na parte III, polemiza contra o cinema narrativo a partir deste dado fundamental).

Os textos de Béla Balázs aqui transcritos foram extraídos do livro *O Cinema: natureza e evolução de uma nova arte*, publicado inicialmente em Moscou (1945) e, em seguida, na Hungria (1948). Este livro traz um capítulo de outra obra, *O homem visível ou a cultura cinematográfica*, escrita por Balázs em 1923, peça inaugural de sua reflexão sobre cinema e primeiro texto de nossa série — seu título é “O Homem Visível”. A ligação do teórico húngaro com o seu conterrâneo Georg Lukács marca sua estética, nos princípios e no vocabulário: o mundo antropomórfico é o objeto por excelência da reflexão artística. Alguns de seus temas lembram Pudovkin e os teóricos franceses da década de vinte: o elogio ao “primeiro plano”, a montagem como síntese de fragmentos para formar um todo orgânico. Outros lhe são peculiares: a “identificação” do espectador com o mundo da tela, a questão da fisionomia, a nova cultura visual. A sua insistência na relação arte-organicidade determina a aproximação ao campo visual marcada pela noção de *fisionomia*, e seu elogio ao cinema é antecipação sugestiva para quem acompanhou as discussões sobre os meios de comunicação no fim dos anos sessenta e a polêmica em torno de McLuhan. Já em 1923, Balázs expõe com perspicácia sua percepção do cinema como inauguração do novo tempo do “homem visível”, como recuperação da experiência visual após séculos de cultura baseada na palavra impressa. Tal percepção reflete um dos princípios básicos do seu pensamento: existe uma construção histórica da sensibilidade humana,

uma dialética pela qual os instrumentos de trabalho e a relação com a natureza interagem com as formas de expressão do homem e sua linguagem.

“O cinema e a nova psicologia” é o título da conferência de Maurice Merleau-Ponty proferida no IDHEC — Institut des Hautes Études Cinématographiques, Paris — em 13 de março de 1945, palestra transformada em ensaio que integra o livro *Sens et Non Sens*. Neste ensaio bastante denso, a perspectiva fenomenológica e existencial do filósofo ilumina de outro ângulo a “recuperação do visível”. A percepção nova que o cinema nos traz é explorada em sua relação com a psicologia da forma (Gestalt), e é acentuada a afinidade destes dois elementos contemporâneos, dado expressivo da cultura do século. Inserindo o cinema em seu percurso de crítica à concepção clássica, mecânica, da percepção, Merleau-Ponty observa como o novo meio nos ensina nova relação com o mundo, nos dando a ver a conduta do homem-em-situação, não o seu pensamento. A imagem cinematográfica, enquanto “gestalt temporal”, torna manifesta a união do espírito com o corpo e a expressão de um no outro. Ao apontar o cinema como demonstração do elo natural interior/exterior, da atividade do olhar como constituição de um sentido anterior à inteligência, o filósofo afirma algo compatível com os princípios gerais de sua fenomenologia, sem deixar de nos lembrar as formulações de Jean Epstein em sua visão do cinema como “teatro da pele”, como revelação de um sentido que já está na superfície e não oculto atrás da face do homem. A comparação com Munsterberg é também sugestiva, aí para ressaltar a originalidade de Merleau-Ponty. Alinhado (em 1916) à herança de um racionalismo é onde maior a distância entre o “mundo interior” e o “mundo exterior”, o psicólogo alemão faz constantes referências às atividades intelectuais que organizam, dão sentido ao caos das sensações impostas de fora.

Os artigos de André Bazin — “Ontologia da imagem fotográfica” (1945), “Morte todas as tardes” (1949) e “À margem de *O erotismo no cinema*” (1957) — foram extraídos da obra em quatro volumes *Qu'est-ce que le cinéma?*, publicados pela Ed. du Cerf em 1958; os dois primeiros artigos são do volume I — Ontologia e Linguagem — e o último do volume III — Cinema e Sociologia. Temos, assim, a exposição básica de sua ontologia da imagem foto e cinematográfica, e a discussão de dois temas, para Bazin “pontos críti-

cos” da representação cinematográfica: o ato sexual e a morte. A ontologia que o crítico busca fundamentar é inspirada em Bergson e em formulações de figuras centrais do existencialismo católico francês do pós-guerra. A questão fundamental de sua teoria é a “presença do real” na imagem obtida pelo registro automático da câmera, presença que define um compromisso “ontológico”, ético, específico ao cinema como forma de representação. Para Bazin, a rigor, o cinema não representa as coisas, ele é um decalque do mundo, e é neste liame essencial com a realidade que se marca o seu valor e destino dentro da cultura. Seu pensamento desloca de modo radical o eixo da questão da especificidade do cinema: ao contrário de privilegiar a montagem, ele privilegia a reprodução do *continuum* da vida. Defende a construção de um olhar que respeite os dados constitutivos de uma situação em bloco, não maculando e, ao mesmo tempo, fixando na película a qualidade de cada momento enquanto *duração vivida*. Ato sexual e morte são “pontos críticos” porque, enquanto experiências de negação do tempo objetivo, sua representação oferece o contraste — que pode abrigar uma violação, uma obscenidade — entre a qualidade única do instante irredutível e a sua reprodução mecânica pelo cinema. Como Bazin é um dos maiores críticos da história do cinema, com formulações teóricas muito agudas, há textos capitais seus ausentes desta antologia. Lembramos especialmente o artigo sobre a evolução da linguagem cinematográfica e o polêmico “Montagem proibida”. O enfoque básico destes textos pode ser mais bem explorado em um contexto onde estejam em pauta questões estilísticas. Dentro do meu critério, os três artigos aqui presentes definem de modo sintético os dados essenciais que justificam a sua presença no nosso trajeto. Ao interessado, lembro minha apreciação mais detalhada do pensamento de Bazin em *O Discurso Cinematográfico: a opacidade e a transparência* (Ed. Paz e Terra, 1977).

“A alma do cinema” é o capítulo central do livro de Edgar Morin *O cinema ou o homem imaginário* (Ed. de Minuit, Paris, 1956). O eixo de sua reflexão é a consciência de que o dado responsável pelo “charme” da imagem cinematográfica — instância de reprodução que tem valor de *duplo* imortalizado — é a secreção de imaginário a ela inerente. Imaginário entendido por Morin como o lugar comum da imagem e da imaginação, como “prática mágica

espontânea do espírito que sonha”, como reinado onde se entra no momento em que as imagens são modeladas pelas aspirações, desejos, medo, terror. Seu estudo antropológico do cinema começa com uma narração que procura dar conta daquela que é, para ele, a passagem crucial: a metamorfose do *cinematógrafo* (aparelho de reprodução) em cinema (arte mágica de transformações e transmutações do espaço e do tempo). Metamorfose fundamental para que o cinema se afirme como fenômeno de massa e marque de modo profundo a cultura do século. De um lado, seu trabalho retoma temas muito caros a Jean Epstein (cinema e magia, a fotogenia), a Bazin (presença do real) e aos acadêmicos da Revista de Filmologia (publicada na França do pós-guerra e dedicada ao estudo do cinema, principalmente em seus aspectos psicológicos e antropológicos, abordando, por exemplo, temas como a “impressão de realidade” e outros efeitos do cinema — Gilbert Cohen-Seat é a figura mais conhecida deste grupo). De outro lado, a ênfase que Morin dá à questão da identificação e da “participação afetiva” do espectador o leva a discutir muitos problemas que as abordagens psicanalíticas não têm cansado de retomar, com menor adesão talvez ao cinema clássico do que a sua em 1956. *O cinema ou o homem imaginário* é o primeiro de uma série de trabalhos que o autor dedicou ao cinema e à indústria cultural, temas aos quais permaneceu ligado de várias formas, incluída a sua participação no comitê de redação da revista *Communications*, publicada pelo Centro de Estudos de Comunicações de Massa (e agora Centro de Estudos Interdisciplinares) da Escola Prática de Altos Estudos, Paris.

Tradução de TERESA MACHADO

1.1.

Hugo Munsterberg

1.1.1.
A ATENÇÃO (Capítulo 4)¹

AMERA PERCEPÇÃO das pessoas e do fundo, da profundidade e do movimento, fornece apenas o material de base. A cena que desperta o interesse certamente transcende a simples impressão de objetos distantes e em movimento. Devemos acompanhar as cenas que vemos com a cabeça cheia de idéias. Elas devem ter significado, receber subsídios da imaginação, despertar vestígios de experiências anteriores, mobilizar sentimentos e emoções, atizar a sugestibilidade, gerar idéias e pensamentos, aliar-se mentalmente à continuidade da trama e conduzir permanentemente a atenção para um elemento importante e essencial — a ação. Uma infinidade desses processos interiores deve ir de encontro ao mundo das impressões. A percepção da profundidade e do movimento é apenas o primeiro passo na análise psicológica. Quando ouvimos falar chinês,

¹ O capítulo III do livro de Munsterberg analisa a percepção do movimento e da profundidade no cinema, com especial atenção ao processo pelo qual o espectador aceita a sugestão de movimento e profundidade que vem da organização das imagens e, ao mesmo tempo, tem consciência de que se trata apenas de uma “aparência de verdade” criada com a colaboração de sua atividade mental. (Nota do Org.)

percebemos os sons, mas as palavras não suscitam uma resposta interior: para nós, elas são desprovidas de significado, mortas, sem interesse. Mas, se esses mesmos pensamentos forem pronunciados na língua materna, o significado e a mensagem brotam de cada sílaba. A primeira tendência é então imaginar que o acréscimo de significação presente na língua familiar e ausente da estrangeira nos é transmitido pela percepção, como se o significado também pudesse entrar pelos ouvidos. Psicologicamente, porém, o significado é nosso. Quando aprendemos a língua, aprendemos a anexar aos sons que percebemos nossas próprias associações e reações. O mesmo ocorre com as percepções óticas. O melhor não vem de fora.

A atenção é, de todas as funções internas que criam o significado do mundo exterior, a mais fundamental. Selecionando o que é significativo e relevante, fazemos com que o caos das impressões que nos cercam se organize em um verdadeiro cosmos de experiências. Isto se aplica tanto ao palco como à vida. A atenção se volta para lá e para cá na tentativa de unir as coisas dispersas pelo espaço diante dos nossos olhos. Tudo se regula pela atenção e pela desatenção. Tudo o que entra no foco da atenção se destaca e irradia significado no desenrolar dos acontecimentos. Na vida, distinguimos entre atenção voluntária e atenção involuntária. A atenção é voluntária quando nos acercamos das impressões com uma idéia preconcebida de onde queremos colocar o foco. A observação dos objetos fica então impregnada de interesse pessoal, de idéias próprias. A escolha prévia do objetivo da atenção leva-nos a ignorar tudo o que não satisfaça aquele interesse específico. A atenção voluntária controla toda a nossa atividade. Cientes de antemão do objetivo que queremos atingir, subordinamos tudo o que encontramos à sua energia seletiva. Nessa busca, só aceitamos o que vem de fora na medida em que contribui para nos dar o que estamos procurando.

A atenção involuntária é bastante diferente. A influência diretiva lhe é extrínseca. O foco da atenção é dado pelas coisas que percebemos. Tudo o que é barulhento, brilhante e insólito atrai a atenção involuntária. Automaticamente, a mente se volta para o local da explosão, lemos os anúncios luminosos que piscam. Sem dúvida, o poder de motivação das percepções impostas à atenção involuntária pode advir das nossas próprias reações. Tudo o que mexe com os instintos naturais, tudo o que provoca esperança, medo, en-

tusiasmo, indignação, ou qualquer outra emoção forte assume o controle da atenção. Mas, embora este circuito passe pelas nossas respostas emocionais, seu ponto de partida fica fora de nós, o que caracteriza a atenção do tipo involuntário. No cotidiano, a atenção voluntária e a involuntária caminham sempre juntas. A vida é uma grande conciliação entre as aspirações da atenção voluntária e os objetivos impostos à atenção involuntária pelo mundo exterior.

Qual seria, neste caso, a diferença entre o teatro e a vida? Não seria possível dizer que se eliminou da esfera da arte a atenção voluntária e que a platéia está necessariamente atrelada a uma atenção que recebe todas as deixas da própria obra de arte e portanto é involuntária? Sem dúvida, podemos ir ao teatro com uma intenção voluntária e particular. Por exemplo, podemos estar interessados em determinado ator e observá-lo de binóculos o tempo todo, mesmo quando o papel dele for insignificante e o interesse dramático da cena recair sobre os outros atores. Mas este tipo de seleção voluntária obviamente nada tem a ver com o espetáculo propriamente dito. Tal comportamento rompe a magia que a arte dramática deveria exercer. Deixamos de lado as verdadeiras tonalidades da peça e, devido a interesses colaterais meramente pessoais, colocamos ênfase onde não é devida. Se entramos realmente no espírito da peça, a atenção se deixa levar constantemente pelas intenções dos produtores.

Seguramente, não faltam ao teatro meios de canalizar a atenção involuntária para pontos importantes. Para princípio de conversa, o ator que fala chama mais atenção do que os que estão calados naquele momento. Mas, por outro lado, o conteúdo da fala pode conduzir o interesse para qualquer outra pessoa no palco — aquela a quem as palavras acusam, denunciam ou encantam. Entretanto, o mero interesse provocado pelas palavras não basta para explicar o constante deslocamento da atenção involuntária durante o espetáculo. Os movimentos dos atores são essenciais. A pantomima sem palavras pode substituir o drama e ainda exercer sobre nós um fascínio irresistível. O ator que chega até o proscênio vai imediatamente para primeiro plano na nossa consciência. Se todo o mundo está parado e um levanta o braço, este leva a atenção. Cada gesto, cada expressão fisionômica ordena e dá ritmo à multiplicidade de impressões organizando-as em benefício da mente. A ação rápida, a ação insólita, a ação repetida, a ação inesperada, a ação de forte impacto ex-

terior mais uma vez toma conta da nossa mente e abala o equilíbrio mental.

Coloca-se a questão: de que forma o cinema garante o deslocamento necessário da atenção? Mais uma vez, só se pode esperar atenção involuntária. Se, nas suas explorações, a atenção se guiasse por idéias preconcebidas em vez de curvar-se às exigências do filme, estaria em desacordo com sua tarefa. Poderíamos assistir ao filme inteiro com a intenção voluntária de olhar as imagens com interesse científico, buscando detectar características mecânicas da câmera, ou com interesse prático, procurando novidades da moda, ou com interesse profissional, tentando descobrir em que recanto da Nova Inglaterra poderiam ter sido fotografadas essas paisagens da Palestina. Mas tudo isto nada tem a ver com o filme. Se acompanhamos a peça dentro de uma postura genuína de interesse pelo teatro, deixamos a atenção seguir as deixas preparadas pelo dramaturgo e pelos produtores. Na rápida sucessão das imagens na tela, certamente não faltarão meios de influenciar e dirigir a nossa mente.

Falta, é claro, a palavra falada. Frequentemente, como sabemos, as palavras que aparecem na tela servem de substituto para a fala dos atores. Elas podem vir ou entre os quadros, como letreiros, ou no interior de um quadro ou compondo o próprio quadro, no caso da ampliação de uma carta, telegrama ou recorte de jornal que ocupa toda a tela. Mas, em última instância, o recurso de "escrever na parede" é estranho ao princípio original do cinema. A análise do efeito psicológico do cinema deve ater-se à investigação do próprio cinema e não dos recursos empregados pelo roteirista em função da interpretação das imagens. É certo que o terceiro caso — das cartas e artigos de jornal — ocupa uma posição intermediária, uma vez que as palavras fazem parte da imagem, mas sua influência no espectador é muito semelhante à dos letreiros. Nosso interesse se prende exclusivamente ao que nos é oferecido em termos de conteúdo pictórico. A música de acompanhamento e a sonoplastia que integram a moderna técnica cinematográfica também serão descartadas; apesar de contribuírem muito para direcionar a atenção, são acessórias, pois, a força primordial reside no conteúdo das próprias imagens.

Mas é evidente que, à exceção das palavras, nenhum meio de atrair a atenção válido para o palco se perde no cinema. A influência exercida pelos movimentos dos atores torna-se ainda mais rele-

vante na tela, uma vez que, na falta da palavra, toda a atenção passa a convergir para a expressão do rosto e das mãos. Cada gesto e cada estímulo mímico adquirem muito mais impacto do que se fossem meros acompanhamentos da fala. Além disso, as próprias condições técnicas do cinema também contribuem para a importância do movimento. Em primeiro lugar, o ritmo da ação é mais acelerado no cinema do que no teatro. Na ausência da fala, tudo se condensa, o ritmo se acelera, o tempo se torna mais premente — os relevos se acentuam e há maior ênfase em benefício da atenção. Em segundo lugar, a própria forma do palco realça a impressão causada por quem quer que se aproxime do proscênio. Enquanto o palco dramático é mais largo perto da ribalta estreitando-se para o fundo, o palco cinematográfico é mais estreito na frente e se alarga em direção ao fundo. Isto decorre do fato de sua largura ser controlada pelo ângulo de tomada de cena da câmera: a câmera é o vértice de um ângulo cuja amplitude na distância fotográfica mais próxima é de apenas alguns pés, mas que pode chegar a milhas de extensão na paisagem distante. Assim, se o aproximar-se da câmera implica destacar-se substancialmente em relação ao resto, o afastar-se dela significa uma redução muito maior do que um mero recuo num palco dramático. Ademais, o cinema dá aos objetos inanimados possibilidades de movimentação inconcebíveis num palco, e esses movimentos também podem favorecer a colocação correta da atenção.

Todavia, o teatro já ensinou que o movimento não é o único fator que leva o interesse a se concentrar num determinado elemento. Um rosto invulgar, uma roupa esquisita, um traje deslumbrante ou uma surpreendente falta de traje, uma curiosa peça de decoração podem chamar a atenção e até mesmo exercer um certo fascínio durante algum tempo. No cinema, existem recursos ilimitados que permitem utilizar esses meios com eficiência redobrada, particularmente em se tratando do cenário ou fundo. A paisagem pintada no palco dificilmente poderia rivalizar com as maravilhas da natureza e da cultura em cenas filmadas nos recantos mais sublimes do mundo. São amplas vistas, de florestas, rios, vales e oceano, que se abrem diante de nós com todo o impacto da realidade; além disso, a sua rápida passagem não dá margem ao desgaste da atenção.

Finalmente, a disposição formal das imagens sucessivas pode controlar a atenção; mais uma vez, as possibilidades são superiores

às do palco dramático, que é fixo. No teatro, não há arranjo formal capaz de dar exatamente a mesma impressão a todos os espectadores: a perspectiva dos bastidores e dos outros elementos cênicos e sua relação com as pessoas e com o fundo jamais será a mesma quando vista aqui da frente ou lá detrás, da esquerda ou da direita, da platéia ou do balcão. Já a imagem fixada pela câmera é a mesma, de qualquer canto da sala de cinema. Com muita habilidade e apuro, pode-se fazer da composição um valioso recurso a serviço da atenção. O espectador não pode nem deve se aperceber que as linhas de fundo, o revestimento das paredes, as curvas dos móveis, os galhos das árvores, as formas das montanhas ajudam a destacar o vulto feminino que deve chamar a sua atenção. A iluminação, as zonas escuras, a indefinição ou a nitidez dos contornos, a imobilidade de uma parte da imagem em oposição ao movimento frenético de outras, tudo isso aciona o teclado mental e assegura o efeito desejado sobre a atenção involuntária.

Isto posto, resta abordar a relação mais importante e característica entre as imagens do filme e a atenção da platéia. Neste particular, qualquer comparação com o palco de teatro seria inútil. O que é a atenção? Que processos essenciais ocorrem na mente quando a atenção se fixa num rosto na multidão, numa pequenina flor na imensidão da paisagem? Seria falso descrever o processo mental a partir da referência a uma única mudança. Para dar uma idéia do ato de atenção, segundo a perspectiva do psicólogo moderno, cumpre assinalar alguns fatores coordenados e intimamente relacionados entre si. Tudo o que atrai a atenção via qualquer um dos sentidos — visão ou audição, tato ou olfato — certamente fica mais nítido e claro na consciência. Mas isto nada tem a ver com intensidade. A luz tênue que capta a atenção não se transforma na luz forte de uma lâmpada incandescente. Não, ela permanece o mesmo raio de luz tênue e meramente perceptível, tornando-se porém mais marcante, mais distinta, mais detalhada, mais visível. Agora ela tem mais poder sobre nós ou, metaforicamente, introduziu-se no âmago da nossa consciência.

Isto envolve um segundo aspecto que certamente não é menos importante. Enquanto a impressão privilegiada se torna mais nítida, todas as outras se tornam menos definidas, claras, distintas, detalhadas. Apagam-se. Deixamos de reparar nelas. Elas perdem a for-

ça, desaparecem. Se estamos inteiramente absortos na leitura, não ouvimos nada do que se passa em volta, nem vemos onde estamos; esquecemos de tudo. A atenção na página do livro acarreta a falta de atenção em tudo o mais. Podemos acrescentar um terceiro fator. Sentimos que o corpo se ajusta à percepção. A cabeça se movimenta na tentativa de escutar o som, os olhos se fixam num ponto externo. Todos os músculos se tensionam para receber dos órgãos sensoriais a impressão mais plena possível. A lente do olho se ajusta com exatidão à distância correta. Em resumo, a personalidade corpórea busca a impressão em toda a sua plenitude. Mas isto ainda é suplementado por um quarto fator. As idéias, os sentimentos e os impulsos agrupam-se em torno do objeto privilegiado. Este se torna o móbil das nossas ações, enquanto todos os outros objetos no raio dos sentidos perdem o poder sobre as nossas idéias e sentimentos. Esses quatro fatores estão intimamente relacionados. Ao passar pela rua, vemos algo na vitrina de uma loja que nos desperta o interesse: o corpo reage, nós paramos, olhamos, vemos os detalhes, as linhas ficam mais nítidas, e, à medida que a nossa impressão vai-se tornando mais forte, a rua em volta se torna menos clara e definida.

Se os movimentos das mãos de um ator no palco captam o nosso interesse, não olhamos mais a totalidade da cena. Vemos apenas os dedos do herói colados ao revólver com o qual vai cometer o crime. A atenção fixa-se integralmente na expressão arrebatada da mão. Para ela convergem todas as nossas reações emocionais. Não vemos nenhuma outra mão em cena. Tudo se mistura num fundo geral e difuso e só aquela mão aparece cada vez com mais detalhes. Quanto mais a olhamos mais clara e nítida ela se torna. Toda a emoção flui deste único ponto, fazendo com que nele novamente se concentrem todos os nossos sentidos. É como se todo o resto houvesse desaparecido e nesta mão se concentrasse, na precipitação dos acontecimentos, a totalidade da cena. Mas isto, no palco, é impossível: lá, nada pode sumir de verdade. A mão continua a ser apenas uma décima milésima parte do espaço total do palco; apesar de toda a sua dramaticidade, ela continua a ser um pequeno detalhe. O resto do corpo do herói, as outras pessoas, o recinto, as cadeiras e as mesas — tudo isso é irrelevante mas continua lá, perturbando os sentidos. As coisas que não importam não podem ser subitamente tiradas do palco. Cada mudança necessária deve ser assegurada pela própria mente. É na consciência que a mão vai

sobressair em detrimento de todo o resto. O palco em nada pode ajudar. A arte do teatro tem aí limitações.

Começa aqui a arte do cinema. A mão nervosa que agarra febrilmente a arma mortífera pode súbita e momentaneamente crescer e ocupar toda a tela, enquanto tudo o mais literalmente some na escuridão. O ato de atenção que se dá dentro da mente remodelou o próprio ambiente. O detalhe em destaque torna-se de repente o conteúdo único da encenação; tudo o que a mente quer ignorar foi subitamente subtraído à vista e desapareceu. As circunstâncias externas se curvaram às exigências da consciência. Os produtores de cinema chamam a isso de *close-up*. O *close-up* transpôs para o mundo da percepção o ato mental de atenção e com isso deu à arte um meio infinitamente mais poderoso do que qualquer palco dramático.

A técnica do *close-up* foi introduzida no cinema um tanto tardiamente, mas não demorou a se impor. Quanto mais apurada a produção, mais freqüente e mais hábil o uso deste novo meio artístico. Sem ele, dificilmente se poderia encenar um melodrama, a não ser recorrendo à utilização muito pouco artística das palavras escritas. O *close-up* supre as explicações. Se do pescoço de um bebê roubado ou trocado pender um pequeno medalhão, não precisamos de palavras para saber que tudo vai girar em torno do medalhão vinte anos mais tarde, quando a jovem estiver crescida. Se o ornamento no peito da criança for logo mostrado num *close-up* que exclui todo o resto e mostra, ampliada, a sua graciosa forma, nós a retemos na imaginação, sabendo que precisamos dar-lhe toda a atenção, uma vez que irá desempenhar papel decisivo em outra seqüência. O cavaleiro criminoso que, ao tirar o lenço do bolso, deixa cair no tapete, sem o perceber, um pedacinho de papel, não tem como chamar a atenção para aquele detalhe que o incrimina. Isto dificilmente seria usado no teatro, pois passaria despercebido da platéia tanto quanto do próprio criminoso: o papel não bastaria para atrair a atenção. Mas, no cinema, é um estratagema muito usado. Assim que o papel cai no tapete, tudo desaparece e só ele é mostrado, muito ampliado, na tela: vemos que se trata de uma passagem emitida na estação ferroviária onde foi cometido o grande crime. A atenção se concentra no papel e nós ficamos sabendo que ele será vital para o desenvolvimento da ação.

Um empregado de balcão compra o jornal na rua, passa os olhos nas manchetes e leva um susto. Subitamente a notícia aparece diante dos nossos olhos. As manchetes ampliadas pelo *close-up* ocupam toda a tela. Mas não é necessário que o foco da atenção recaia sempre nas "alavancas" do enredo. Qualquer detalhe sutil, qualquer gesto significativo que reforce o significado da ação pode ocupar o centro da consciência monopolizando a cena por alguns segundos. O amor transparece na face sorridente da moça, mas isso nos escapa no meio da sala cheia de gente. De repente, por apenas três segundos, todo o mundo desaparece, inclusive o próprio casal de namorados, e só vemos na tela o olhar de desejo do rapaz e o sorriso de aquiescência dela. O *close-up* faz o que o teatro não teria condições de fazer sozinho, embora pudéssemos alcançar efeito semelhante se tivéssemos trazido para o teatro os binóculos, apontando-os naquele momento para as duas cabeças. Mas neste caso teríamos nos desvinculado do quadro que nos é apresentado pelo palco: a concentração e o foco teriam sido determinados por nós, e não pelo espetáculo. No cinema ocorre o inverso.

Não teríamos chegado, através desta análise do *close-up*, muito perto de onde nos conduzia o estudo da percepção da profundidade e do movimento? Vimos que o cinema nos dá o mundo plástico e dinâmico, mas que a profundidade e o movimento, ao contrário do que acontece no palco, não são reais. Vemos agora que existe um outro aspecto do cinema em que a realidade da ação carece de independência objetiva porque se curva à atividade subjetiva da atenção. Sempre que a atenção se fixa em alguma coisa específica, todo o resto se ajusta, elimina-se o que não interessa e o *close-up* destaca o detalhe privilegiado pela mente. É como se o mundo exterior fosse sendo urdido dentro da nossa mente e, em vez de leis próprias, obedecesse aos atos de nossa atenção,

1.1.2.

A MEMÓRIA E A IMAGINAÇÃO (Capítulo 5)

Quando nos sentamos no teatro e vemos o palco em toda a sua profundidade, e observamos a movimentação dos atores, e deixamos a atenção vagar lá e cá, sentimos que as impressões detrás das luzes da ribalta são objetivas, ao passo que a atenção atua subjetivamente. As pessoas e as coisas vêm do exterior para o interior e o movimento da atenção faz o caminho inverso. Mas a atenção, como vimos, nada acrescenta de fato às impressões que nos chegam do palco: algumas se tornam mais nítidas e claras, outras se turvam ou se dissolvem, mas nada penetra na consciência unicamente através da atenção. Quaisquer que sejam as voltas da atenção pelo palco, tudo o que experimentamos chega até nós pelos canais dos sentidos. Entretanto, a experiência do espectador que está na platéia na verdade não se limita às meras sensações luminosas e sonoras que lhe chegam até os olhos e ouvidos naquele momento: ele pode estar inteiramente fascinado pela ação que se desenrola no palco e mesmo assim ter a cabeça cheia de outras idéias. A memória, sem ser a menos importante, é apenas uma fonte dessas idéias.

Efetivamente, a memória atua evocando na mente do espectador coisas que dão um sentido pleno e situam melhor cada cena, cada

palavra e cada movimento no palco. Partindo do exemplo mais trivial, a cada momento precisamos lembrar o que aconteceu nas cenas anteriores. O primeiro ato já não está mais no palco quando assistimos ao segundo; o segundo, apenas, é agora responsável pela impressão sensorial. Não obstante, o segundo ato, por si só, nada significa: ele depende do apoio do primeiro. É portanto necessário que o primeiro ato permaneça na consciência: pelo menos nas cenas importantes, devemos lembrar as situações do ato anterior capazes de elucidar os novos acontecimentos. Acompanhamos as aventuras do jovem missionário em sua perigosa jornada e recordamos que no ato anterior ele se encontrava na tranquilidade do lar, cercado do amor dos pais e irmãs que choravam a sua partida. Quanto mais emocionantes os perigos encontrados na terra distante, mais a memória nos traz de volta às cenas domésticas presenciadas anteriormente. O teatro não tem outro recurso senão sugerir à memória tal retrospecto. O jovem herói pode evocar essa reminiscência mediante uma fala ou uma prece; quando, ao atravessar as selvas da África, os nativos o atacam, o melodrama pode pôr-lhe nos lábios palavras que fazem pensar com fervor nos que ele deixou para trás. Mas, em última instância, é a nossa própria memória com seu acervo de idéias que compõe o quadro. O teatro não pode ir além. O cinema pode. Vemos a selva, vemos o herói no auge do perigo; e, num súbito lampejo, aparece na tela um quadro do passado. Por apenas dois segundos a cena idílica na Nova Inglaterra interrompe as emocionantes peripécias na África. É o tempo de respirar fundo uma única vez e já estamos de volta aos acontecimentos presentes. Aquela cena doméstica do passado desfilou pela tela exatamente como uma rápida lembrança de tempos idos que aflora à consciência.

Para o moderno artista da imagem, esse artifício técnico tem múltiplas utilizações. No jargão cinematográfico, qualquer volta a uma cena passada é chamada de *cutback*. O *cutback* admite inúmeras variações e pode servir a muitos propósitos. Mas este que estamos considerando é, psicologicamente, o mais interessante. Há realmente uma objetivação da função da memória. Neste sentido, o *cutback* apresenta um certo paralelismo com o *close-up*: neste identificamos o ato mental de prestar atenção, naquele, o ato mental de lembrar. Em ambos, aquilo que, no teatro, não passaria de um ato mental, projeta-se, na fotografia, nos próprios quadros. É como se a realidade fosse despojada da própria relação de continuidade para

atender às exigências do espírito. É como se o próprio mundo exterior se amoldasse às inconstâncias da atenção ou às idéias que nos vêm da memória.

A interrupção do curso dos acontecimentos por visões prospectivas não passa de uma outra versão do mesmo princípio. Aqui, a função mental é a da expectativa ou, quando esta se encontra subordinada aos sentimentos, a da imaginação. O melodrama nos mostra o jovem milionário desperdiçando suas noites numa vida de libertinagens; quando, num banquete de champanha e mulheres, ele ergue seus brindes blasfemos, surge de repente na tela uma cena de vinte anos mais tarde em que o dono de um sórdido botequim atira na sarjeta o vagabundo sem vintém. No teatro, o último ato pode conduzir a esse final, contanto que inserido na sucessão regular dos acontecimentos: o triste fim do personagem não pode ser mostrado enquanto ele ainda está na flor da idade e tem à sua frente vinte anos de uma trajetória de decadência. Aí só a imaginação pode prever o desenrolar dos acontecimentos. No cinema, a imaginação se projeta na tela. A cena final da ruína entra justamente ali onde a vitória parece mais gloriosa, estabelecendo o estranho contraste; cinco segundos após retoma-se o fio da juventude e do entusiasmo. Mais uma vez vemos o curso natural dos acontecimentos modificado pelo poder da mente. O teatro só pode mostrar os acontecimentos reais em sua seqüência normal; o cinema pode fazer a ponte para o futuro ou para o passado, inserindo entre um minuto e o próximo um dia daí a vinte anos. Em resumo, o cinema pode agir de forma análoga à imaginação: ele possui a mobilidade das idéias, que não estão subordinadas às exigências concretas dos acontecimentos externos mas às leis psicológicas da associação de idéias. Dentro da mente, o passado e o futuro se entrelaçam com o presente.

O cinema, ao invés de obedecer as leis do mundo exterior, obedece as da mente.

Mas o papel da memória e da imaginação na arte do cinema pode ser ainda mais rico e significativo. A tela pode refletir não apenas o produto das nossas lembranças ou da nossa imaginação mas a própria mente dos personagens. A técnica cinematográfica introduziu com sucesso uma forma especial para esse tipo de visualização. Se um personagem recorda o passado — um passado que pode ser inteiramente desconhecido do espectador mas que está vivo na memória do herói ou da heroína — os acontecimentos anteriores não

surgem na tela como um conjunto novo de cenas, mas ligam-se à cena presente mediante uma lenta transição. Ele está sentado no gabinete, em frente à lareira, e recebe a carta com a notícia do casamento. A imagem em *close-up* é uma ampliação da participação impressa — uma imagem inteiramente nova. De repente, o quarto desaparece e emerge a mão segurando a participação. Depois de lermos os dizeres, a mão desaparece e voltamos ao quarto. Ele atíça o fogo com ar sonhador e senta-se, o olhar perdido nas chamas; o quarto então começa a sumir, os contornos vão-se tornando fluidos, os detalhes se diluem e, lentamente, as paredes e o quarto vão desaparecendo e vai surgindo um jardim florido — o mesmo jardim onde, sentados juntos sob os lilases, ele confessou-lhe o seu amor de adolescente. Em seguida, o jardim vai-se desfazendo pouco a pouco e, através das flores, surgem os contornos desmaiados do quarto que se tornam cada vez mais nítidos até que nos encontramos de novo no gabinete e nada resta da visão do passado.

A técnica da produção dessas transições graduais de uma imagem para outra e do retorno à imagem inicial exige muita paciência e é mais difícil do que a mudança brusca, pois é necessário produzir e finalmente combinar dois conjuntos de imagens exatamente correspondentes. Embora trabalhoso, esse método teve plena aceitação no meio cinematográfico; de alguma forma, o efeito realmente simboliza o aparecimento e o desaparecimento de uma reminiscência.

Esse método abre naturalmente amplas perspectivas. O roteirista competente pode usar as imagens retrospectivas para visualizar longas cenas e complicados acontecimentos do passado. O homem que atirou e matou o melhor amigo não deu explicações ao tribunal na sessão de julgamento a que assistimos: trata-se de um segredo para a cidade e de um mistério para o espectador. Quando a porta da cadeia se fecha sobre ele, as paredes do cárcere se diluem e desaparecem. Vemos então a cena no pequeno chalé onde o amigo e a esposa mantinham encontros secretos; nós o vemos entrar de repente, acompanhamos toda a cena e o vemos rejeitar todas as desculpas que desonrariam o seu lar. A estória completa do assassinato se refaz na evocação das lembranças guardadas na sua memória. Não raro, o efeito é utilizado como um mero substituto das palavras, o que o torna muito menos artístico. Em um filme baseado numa estória de Gaboriau, uma mulher nega-se diante do tribunal a contar

a estória da sua vida, que resultou num crime. Quando, finalmente, ela cede e começa, sob juramento, a revelar o seu passado, a sala do tribunal se dissolve dando lugar à cena inicial da aventura amorosa, seguida de um longo conjunto de cenas que levam ao clímax. Nesse ponto, voltamos ao tribunal, onde ela conclui a confissão. Ocorre aí uma substituição externa das palavras pelas imagens, de valor estético muito inferior ao do outro caso — em que o passado só existia na memória da testemunha. Entretanto, eis novamente uma materialização dos eventos do passado que o teatro poderia levar aos ouvidos, mas nunca aos olhos do espectador.

Tal como acompanhamos as reminiscências do herói, podemos compartilhar dos caprichos da sua imaginação. Mais uma vez, cumpre assinalar a nítida distinção do outro caso em que nós, os espectadores, víamos as idéias da nossa imaginação concretizadas na tela. Aqui, somos testemunhas passivas dos prodígios que nos revelam a imaginação dos personagens. Vemos o jovem que entra para a marinha e que passa a primeira noite a bordo; as paredes desaparecem e a sua imaginação vagueia de porto em porto. Todas as imagens que ele viu das terras distantes e tudo o que ouviu dos companheiros passa a ser pano de fundo de esplêndidas aventuras: ora postado no convés do altivo barco que adentra o porto do Rio de Janeiro ou a baía de Manilha, ora divertindo-se nos portos japoneses, ora navegando na costa da Índia, ora deslizando pelo Canal de Suez, ora retornando aos arranha-céus de Nova Iorque. Um minuto bastou para a viagem de volta ao mundo feita de imagens maravilhosas e fantásticas; e mesmo assim, vivemos com ele todos os sonhos e os êxtases. Se o jovem marinheiro e sua rede estivessem no palco de um teatro, ele poderia falar das suas fantasias num monólogo ou num entusiástico relato a um amigo. Mas neste caso o nosso olho interior veria apenas o que a simples menção de lugares no estrangeiro evoca dentro de nós; não teríamos acesso às maravilhas do mundo conforme vistas pelo marujo com os olhos da alma e o fervor da esperança. O teatro ofereceria aos nossos ouvidos nomes mortos; o cinema oferece aos nossos olhos panoramas deslumbrantes e nos mostra em cena a fantasia viva do jovem.

Daqui se descortina a perspectiva dos sonhos fantásticos que a câmara pode fixar. Sempre que no teatro se introduz um cenário imaginário — com nuvens envolvendo o personagem adormecido e

anjos espalhados pelo palco — a beleza dos versos deve compensar as falhas do apelo visual. A arte cinematográfica tem aí um importante trunfo. Até mesmo efeitos vulgares são atenuados pela cenografia. O vagabundo maltrapilho que sobe numa árvore e adormece à sombra dos galhos, passando a viver num mundo pelo avesso onde ele e os companheiros vivem nababescamente, morando em palácios e passeando de iate, até que a caldeira do iate explode e ele cai da árvore, é um espetáculo tolerável porque tudo se mistura nas imagens irreais. Ou, se passarmos para o outro extremo, podemos ter diante dos olhos, em toda a sua dimensão espiritual, visões colossais da humanidade arrasada pela guerra e depois abençoada pelo anjo da paz.

O próprio filme pode enquadrar-se numa situação que traduz num espetáculo de cinco rolos uma grande viagem da imaginação. No belo filme, *When Broadway Was a Trail*, o herói e a heroína, do alto da Metropolitan Tower, debruçam-se no parapeito. Avistam o tumulto de Nova Iorque e os navios que passam em frente à Estátua da Liberdade. Ele começa a contar-lhe que no passado, no século dezessete, a Broadway não passava de uma trilha; e, de repente, a época revivida pela imaginação dele está diante de nós. Durante duas horas, acompanhamos os acontecimentos de trezentos anos atrás: de Nova Amsterdam à costa da Nova Inglaterra, a vida colonial nos é mostrada nos seus primórdios em todo o seu secreto encanto. Quando o herói chega ao final da trilha, nós acordamos e presenciemos os últimos gestos do jovem narrador mostrando à garota os modernos prédios da Broadway.

A memória se relaciona com o passado, a expectativa e a imaginação com o futuro. Mas na tentativa de perceber a situação, a mente não se interessa apenas pelo que aconteceu antes ou pode acontecer depois: ela também se ocupa dos acontecimentos que estão ocorrendo simultaneamente em outros lugares. O teatro está circunscrito aos acontecimentos que se desenrolam em apenas um lugar. A mente quer mais. A vida não avança numa única direção: as múltiplas correntes paralelas e as suas infinitas interligações constituem a verdadeira essência do entendimento. A tarefa de uma determinada arte pode ser forjar uma situação única que se desenvolve lineamente entre as paredes de um quarto; mas, mesmo assim, cada carta e cada telefonema recebidos nesse quarto remetem o espectador a acontecimentos simultâneos em outros lugares. Toda esta trama

corresponde a um desejo veemente do espírito — quanto mais ricos os contrastes, mais satisfação se pode extrair da presença simultânea em diversos ambientes. Só o cinema faculta tal onipresença. Vemos o banqueiro — que havia dado à jovem esposa a desculpa de uma reunião da diretoria — divertindo-se, tarde da noite, em um cabaré, na companhia da secretária, que por sua vez prometera aos pais, pobres e de idade, chegar cedo em casa. Acompanhamos, no magnífico terraço ajardinado, os números de tango; mas o interesse dramático se divide entre o par leviano, a jovem ciumenta na mansão de subúrbio, e os aflitos velhos na mansarda. A mente hesita entre as três cenas, que o filme mostra em sucessão. Contudo, é impossível concebê-las como sucessivas — é como se estivéssemos realmente nos três lugares ao mesmo tempo. O centro do interesse dramático fica por vinte segundos com a frenética dança, depois três segundos para a esposa que, no luxuoso quarto de vestir, fixa os ponteiros do relógio, mais três segundos para os aflitos pais atentos a qualquer barulho na escada e, de novo, mais vinte segundos para a festiva noitada. No auge da animação há um corte repentino para a infeliz esposa e, logo em seguida, para as lágrimas da pobre mãe. As três cenas se sucedem como se não houvesse interrupção alguma. É como se víssemos uma através da outra, como se fossem três sons que se fundem num acorde.

O número de fios entrelaçados é ilimitado. Dependendo da complexidade da intriga, pode ser necessária a conjugação de uma meia-dúzia de locais — vemos ora um, ora outro, sem termos jamais a impressão de que se sucedem. O elemento temporal deixou de existir, a ação única irradia em todas as direções. Obviamente, não é difícil cair no exagero, o que gera uma certa intransigência. Se as trocas de cena são muito frequentes e cada movimento está sujeito a interrupções, o filme pode irritar devido aos arrancos nervosos de um lugar para outro. Na versão de *Carmen* com Theda Bara, quase no final, há cento e setenta trocas de cena em dez minutos — pouco mais de três segundos, em média, para cada cena: acompanhamos os passos de Dom José, Carmen e o toureiro por fases sempre novas da ação dramática e somos constantemente transportados à cidade de Dom José onde sua mãe o espera. De fato, a tensão dramática tem aí um componente nervoso, em contraste com a versão de *Carmen* com Geraldine Farrar, onde a ação única se desenvolve de forma menos descontínua.

Mas, usado com reserva artística ou com um certo perigo de exagero, de qualquer maneira o significado psicológico é óbvio. Demonstra de forma diversa o mesmo princípio estabelecido para a percepção da profundidade e do movimento, para os atos de atenção, memória e imaginação. O mundo objetivo molda-se aos interesses da mente. Eventos muito distanciados e impossíveis de serem fisicamente presenciados a um só tempo misturam-se diante dos olhos, tal como se misturam na própria consciência. Ainda rola entre os psicólogos o debate sobre a capacidade da mente de ocupar-se simultaneamente de diversos grupos de idéias; alguns dizem que tudo o que se chama de divisão da atenção não passa na realidade de uma rápida alteração. Subjetivamente, todavia, a divisão é vivida como real. A mente é partida: ela pode estar lá e cá, aparentemente num mesmo ato mental. Só o cinema é capaz de dar corpo a esta divisão interna, a esta consciência das situações contrastantes, a este intercâmbio de experiências divergentes do espírito.

A relação entre a mente e as cenas filmadas adquire uma perspectiva interessante à luz de um processo mental bastante próximo aos que acabamos de ver, a saber, a sugestão. Próximo no sentido de que a idéia despertada na consciência pela sugestão é feita da mesma matéria que as idéias da memória ou da imaginação. As sugestões, assim como as reminiscências e as fantasias, são controladas pelo jogo de associações. Existe, porém, uma diferença fundamental: para todas as outras idéias associativas, as impressões externas representam apenas um ponto de partida. Vemos uma paisagem no palco, ou na tela, ou na vida; esta percepção visual é uma deixa que suscita na memória ou na imaginação idéias afins, cuja escolha, todavia, é totalmente controlada pelo interesse, pela atitude e pelas experiências anteriores. As lembranças e as fantasias são portanto vivenciadas como suplementos subjetivos: não acreditamos na realidade objetiva. A sugestão, por outro lado, nos é imposta. A percepção externa não é apenas um ponto de partida, mas uma influência controladora. A idéia associada não é sentida como criação nossa, mas como algo a que temos de nos submeter. O caso extremo é, naturalmente, o do hipnotizador cujas palavras despertam na mente da pessoa hipnotizada idéias às quais ela é incapaz de resistir: deve aceitá-las como reais, deve acreditar que o quarto sóturno é um lindo jardim onde ela colhe flores.

Fascinada, a platéia de teatro ou de cinema certamente se encontra em estado de elevada sugestionabilidade e pronta para acolher sugestões. Em ambos os casos, parte-se de uma sugestão fundamental: tanto o teatro como o cinema sugerem à mente do espectador que, mais do que uma mera dramatização, é a vida que ele está presenciando. Mas se passamos à aplicação das sugestões à ação detalhada, não podemos esquecer que o teatro dispõe de meios extremamente limitados. Uma série de acontecimentos no palco pode induzir à previsão do que virá a seguir; mas como as pessoas que estão no palco são reais e não têm como se furtar às leis da natureza, o palco não pode deixar de apresentar os acontecimentos esperados. Sem dúvida, a fala do herói, de revólver em punho, pode sugerir cabalmente que um disparo suicida porá fim à sua existência no próximo instante; e, bem nesse momento, pode cair o pano, restando à nossa mente apenas a sugestão da sua morte. Evidentemente, este é um caso muito especial, pois o cair do pano determina o fim da cena. Já no interior de um ato, cada série de acontecimentos deve ser conduzida à sua conclusão natural. Se, no palco, há uma briga entre dois homens, nada resta a sugerir, devemos apenas presenciar a briga. Se dois amantes se abraçam, precisamos ver as suas carícias.

O cinema tanto pode voltar atrás (*cut-back*) a serviço das lembranças como pode cortar (*cut-off*) a serviço da sugestão. Mesmo que a polícia não exigisse que jamais se mostrassem na tela crimes e suicídios de verdade, razões meramente artísticas determinariam a conveniência de confiar o clímax à sugestão preparada ao longo de toda a cena. É desnecessário trazer a série de imagens a uma conclusão lógica, uma vez que são apenas imagens e não os objetos reais. A qualquer momento, a pessoa pode sumir de cena. Automóvel nenhum pode andar tão depressa que não possa ser parado no momento exato de sua colisão com o veloz trem expresso. O cavaleiro salta para o abismo; nós o vemos cair, mas quando o seu corpo atinge o solo já estamos no meio de uma cena distante. Inúmeras vezes a sensualidade das platéias de cinema foi estimulada por quadros sugestivos, embora de gosto duvidoso, de uma jovem se despindo; quando, na intimidade do seu quarto, ela chegava à última peça de roupa, os espectadores subitamente se viam na praça do mercado, no meio de uma multidão, ou num veleiro descendo o

rio. A técnica das rápidas mudanças de cena — tão característica do cinema — implica a existência em cada extremidade de elementos sugestivos que, até certo ponto, unem as cenas separadas assim como as *afterimages*² unem os quadros separados.

² *Afterimage*: expressão inglesa que designa a imagem que permanece como conteúdo da percepção mesmo depois de o estímulo haver sido retirado. Caso típico é o da projeção cinematográfica, onde a sucessão de quadros fixos separados por intervalos pretos é percebida como evolução contínua, sem interrupção, de uma única imagem em movimento; retemos a percepção de uma imagem até que a outra, que a substitui, vem compor novo estímulo. Se estas duas imagens contíguas correspondem a dois momentos bastante próximos de um movimento previamente registrado, havendo entre elas uma pequena diferença, teremos a ilusão de continuidade na projeção. Recentemente, a preocupação dos teóricos do cinema com este mecanismo criador da ilusão que está na base do cinema levou Jean-Louis Baudry, por exemplo, a falar na fundamental "diferença negada" — imagens diferentes, organizadas de certo modo, dão a impressão de constituir uma única imagem em movimento. (Nota do Org.)

1.1.3. AS EMOÇÕES (Capítulo 6)

O principal objetivo do cinema deve ser retratar as emoções. O teatro pode recorrer às frases de efeito e sustentar o interesse da platéia através de diálogos eminentemente intelectuais, e não emocionais. Já para o ator de cinema, a ação é fundamental: é o único meio de assegurar a atenção do espectador, e mais, o seu significado e a sua unidade emergem dos sentimentos e emoções que a determinam. No cinema, mais do que no teatro, os personagens são, antes de tudo, sujeitos de experiências emocionais: a alegria e a dor, a esperança e o medo, o amor e o ódio, a gratidão e a inveja, a solidariedade e a malícia, conferem ao filme significado e valor. Quais as possibilidades do cinema de exprimir esses sentimentos de forma convincente?

Sem dúvida, uma emoção impedida de manifestar-se verbalmente perde parte de sua força; apesar disso, os gestos, os atos e as expressões faciais se entrelaçam de tal forma no processo psíquico de uma emoção intensa que para cada nuance pode-se chegar à expressão característica. Basta o rosto — os rictos em torno da boca, a expressão dos olhos, da testa, os movimentos das narinas e a determinação do queixo — para conferir inúmeras nuances à cor do sentimento. Mais uma vez, o *close-up* pode avivar muito a im-

pressão. É no auge da emoção no palco que o espectador de teatro recorre aos binóculos para captar a sutil emoção dos lábios, a paixão ou o terror expressos no olhar, o tremor das faces. Na tela, a ampliação por meio do *close-up* acentua ao máximo a ação emocional do rosto, podendo também destacar o movimento das mãos, onde a raiva e a fúria, o amor ou o ciúme, falam em linguagem inconfundível. Se a cena tende para o humor, um *close-up* de pés em colóquio amoroso pode muito bem contar o que se passa no coração dos seus donos. Os limites, todavia, são estreitos. Muitos sintomas emocionais, tais como corar ou empalidecer, se perderiam na expressão meramente fotográfica, e, o que é mais importante, estas e muitas outras manifestações dos sentimentos fogem ao controle voluntário. Os atores de cinema podem recriar os movimentos cuidadosamente, imitando as contrações e os relaxamentos dos músculos, e mesmo assim ser incapazes de reproduzir os processos mais essenciais à verdadeira emoção — os que se passam nas glândulas, nos vasos sanguíneos, e nos músculos autônomos.

Sem dúvida, a repetição desses movimentos representa um estímulo suficiente para provocar o aparecimento de algumas dessas reações involuntárias e instintivas. Parte da emoção que o ator imita é real, e daí surgem reações automáticas. Todavia, são poucos os que conseguem, apesar de todos os movimentos dos músculos faciais para simular o choro, derramar lágrimas de verdade. Já a pupila é mais obediente: os músculos autônomos da íris reagem às deixas de uma imaginação forte. Assim, a representação mímica do terror, do pânico, ou do ódio pode realmente provocar a dilatação ou a contração da pupila — que o *close-up* pode mostrar. Contudo, há muita coisa que a arte por si só não é capaz de traduzir e que apenas a vida produz, pois a consciência da irrealidade da situação funciona como uma inibição psicológica às reações automáticas instintivas. O ator pode, artificialmente, tremer ou respirar mal, mas a emoção simulada não levará à forte pulsação da carótida ou à pele úmida pela perspiração. É claro que o mesmo ocorre com o ator que se apresenta no palco. Mas o conteúdo das palavras e a modulação da voz podem ajudar bastante a ponto de fazer esquecer as falhas da impressão visual.

O ator de cinema, por outro lado, pode cair na tentação de superar essa deficiência carregando na gesticulação e nos movimentos

faciais; como resultado, a expressão emocional se torna exagerada. Nenhum apreciador de cinema pode negar que grande parte da arte cinematográfica se ressentir dessa tendência quase inevitável. Contribui ainda para esse exagero artificial o ritmo ligeiro — de marcha — do drama filmado. Frequentemente, a rápida alternância das cenas parece exigir saltos de um clímax emocional para outro, ou melhor, o emprego de manifestações extremas quando o conteúdo dificilmente se prestaria a esses rasgos da emoção. Os meios-tons se perdem e o olho da mente se adapta aos signos contundentes. Nos atores americanos, este defeito inegável é mais visível do que nos europeus, particularmente nos franceses e italianos, naturalmente mais propensos a uma gesticulação exuberante e a expressões faciais muito marcadas. Um temperamento da Nova Inglaterra compelido a manifestações de ódio, ciúme ou adoração ao estilo napolitano torna-se facilmente caricato. Não é por acaso que tantos bons atores de teatro são fracassos mais ou menos consumados na tela. Arrastados para uma arte que lhes é estranha, seu desempenho não raro fica muito abaixo ao do ator que se dedica ao cinema. O hábito de confiarem na magia da voz priva-os do meio natural de expressão quando devem passar emoções sem palavras. Dão de menos ou de mais; ou não são expressivos, ou se tornam grotescos.

Naturalmente, o artista do cinema conta com a vantagem de não ser obrigado, como no palco, a encontrar o gesto mais expressivo num único momento crucial; além de poder ensaiar e repetir a cena diante da câmera até ocorrer-lhe a inspiração certa, o diretor que capta as imagens em *close-up* pode descartar as poses ruins até chegar à expressão que concentra todo o conteúdo emocional da cena. O produtor cinematográfico ainda leva outra vantagem técnica sobre o produtor de teatro, que é a facilidade de escolher atores com o físico e o rosto adequados ao papel e portanto naturalmente propensos à expressão desejada. O teatro vive dos atores profissionais; o cinema, por dispensar a arte de falar — dicção e impostação —, pode recrutar atores para papéis específicos no meio de qualquer grupo de pessoas. A maquiagem artificial dos atores de teatro, destinada a conferir-lhes uma caracterização especial, também não é tão importante na tela. A expressão dos rostos e dos gestos só tem a lucrar com essa adequação natural da pessoa ao papel. Para o papel de um rude lutador de boxe num campo de mineração, o produtor do filme não vai, como o produtor do teatro, tentar transformar um

ator profissional de aspecto limpo e aseado num brutamonte mal-encarado; ele vai vasculhar o Bowery até encontrar alguém que pareça saído de um campo de mineração e que ostente pelo menos a orelha de couve-flor resultante do esmagamento da cartilagem e que é a marca registrada do pugilista. O dono de botequim balofo e presunçoso, o humilde mascate judeu, o tocador de realejo italiano, também não são fabricados com perucas e maquiagem: basta procurá-los, prontos, no East Side. O corpo e a fisionomia adequados dão maior credibilidade à emoção. Nos filmes, portanto, é freqüente encontrar manifestações emocionais mais plausíveis nos pequenos papéis desempenhados pelos extras do que nos papéis principais, onde profissionais precisam lutar contra a natureza.

Até agora, porém, todas as considerações feitas foram estreitas e unilaterais. Questionamos apenas os meios de que o ator de cinema dispõe para exprimir a sua emoção, e isso nos reduziu à análise das suas reações corporais. Mas se o ator, enquanto pessoa humana, carece de outros meios que não as expressões corporais para demonstrar as suas emoções e estados de espírito, o mesmo não se aplica ao roteirista, que certamente não está sujeito a essas limitações. Mesmo na vida real, o tom emocional pode transcender o corpo. O luto se manifesta na roupa preta, a alegria em roupas vistosas; o piano e o violino podem soar vibrantes de alegria ou gemer de tristeza. O próprio quarto ou a casa podem refletir um ânimo cordial e receptivo ou um cenário emocional áspero e rebarbativo. O estado de espírito passa para o ambiente; as impressões que configuram para nós a disposição emocional do próximo podem derivar dessa moldura externa da sua personalidade tanto quanto dos seus gestos e do seu rosto.

O efeito gerado pelo ambiente pode e deve ser muito explorado na arte dramática. Todos os elementos cênicos deveriam estar em harmonia com as emoções fundamentais da peça; aliás, não são poucos os atos cujo sucesso se deve à coerência da impressão emocional decorrente de uma ambientação perfeita, que reflete as paixões da mente. Do palco ao estilo de Reinhardt³ com seus efeitos artís-

³ Max Reinhardt (1873-1943): ator e diretor de teatro na Alemanha, contemporâneo do expressionismo; no início do século, teve papel de destaque na inovação de técnicas de encenação teatral, notadamente no uso de *spot-light* e palco giratório.

ticos de cor e forma — ao melodrama barato — com luz azul e música suave na cena final — a cenografia conta a estória da emoção íntima. Mas é na arte cinematográfica que se abrem as melhores perspectivas de utilização desses recursos expressivos adicionais que emanam do ambiente, dos elementos cênicos, das linhas, das formas e dos movimentos. Só no cinema é possível transportar o ator de um lugar para outro num abrir e fechar de olhos. O artista da imagem não está restrito a um único espaço cênico, nem está sujeito às dificuldades técnicas de mudar todo o cenário a cada sorriso ou expressão de desagrado. É claro que o teatro também pode mostrar o céu se toldando e as nuvens de trovoada, mas ele está condenado a acompanhar o curso lento e incerto dos fenômenos naturais. O filme pode pular de um para outro. Um-dezesseis avos de segundo⁴ bastam para ir de um extremo ao outro do mundo, de um ambiente de júbilo a uma cena de luto. Todos os recursos da imaginação podem ser acionados a serviço dessa emocionalização da natureza.

Dentro do seu pequeno quarto, a moça abre a carta e a lê. Não é necessário o *close-up* da página da carta — a letra masculina, as palavras de amor e o pedido de casamento: basta ler o semblante radioso, a emoção estampada nas mãos e nos braços da moça. E como são numerosos os recursos do cinema para mostrar o seu tumulto interior! As paredes do quartinho se transformam em maravilhosas cercas de pilriteiros em flor; ei-la no meio das roseiras magníficas, aos seus pés um tapete vivo de flores exóticas. Ou então, na mansarda, o jovem músico tocando seu violino. Vemos o arco ferindo as cordas, mas o semblante sonhador do artista não se altera com a música: mesmo sob a magia dos sons, como se ele estivesse tendo uma visão, as feições permanecem imóveis, sem trair as diversas emoções que as melodias despertam. Não podemos ouvir esses sons. Mas nós os ouvimos assim mesmo: por trás da cabeça do rapaz surge uma encantadora paisagem primaveril — vemos os vales, os riachos sussurrantes e os brotos das faias silvestres no mês de maio. Pouco a pouco, a paisagem vai-se tingindo da tristeza do outono — as folhas murchas caem à sua volta, nuvens escuras e baixas pairam sobre a sua cabeça. Subitamente, numa inflexão agu-

⁴ Munsterberg fala em 1/16 do segundo porque, durante o período do cinema mudo, a velocidade de projeção era de 16 quadros por segundo.

da do arco, irrompe a tempestade, e somos expostos à violência das rochas agrestes e do mar enfurecido. Depois, mais uma vez, a tranquilidade volta a reinar sobre o mundo: lá no fundo aparece a pequena aldeia no interior onde ele passou a juventude, a colheita sendo trazida dos campos, o pôr-do-sol coroadando a cena idílica. Lentamente, o arco se cala; as paredes e o teto da mansarda se recompõem. Nenhum sombreado, nenhum matiz, nenhuma cor das suas emoções nos escapou; nós as acompanhamos como se pudéssemos ouvir nos sons melodiosos a alegria e a tristeza, o tumulto e a paz. Esses cenários da imaginação representam um extremo; eles não convêm à situação de rotina. Mas, mesmo que a ambientação não tenha tanta relevância nas imagens realistas de um filme comum, existem por todo o lado inúmeras possibilidades que nenhum roteirista competente poderá ignorar. A exuberância emocional deve impregnar não apenas o retrato do indivíduo, mas a imagem como um todo.

Se até agora só falamos das emoções das pessoas dentro do filme, isso não basta. Nos capítulos dedicados à atenção e à memória analisamos o ato de atenção e de memória do ponto de vista do espectador — e não daqueles que fazem parte do filme — e vimos que a atividade e os estímulos mentais do espectador se projetam no filme. Esta questão se colocava no centro do nosso interesse porque mostrava a singularidade dos meios que o roteirista pode empregar no seu trabalho. Analogamente, devemos perguntar agora o que se passa com as emoções do espectador. Neste caso, porém, cumpre distinguir entre dois grupos diferentes: de um lado, as emoções que nos comunicam os sentimentos das pessoas dentro do filme; do outro, as emoções que as cenas do filme suscitam dentro de nós e que podem ser inteiramente diversas, talvez exatamente opostas às emoções expressas pelos personagens.

O primeiro grupo é sensivelmente o maior. Imitamos as emoções exibidas aos nossos olhos e isto torna a apreensão da ação do filme mais nítida e mais afetiva. Simpatizamos com quem sofre e isto significa que a dor que vemos se torna a nossa própria dor. Compartilhamos da alegria do amante realizado e da tristeza de quem chora o seu luto; sentimos a indignação da esposa traída e o medo do homem em perigo. A percepção visual das várias manifestações dessas emoções se funde em nossa mente com a consciência da emoção manifestada; é como se estivéssemos vendo e observando diretamente a própria emoção. Além disso, as idéias despertam em

nós as reações adequadas. O horror que vemos nos dá realmente arrepios, a felicidade que presenciamos nos acalma, a dor que observamos nos provoca contrações musculares; todas as sensações resultantes — dos músculos, das articulações, dos tendões, da pele, das vísceras, da circulação sanguínea e da respiração — dão o sabor de experiência viva ao reflexo emocional dentro da nossa mente. É óbvio que, neste primeiro grupo, a relação das imagens com as emoções das pessoas dentro do filme e com as emoções do espectador é exatamente a mesma. Se partimos das emoções da platéia, podemos dizer que a dor e a alegria que o espectador sente realmente se projetam na tela, seja nas imagens das pessoas seja nas imagens da paisagem e do cenário que refletem as emoções pessoais. O princípio fundamental estabelecido para todos os outros estados mentais, portanto, aplica-se com a mesma eficiência ao caso das emoções do espectador.

A análise da mente do espectador deve ainda conduzir ao segundo grupo — as emoções com as quais a platéia reage às cenas do filme do ponto de vista da sua vida afetiva independente. Vemos alguém insuportavelmente afetado, cheio de solenidade, e esta pessoa nos inspira a emoção do humor: é o senso do ridículo comandando a nossa reação. O filme melodramático nos mostra um canalha perverso e mal-intencionado, mas longe de imitar a sua emoção reagimos ao seu caráter com indignação moral. Vemos a criança alegre e risonha colhendo frutinhas à beira do precipício sem se dar conta de que vai cair se o herói não a salvar no último instante. É claro que sentimos a alegria da criança junto com ela, do contrário, nem entenderíamos o seu comportamento; mas a sensação mais forte é a do medo e do horror que a própria criança ignora. Até hoje, os roteiristas mal se aventuraram a projetar na tela este segundo tipo de emoção, que o espectador superpõe aos eventos. Neste sentido, existem apenas sugestões experimentais. O entusiasmo, a desaprovção ou a indignação do espectador são por vezes descarregadas nas luzes, nas sombras e na composição da paisagem. Restam possibilidades riquíssimas a explorar. O cinema ainda engatinha no terreno das emoções secundárias. Neste particular, ainda não está suficientemente liberto do modelo do palco. Naturalmente, essas emoções também surgem na platéia teatral, mas o palco dramático é incapaz de dar-lhes corpo. A orquestra, na ópera, pode simbolizá-las. O cinema, por não estar preso à sucessão física dos eventos

já que nos oferece apenas o seu reflexo pictórico, abre um campo ilimitado para a manifestação dessas atitudes dentro de nós.

Todavia, considerações sobre a representação ótica no mundo real exterior, apenas, não bastam para caracterizar o amplo crescimento deste campo e das múltiplas possibilidades emocionais no cinema. Os operadores de câmera do cinema fotografaram os acontecimentos e as maravilhas do mundo; desceram ao fundo do mar e subiram até as nuvens; surpreenderam os animais nas selvas e no gelo ártico; viveram no meio das raças inferiores e captaram os grandes homens da nossa época. O temor de que a provisão de sensações novas possa exaurir-se não lhes dá sossego. O curioso é que, até agora, ignoraram a existência de uma riqueza inesgotável, praticamente intocada e perfeitamente disponível, de impressões novas. As imagens que vemos em sucessão rápida são dotadas de um lado material e de um lado formal. O lado material é regido pelo conteúdo do que nos é mostrado. Já o lado formal depende das condições externas de exibição desse conteúdo. Mesmo no caso de fotografias comuns, estamos habituados a distinguir entre as que apresentam cada detalhe com muita nitidez, e as outras, frequentemente muito mais artísticas, em que tudo parece um tanto enevoado e turvo e em que se evitam contornos definidos. O aspecto formal, naturalmente, é mais evidente se uma mesma paisagem ou uma mesma pessoa é pintada por uma dezena de artistas diferentes. Cada qual tem um estilo próprio. Ou, tomando um outro aspecto elementar, a mesma série de imagens pode-nos ser mostrada com a manivela girando mais ou menos rapidamente. Trata-se da mesma cena de rua, mas se num caso todos parecem movimentar-se sem pressa, no outro a pressa e a correria são generalizadas: nada se modifica senão a forma temporal. Na passagem da imagem nítida para a imagem fluida, nada se modifica fora uma certa forma espacial: o conteúdo permanece o mesmo.

As primeiras considerações sobre esse aspecto formal da apresentação já implicam o reconhecimento de que as possibilidades do roteirista neste particular não têm correspondente no universo do palco. Seja o caso de criar um efeito de trepidação. Poderíamos usar os quadros exatamente como a câmera os captou — dezesseis por segundo. Mas ao projetá-los na tela, alteramos a ordem: depois dos quatro primeiros quadros voltamos ao quadro 3, depois 4, 5, 6 e voltamos ao 5, depois 6, 7, 8 e voltamos ao 7, e assim por diante.

Qualquer outro ritmo, obviamente, é igualmente possível. O efeito obtido não ocorre na natureza e não poderia ser produzido no palco. Os eventos retrocedem momentaneamente. Uma certa vibração, como o trêmulo da orquestra, perpassa o mundo. Podemos ainda exigir da câmera um serviço mais complexo, colocando-a num suporte levemente balouçante: os pontos começam a descrever curvas bizarras e os movimentos se tornam estranhamente voluteantes. O conteúdo permanece o mesmo, mas a nova apresentação formal provoca na mente do espectador sensações insólitas que dão um novo sombreado ao fundo emocional.

Naturalmente, as impressões que nos chegam aos olhos despertam, de início, apenas sensações, e uma sensação não é uma emoção. Sabe-se, porém, que, para a moderna psicofisiologia, a própria consciência da emoção é modelada e marcada pelas sensações que emanam dos órgãos sensoriais. Tão logo essas impressões visuais fora do normal penetram na consciência, todo o conjunto de sensações corporais interligadas se altera e novas emoções parecem apoderar-se de nós. Vemos, na tela, um homem hipnotizado dentro do consultório do médico: deitado, de olhos fechados, o semblante do paciente nada nos revela do seu estado emocional, nada comunica. Mas se, permanecendo imóveis e sem alteração apenas o médico e o paciente, tudo o mais dentro do consultório começa a tremer, a dançar e a se deformar cada vez mais depressa a ponto de nos transmitir uma sensação de tonteira e de uma estranha, terrível anormalidade que tudo domina, nós mesmos somos invadidos pela estranha emoção. Não vale a pena entrarmos em maiores detalhes por ora, uma vez que tais possibilidades da câmera ainda pertencem exclusivamente ao futuro. Isso não é de estranhar se lembrarmos que o cinema nasceu da imitação servil do teatro e só muito lentamente foi descobrindo os seus próprios métodos artísticos. Mas é certo que as mudanças formais da apresentação pictórica serão muito numerosas tão logo os artistas da imagem se voltem para esse aspecto esquecido.

Essas mudanças formais podem vir a ter grande valor para a expressão das emoções. A sutil arte da câmera poderá despertar na mente do espectador as particularidades de muitos comportamentos e emoções que são hoje impossíveis de exprimir sem o recurso das palavras.

(Traduzido de Hugo Munsterberg, *Film: A Psychological Study*, New York, Dover Pub., 1970, capítulos 4, 5 e 6).

Tradução de JOÃO LUIZ VIEIRA

1.2.

V. Pudovkin

1.2.1.

MÉTODOS DE TRATAMENTO DO MATERIAL* (Montagem estrutural)

O FILME CINEMATOGRAFICO, e conseqüentemente também o roteiro, é sempre dividido num grande número de partes separadas (ou melhor, ele é construído a partir destas partes). O roteiro de filmagem completo é dividido em seqüências, cada seqüência dividida em cenas e, finalmente, as cenas mesmas são construídas a partir de séries de planos, filmados de diversos ângulos. Um roteiro verdadeiro, pronto para ser filmado, deve levar em consideração esta propriedade básica do cinema. O roteirista deve ser capaz de colocar o seu material no papel exatamente da forma em que aparecerá na tela, transmitindo o conteúdo exato de cada plano, assim como a sua posição na seqüência. A construção de uma cena a partir de planos, de uma seqüência a partir de cenas, de uma parte inteira de um filme (um rolo, por exemplo), a partir de seqüências e assim

* Extraído de *A técnica do cinema*, capítulo "O Roteiro e sua Teoria" — Parte II. O livro foi publicado pela primeira vez em 1926 pela Editora Kinopetchat, de Moscou e Leningrado. Tratava-se do número 3 numa série popular de livretos científicos.

por diante, chama-se montagem. A montagem é um dos instrumentos de efeito mais significativos ao alcance do técnico e, por extensão, também do roteirista. Vamos nos familiarizar agora com os métodos de montagem, um a um.

MONTAGEM DA CENA

Quem já está familiarizado com o cinema, certamente conhece a expressão *close-up*. A representação alternada dos rostos das personagens durante um diálogo; a representação de mãos, ou pés, ocupando toda a tela — tudo isto é conhecido de todos. Mas, para se saber adequadamente utilizar o *close-up*, deve-se entender o seu significado da seguinte forma: o *close-up* dirige a atenção do espectador para aquele detalhe que, num determinado ponto, é importante para o curso da ação. Por exemplo, três pessoas atuam numa cena. Imagine que o significado desta cena consiste no decurso geral da ação (como, por exemplo, se todas as três estivessem levantando algum objeto pesado). Essas três pessoas são então apresentadas simultaneamente numa visão geral, o chamado plano-geral. Mas suponhamos que qualquer uma delas inicie uma ação independente, contendo significado no roteiro (por exemplo, ao separar-se dos outros, ela cuidadosamente retira um revólver do bolso), então a câmera aponta somente para ela. A ação da personagem é registrada separadamente.

O que foi dito acima, aplica-se não somente a pessoas, como também na separação de aspectos de uma pessoa e objeto. Suponhamos que um homem seja filmado ao ouvir, aparentemente calmo, a conversa de alguém e acontece que, na verdade, ele está controlando com dificuldade a sua raiva. Amassa o cigarro em sua mão, num gesto que passa despercebido das outras pessoas. Esta mão será mostrada na tela sempre de forma separada, em *close-up*, pois, do contrário, o espectador não a perceberá, perdendo um detalhe característico. A idéia existente no princípio (e ainda mantida por alguns), de que o *close-up* é uma "interrupção" do plano-geral, é inteiramente falsa. O *close-up* não significa nenhum tipo de interrupção. Representa uma forma própria de construção.

Para esclarecer a natureza do processo de montagem de uma cena, podemos usar a seguinte analogia. Imagine-se observando uma

cena que se desenrola à sua frente, assim: um homem parado em frente do muro de uma casa, vira-se para a esquerda; então aparece um outro homem, esgueirando-se sorrateiramente pelo portão. Os dois se encontram razoavelmente distantes um do outro e param. O primeiro pega um objeto qualquer e mostra para o outro, ameaçando-o. O segundo fecha os punhos com raiva e se lança em direção ao outro. Neste momento, aparece uma mulher na janela do terceiro andar e grita "policia!" Os dois antagonistas fogem correndo em direções opostas. De que maneira tudo isto foi observado?

1. O observador olha para o primeiro homem. Vira a sua cabeça.

2. O que está ele olhando? O observador dirige o seu olhar na mesma direção e vê o outro homem entrando pelo portão. Ele pára.

3. Como reage o primeiro à aparição do segundo? O observador olha de novo para o primeiro homem que retira um objeto e ameaça o segundo.

4. De que forma reage o segundo? Outra mudança de olhar; o segundo homem fecha seus punhos e lança-se em direção a seu oponente.

5. O observador chega para o lado para assistir à briga dos dois oponentes.

6. Um grito vem de cima. O observador levanta a sua cabeça e vê uma mulher gritando na janela.

7. O observador abaixa a cabeça e vê o resultado do grito — os antagonistas desaparecendo em direções opostas.

Acontece que o observador estava por ali perto e viu todos os detalhes, claramente, ainda que para isso tivesse que virar sua cabeça, primeiro para a esquerda, depois para a direita, depois para cima, enfim para onde a sua atenção fosse despertada pelo interesse em observar e pela seqüência do desenvolvimento da cena. Suponhamos que se estivesse mais longe, observando simultaneamente as duas pessoas e a janela do terceiro andar, ele teria recebido apenas uma impressão geral, sem poder olhar separadamente para o primeiro homem, depois para o segundo, ou para a mulher. Aqui nos aproximamos do significado básico da montagem. O seu objeto é mostrar o desenvolvimento da cena como se fosse em relevo, con-

duzindo a atenção do espectador primeiro para este elemento, depois para aquele outro, em separado. A lente da câmera substitui o olho do observador, e as mudanças no ângulo da câmera — dirigida primeiro para uma pessoa, depois para a outra, agora neste detalhe, depois neste outro — devem se sujeitar a condições idênticas às dos olhos do observador. O técnico em cinema, de forma a assegurar a maior clareza, ênfase e autenticidade, filma a cena em pedaços separados e, ao juntá-los para a exibição, dirige a atenção do espectador para esses elementos separados, levando-o a ver da mesma forma que o observador atento. Do que foi dito, torna-se clara a maneira pela qual a montagem pode trabalhar sobre as emoções. Imagine um espectador excitado com alguma cena que se desenvolve muito rapidamente. O seu olhar agitado é lançado rapidamente de um lugar para o outro. Se imitarmos este olhar com a câmera, conseguiremos uma série de imagens, pedaços que se alternam rapidamente, criando um roteiro emocionante na construção da montagem. O contrário seriam pedaços mais longos, alternados por fusões que caracterizam uma construção de montagem mais calma e lenta (como, por exemplo, a filmagem de um rebanho de gado se deslocando ao largo da estrada, como se fosse observado do ponto de vista de um pedestre nessa mesma estrada).

Através destes exemplos, determinamos o significado básico da montagem construtiva. A montagem constrói as cenas a partir dos pedaços separados, onde cada um concentra a atenção do espectador apenas naquele elemento importante para a ação. A seqüência desses pedaços não deve ser aleatória e sim corresponder à transferência natural de atenção de um observador imaginário (que, no final, é representado pelo espectador). Nesta seqüência deve-se expressar uma lógica especial que será aparente se cada plano contiver um impulso no sentido de transferir a atenção para o outro plano. Por exemplo, (1) um homem vira sua cabeça para olhar; (2) mostra-se o que ele vê.

MONTAGEM DA SEQUÊNCIA

Em geral, uma das características do cinema é a de dirigir a atenção do espectador para os diferentes elementos que se sucedem no desenvolvimento de uma ação. Este é um método básico. Vi-

mos que a cena separada, e até mesmo o movimento de um só homem é construído na tela a partir de pedaços separados. O filme não é simplesmente uma coleção de cenas diferentes. Da mesma forma em que esses pedaços, ou planos, são trabalhados de maneira a dotar as cenas de uma ação que as interligue, as cenas separadas são agrupadas de forma a criar seqüências inteiras. A seqüência é construída (montada) a partir das cenas. Suponhamos que temos a tarefa de construir a seguinte seqüência: dois espíões se arrastam sorrateiramente em direção a um paiol de pólvora no intuito de explodi-lo; no caminho, um deles perde um papel com as instruções. Alguém acha o papel e avisa o guarda que chega a tempo de prender os espíões e evitar a explosão. Neste caso, o roteirista tem que lidar com a simultaneidade das várias ações acontecendo em lugares diferentes. Enquanto os espíões se arrastam em direção ao paiol, alguém encontra o papel e corre para prevenir o guarda. Os espíões estão quase alcançando o alvo; os guardas foram avisados e correm em direção ao paiol. Os espíões terminaram os preparativos; o guarda chega a tempo. Se continuamos com a analogia prévia entre a câmera e o observador, agora não apenas teremos que virar a câmera de um lado para o outro como também deslocá-la de um lugar a outro. O observador (a câmera) num momento se encontra na rua, seguindo os espíões, noutro na sala dos guardas, registrando a confusão e em seguida volta para o paiol mostrando os espíões em ação e assim por diante. Mas, na combinação das cenas separadas (montagem), a lei precedente de sucessão permanece em vigor. Somente aparecerá na tela uma seqüência consecutiva se a atenção do espectador for transferida corretamente de cena para cena. E esta correção é condicionada da seguinte forma: o espectador vê os espíões sorrateiros, a perda do papel e finalmente a pessoa que o encontrou. Esta pessoa corre em busca de ajuda. O espectador é levado a uma inevitável excitação — será que o homem que encontrou o papel conseguirá impedir a explosão? O roteirista imediatamente responde mostrando os espíões mais próximos do paiol — esta resposta possui o efeito de um aviso “o tempo é curto”. A excitação do espectador — chegarão a tempo? — continua; o roteirista mostra o guarda saindo em direção ao paiol — o tempo é muito curto — os espíões são mostrados em seu trabalho. Desta forma, transferindo a atenção ora para os guardas, ora para os espíões, o roteirista responde com impulsos reais, a fim de aumentar

o interesse do espectador, e a construção (montagem) da seqüência é obtida de forma correta.

Há uma lei em psicologia que diz que, se uma emoção gera um determinado movimento, pela imitação deste movimento pode-se provocar uma emoção correspondente. Se o roteirista pode dar um ritmo uniforme à transferência de interesse do espectador atento, se ele pode construir, desta forma, os elementos que despertem sua atenção levantada pela pergunta "o que está acontecendo no outro lugar" e, se naquele mesmo momento o espectador é deslocado para onde ele deseja ir, então a montagem criada pode efetivamente excitá-lo. Deve-se aprender a entender que a montagem significa, de fato, a direção deliberada e compulsória dos pensamentos e associações do espectador. Se a montagem for uma mera combinação descontrolada das várias partes, o espectador não entenderá (aprenderá) nada; ao passo que se ela for coordenada de acordo com o fluxo de eventos definitivamente selecionados, ou com uma linha conceitual, seja ele movimentado ou tranqüilo, a montagem conseguirá excitar ou tranqüilizar o espectador.

MONTAGEM DO ROTEIRO

O filme é dividido em rolos. Esses rolos geralmente possuem o mesmo tamanho, em média, de 900 a 1200 pés de comprimento². A combinação dos rolos forma um filme. O tamanho normal de um filme situa-se entre 6.500 a 7.500 pés. Este tamanho, ainda assim, não provoca nenhum cansaço desnecessário no espectador. O filme é geralmente composto de 6 a 8 rolos. Deve-se ressaltar aqui, como uma sugestão prática, que o tamanho médio de um plano (lembrar a montagem das cenas), varia de 6 a 10 pés e, conseqüentemente um rolo compõe-se de 100 a 150 planos. Pela orientação dada por estes números, o roteirista pode visualizar a quantidade de material que entrará no roteiro. O roteiro é composto de uma série de seqüências. Na discussão da construção (montagem) do roteiro a partir das seqüências, introduzimos um novo elemento no trabalho do roteirista — a chamada continuidade dramática da ação, que foi

² Na bitola de 35 mm, 1 rolo de 300 metros de película corresponde à duração aproximada de 10 minutos, na velocidade de 24 quadros por segundo. 300 metros corresponde aproximadamente a 1.000 pés.

discutida no começo desta parte. A continuidade das seqüências separadas, quando colocadas juntas, depende não apenas da simples transferência de atenção de um lugar a outro, mas também é condicionada pelo desenvolvimento da ação, formando a base do roteiro. É importante, entretanto, lembrar ao roteirista do seguinte ponto: um roteiro sempre possui em seu desenvolvimento um momento de grande tensão, geralmente encontrado quase no final do filme. A fim de preparar o espectador, ou, mais corretamente, preservá-lo para esta tensão final, é especialmente importante observar que o espectador não seja afetado por um cansaço desnecessário durante o decorrer do filme. Um método já discutido, no qual o roteirista consegue este objetivo, consiste na cuidadosa distribuição dos letreiros (que sempre distraem o espectador), comprimindo-os, numa quantidade maior, nos primeiros rolos e deixando o último rolo para a ação ininterrupta.

Desta forma, em primeiro lugar, desdobra-se a ação do roteiro em seqüências, as seqüências em cenas e estas são construídas a partir da montagem dos planos, cada um correspondendo a um ângulo da câmera.

A MONTAGEM COMO UM INSTRUMENTO PARA IMPRESSIONAR

(MONTAGEM RELACIONAL)

Já mencionamos, na parte que se refere à montagem de seqüências que a montagem não é apenas um método para juntar as cenas ou os planos separados, e sim um método que controla a "direção psicológica" do espectador. Vamos agora nos familiarizar com os principais métodos especiais que têm, como meta, causar uma impressão no espectador.

Contraste. — Suponhamos como sendo nossa tarefa, contar a situação miserável de um homem, morto de fome; a estória impressionará mais profundamente se associada à glotonice sem sentido de um outro homem bem-sucedido na vida.

A essa relação de contraste bastante simples corresponde um método de montagem. Na tela, a impressão desse contraste é aumentada, pois é possível não apenas relacionar a seqüência da fome

com a seqüência da glotonice, como também relacionar as cenas separadas e até mesmo os planos separados das cenas, uns com os outros, forçando o espectador, desta forma, a comparar as duas ações durante o tempo todo, sendo que uma reforça a outra. A montagem por contraste é um dos métodos mais eficientes, mas também um dos mais comuns e mais padronizados e, portanto, deve-se tomar cuidado para não exagerar.

Paralelismo. — Este método parece com o do contraste, mas é consideravelmente mais amplo. A sua substância pode ser explicada mais claramente com um exemplo. Num argumento, ainda não produzido, desenvolve-se a seguinte ação: um trabalhador, um dos líderes de uma greve, é condenado à morte; a execução está marcada para as cinco da manhã. A seqüência é montada da seguinte maneira: o dono da fábrica, o empregador do homem condenado, deixa o restaurante bêbado, olha para o seu relógio de pulso: quatro horas. Mostra-se o acusado — ele é preparado para ser levado para o lado de fora. De novo o patrão; ele toca uma campainha para saber a hora: 4:30. O carro da prisão se desloca pela rua sob grande vigilância. A empregada que abre a porta — a esposa do condenado sofre um repentino mal súbito. O dono da fábrica, bêbado, ressona em sua cama, ainda meio vestido, sua mão tombada deixando visível o relógio com os ponteiros lentamente caminhando para as cinco horas. O trabalhador está sendo enforcado. Neste exemplo, dois incidentes tematicamente desconexos são desenvolvidos em paralelo através do relógio que anuncia a execução próxima. O relógio, no pulso do bruto insensível liga-o, desta forma, ao protagonista principal do trágico desenlace que se aproxima, sempre presente, assim, na consciência do espectador. Este é, sem sombra de dúvidas, um método interessante que será consideravelmente desenvolvido.

Simbolismo. — Nas cenas finais do filme *A Greve*, a repressão aos trabalhadores é pontuada por planos da matança de um boi num matadouro. O roteirista deseja, dessa maneira dizer: da mesma forma que um açougueiro derruba um boi com o golpe de um machado, os trabalhadores são assassinados a sangue frio e cruelmente. Este método é especialmente interessante porque, pela montagem, ele introduz um conceito abstrato na consciência do espectador, sem o uso do letreiro.

Simultaneidade. — Nos filmes americanos, a parte final é construída a partir do desenvolvimento rápido e simultâneo de duas ações, nas quais, a resolução de uma depende da resolução da outra. O final da parte contemporânea de *Intolerância*, já mencionado, é construído dessa forma. O objetivo final deste método é criar no espectador uma tensão máxima de excitação pela colocação constante de uma pergunta, tal como, neste caso do filme de Griffith: será que eles chegarão a tempo? — Será que chegarão a tempo?

O método é puramente emocional, e hoje já tão usado que chega a aborrecer, mas não se pode negar que, de todos os métodos de construção de desenlaces, este é o mais eficaz.

Leitmotiv (reiteração do tema). — Em geral, interessa ao roteirista dar ênfase em especial ao tema básico de um roteiro. Para tal propósito, existe o método de reiteração. Sua natureza pode facilmente ser demonstrada com um exemplo. Num roteiro anti-religioso visando expor a crueldade e a hipocrisia da Igreja a serviço do regime tzarista, o mesmo plano foi repetido várias vezes: um sino tocando vagorosamente, com os seguintes letreiros superpostos: “O som dos sinos envia ao mundo uma mensagem de paciência e de amor”. Este plano apareceu todas as vezes em que o roteirista desejava enfatizar a estupidez da paciência, ou a hipocrisia do tal amor pregado.

O pouco que foi dito acima sobre a montagem relacional naturalmente não esgota, de forma alguma, a variedade enorme de seus métodos. Importante foi demonstrar que a montagem construtiva, um método específica e particularmente cinematográfico, é nas mãos do roteirista um instrumento importante para impressionar o espectador. O estudo cuidadoso do seu uso nos filmes, combinado com talento, levará indubitavelmente à descoberta de novas possibilidades e, conjuntamente, à criação de novas formas.

1.2.2. OS MÉTODOS DO CINEMA *

Os americanos foram os primeiros a descobrir a presença de possibilidades peculiares ao cinema. Observaram que o cinema não apenas registra simplesmente os eventos que passam diante da câmera, como também coloca-se numa posição de reproduzi-los na tela através de métodos especiais que lhe são próprios.

Tomemos como exemplo uma passeata que se desenrola na rua. Imaginemo-nos como um observador dessa passeata. Para receber uma impressão definitiva e clara do evento, o observador precisa realizar algumas ações. Em primeiro lugar, deve subir até o telhado de uma casa, para obter uma visão geral do grupo como um todo e dimensionar o seu tamanho; em seguida, deve descer e olhar, da janela do primeiro andar, para os letreiros das faixas carregadas pelas pessoas; finalmente, deve misturar-se à multidão, a fim de ter uma idéia da aparência exterior dos participantes.

Por três vezes, o observador mudou de ponto de vista, olhando ora de mais próximo, ora de um local mais afastado, com o propósito de conseguir a imagem, a mais completa e exaustiva possível,

* Extraído de *A técnica do cinema*, capítulo "O Diretor e o Material" — Parte I.

do fenômeno em análise. Os americanos foram os primeiros a tentar a substituição do observador ativo pela câmera. Em seu trabalho, demonstraram que, não apenas era possível registrar a cena, como também, pela manipulação da câmera — de tal forma que sua posição em relação ao objeto filmado variasse algumas vezes — podia-se reproduzir a mesma cena de forma mais clara e expressiva do que se a câmera desempenhasse o papel de um espectador de teatro sentado imóvel em sua poltrona. A câmera, até então um espectador imóvel, finalmente recebia assim uma carga de vida. Adquiria a faculdade de movimento próprio, e se transformava, de um espectador passivo em observador ativo. Daí em diante, a câmera, controlada pelo diretor, pode não somente capacitar o espectador a ver o objeto filmado, como também induzi-lo a apreender esse objeto.

FILME E REALIDADE

Quando o ator de teatro se encontra num canto do palco, ele não consegue cruzar para o outro lado sem dar um número necessário de passos. E cruzamentos e intervalos deste tipo, são coisas indispensáveis, condicionadas pelas leis do espaço e do tempo reais, com as quais o produtor teatral tem sempre que contar e que não há como superar. Trabalhando com processos reais, é inevitável uma série completa de intervalos que ligam os pontos separados e significativos da ação.

Se, por outro lado, considerarmos o trabalho do diretor de cinema, então parece que a matéria-prima não é outra senão aqueles pedaços de celulóide, nos quais foram filmados de vários pontos de vista os movimentos individualizados que compõem a ação. De nada mais, a não ser destes pedaços, são criadas aquelas aparências na tela, formando a representação fílmica do desenvolvimento da ação. Assim, o material do diretor de cinema não consiste dos processos reais que acontecem no espaço e no tempo reais, e sim daqueles pedaços de celulóide nos quais estes processos foram registrados. Este celulóide está inteiramente sujeito à vontade do diretor que o monta e que pode, na composição da forma fílmica de qualquer aparência dada, eliminar todos os pontos de intervalo, concentrando a ação no tempo, no nível mais alto que ele desejar.

Este método de *concentração temporal*, a concentração da ação pela eliminação de pontos de intervalo desnecessários, ocorre também, de forma mais simplificada, no teatro. Tal método encontra sua expressão na construção de uma peça a partir de atos. O elemento de construção da peça através do qual passam-se vários anos entre o primeiro e o segundo ato é apropriadamente uma concentração temporal análoga. No cinema, este método não apenas é elevado ao máximo, como forma a base real da representação. Embora seja possível ao produtor teatral aproximar temporalmente dois atos consecutivos, ele, não obstante, é incapaz de fazer o mesmo com incidentes separados dentro de uma única cena.

O diretor de cinema, pelo contrário, pode concentrar temporalmente, não apenas incidentes separados, mas até mesmo os movimentos de uma única pessoa. Este processo, geralmente chamado de "truque" é, na verdade, nada mais do que o método característico de representação fílmica.

De forma a mostrar na tela a queda de um homem de uma janela no quinto andar, os planos podem ser filmados da seguinte maneira:

Primeiro filma-se o homem caindo da janela sobre uma rede, de tal forma que a rede não fique visível na tela; em seguida, o mesmo homem é filmado caindo no chão de pouca altura. Colocados lado a lado, os dois planos criam, na projeção, a impressão desejada. A queda catastrófica, na realidade nunca ocorre, a não ser na tela, sendo a resultante de dois pedaços de celulóide colados lado a lado. Do acontecimento real, ou seja, da queda real de uma pessoa de uma altura espantosa, apenas dois momentos são selecionados: o começo e o final. A passagem intermediária pelo ar é eliminada. Não é correto chamar tal processo de truque; é um método de representação fílmica que corresponde exatamente à eliminação dos cinco anos que separam, no teatro, o primeiro do segundo ato.

No exemplo do observador que aprecia a passeata na rua, aprendemos que o processo de filmagem não é a fixação pura e simples do que acontece na frente da câmera, mas sim uma forma peculiar de representação deste fato. Entre o evento natural e sua aparência na tela há uma diferença bem marcada. É exatamente esta diferença que faz do cinema uma arte.

ESPAÇO E TEMPO FÍLMICOS

Criado pela câmera, obediente à vontade do diretor — após o corte e a junção dos pedaços de celulóide — surge aí uma nova noção do tempo, o tempo fílmico. Não se trata daquele tempo real compreendido pelo fenômeno à medida que se desenrola diante da câmera, e sim de um novo tempo, condicionado apenas pela velocidade da percepção e controlado pelo número e pela duração dos elementos separados, selecionados para a representação fílmica da ação.

Toda ação ocorre não somente no tempo, mas também no espaço. O tempo fílmico é diferenciado do tempo real pela sua exclusiva dependência dos comprimentos dos pedaços de celulóide que são unidos pelo diretor. Igual à noção de tempo, a de espaço fílmico vincula-se também ao processo principal do cinema, à montagem. Pela junção dos diferentes pedaços o diretor cria um espaço à sua inteira vontade, unindo e comprimindo num único espaço fílmico esses pedaços que já foram por ele registrados provavelmente em diferentes lugares do espaço real. Em virtude da possibilidade de eliminação dos momentos de passagem e dos intervalos, os quais já foram analisados e existem em todo trabalho cinematográfico, o espaço fílmico aparece como uma síntese dos elementos reais registrados pela câmera.

Lembremos o exemplo do homem caindo do quinto andar. Aquilo que, na realidade é uma queda de 3 metros de altura sobre uma rede e um salto de um simples banco, parece na tela uma queda de 300 metros.

L. V. Kuleshov montou, em 1920, as seguintes cenas para um experimento:

1. Um jovem caminha da esquerda para a direita.
2. Uma mulher caminha da direita para a esquerda.
3. Eles se encontram e se cumprimentam com um aperto de mãos. O jovem aponta.
4. Mostra-se um grande edifício branco, com ampla escadaria.
5. Os dois sobem as escadas.

Os pedaços, filmados separadamente, foram montados na ordem dada e projetados na tela. Os trechos filmados foram apresentados ao espectador dessa maneira, como numa ação clara, ininterrupta: um encontro de dois jovens, um convite até a casa vizinha e a subida, pelas escadas, até a entrada. Cada trecho separado, entretanto, foi filmado num local diferente: por exemplo, o jovem, perto do edifício G.U.M., a mulher, perto do monumento a Gogol, o aperto de mãos, perto do Teatro Bolshoi, e a casa branca era um trecho de um filme americano (na verdade era a Casa Branca), enquanto que a subida na escadaria foi filmada na Catedral de São Salvador. O que resultou disso? Embora a filmagem tenha sido efetuada em locações variadas, o espectador percebeu a cena como um todo. Os trechos de espaço real apanhado pela câmera apareciam concentrados, dessa forma, na tela. Ali estava o que Kuleshov denominou de "geografia criativa". Pelo processo de junção dos pedaços de celulóide, criou-se um novo espaço filmico que não existia na realidade. Edifícios separados por uma distância de quilômetros foram concentrados num espaço que poderia ser coberto pelos atores em poucos passos.

1.2.3.

O DIRETOR E O ROTEIRO*

O diretor sempre se defronta com a tarefa de criar o filme a partir de uma série de imagens plasticamente expressivas. A arte do diretor consiste na habilidade de encontrar tais imagens plásticas; na faculdade de criar a partir de planos separados pela montagem, "frases" claras e expressivas, unindo estas frases para formar períodos que afetam vivamente e, a partir deles, construir um filme.

A ATMOSFERA DO FILME

Toda a ação em qualquer roteiro se insere numa atmosfera que dá o colorido geral ao filme. Esta atmosfera pode ser, por exemplo, um modo especial de viver. Através de um exame mais detalhado, pode-se até considerar a atmosfera como sendo alguma peculiaridade especial, algum traço especial, essencial, desse modo de vida escolhido. Essa atmosfera, esse colorido, não pode e não deve se tornar explícito nem numa cena, nem no letreiro; deve constan-

* Extraído de *A técnica do cinema*, capítulo "O Diretor e o Material" — Parte II.

temente impregnar o filme inteiro, do começo ao fim. Como falei, a ação deve estar imersa neste pano de fundo. Uma série inteira dos melhores filmes exibidos recentemente demonstra que a ênfase numa atmosfera na qual se insere a ação é facilmente obtida com a fotografia. O filme *David, o Caçula* (*Tol' Able David*, Henry King, 1921), nos mostra isso de forma muito intensa. É também interessante notar que o efeito provocado pela unidade deste filme tão "colorido" se baseia numa habilidade, quase nunca comunicada, de saturar o filme com uma profusão de detalhes corretamente observados. Naturalmente não é possível exigir do roteirista que ele descubra todos estes detalhes e os coloque por escrito. O melhor que ele pode fazer é encontrar uma formulação abstrata necessária, cabendo ao diretor absorver esta formulação e dar-lhe a necessária forma plástica. Anotações feitas pelo roteirista tais como "Havia um odor intolerável na sala" ou "Muitas sirenas das fábricas vibravam e cantavam através de uma atmosfera pesada, permeada de óleo", não são, de forma alguma, proibidas. Elas indicam corretamente a relação entre as idéias do roteirista e a futura moldagem plástica efetuada pelo diretor. Já se pode afirmar agora, com um certo grau de certeza, que a tarefa mais imediata à espera do diretor é a busca da solução, por métodos fílmicos, dos problemas descritivos mencionados. As primeiras experiências foram efetuadas pelos americanos quando mostraram uma paisagem de caráter simbólico no início de um filme. *David, o Caçula* começava com a imagem de um vilarejo visto através de uma cerejeira em flor. O mar espumante e tempestuoso simbolizava o *leitmotiv* do filme *The Remnants of a Wreck*.

O exemplo maravilhoso, que produziu uma realização inquestionável neste sentido, são as imagens da aurora enevoadada que se levanta sobre o cadáver do marinheiro assassinado em *O Encouraçado Potemkin*. A solução destes problemas — como representar a atmosfera — é sem dúvida uma parte importante do roteiro. Este trabalho não pode naturalmente ser desenvolvido sem a participação direta do diretor. Mesmo uma simples paisagem — que se encontra com frequência em qualquer filme — deve, através de uma linha mestra interna, se ligar ao desenvolvimento da ação.

Volto a repetir que o cinema é excepcionalmente econômico e preciso. Nele não há, e não deve haver, nenhum elemento supérfluo. Não existe tal coisa como um pano de fundo neutro; todos

os elementos devem ser acumulados e dirigidos com o objetivo único de resolver os problemas dados. Pois cada ação, na medida em que acontece no mundo real, está sempre envolta em condições gerais — esta é a natureza da atmosfera.

OS PERSONAGENS NA AMBIENTAÇÃO

Gostaria de apontar que, no trabalho de um dos mais importantes diretores da atualidade, David Griffith, em quase todos os seus filmes, e em especial naqueles em que ele atingiu o máximo de expressão e força, invariavelmente há casos em que a ação do roteiro se desenvolve entre personagens mesclados diretamente com tudo aquilo que acontece no mundo ao redor.

O movimentado final do cinema de Griffith é construído de tal forma a fortalecer, para o espectador, o conflito e a luta dos heróis a um grau inimaginável, graças ao fato de que o diretor coloca, na ação, ventania, tempestade, gelos que se partem, enchentes, uma ruidosa e enorme cachoeira. Quando Lillian Gish em *Way Down East* (1920) sai de casa, arruinada, sua felicidade despedaçada, enquanto que o fiel Barthelmess corre atrás dela para devolvê-la à vida — a busca total do amor sob o desespero, desenvolvendo-se no ritmo furioso da ação —, tudo isso acontece durante uma assustadora tempestade de neve; e, no climax final, Griffith força o espectador a sentir o desespero, quando um bloco de gelo, girando em rotação e carregando a figura de uma mulher, se aproxima do precipício, de uma gigantesca cachoeira. A própria cachoeira dá a impressão de ruína, sem esperança, da qual não se pode escapar.

Primeiro vem a tempestade de neve, e em seguida o rio revoltado, espumante, em degelo e cheio de blocos de gelo que parecem ainda mais selvagens do que a tempestade, e, finalmente a poderosa cachoeira, que, ela própria, dá a impressão mesma da morte. Nesta seqüência de eventos, repete-se, em escala maior, a mesma linha do desespero crescente — desespero para se chegar ao final pela morte que, de forma irresistível, se apossou da personagem principal. Esta harmonia — a tempestade no coração humano e a desvairada tempestade da natureza — é uma das conquistas maiores do gênio americano.

(Textos traduzidos de V. Pudovkin, *Film Technique and Film Acting*, New York, Grove Press, 1970).

Tradução de JOÃO LUIZ VIEIRA

1.3.

Béla Balázs

1.3.1.

DER SICHTBARE MENSCH (O Homem Visível) — 1923

A DESCOBERTA DA IMPRENSA tornou ilegível, pouco a pouco, a face dos homens. Tanta coisa poderia ser depreendida do papel, que o método de transmissão de significado pela expressão facial caiu em desuso.

Victor Hugo escreveu uma vez que o livro impresso assumiu o papel desempenhado pela catedral na Idade Média e tornou-se o portador do espírito do povo. Mas os milhares de livros acabaram fragmentando esse espírito único, corporificado na catedral, em milhares de opiniões. A palavra quebrou a pedra em milhares de fragmentos, dividiu a igreja em milhares de livros.

O espírito visual transformou-se então num espírito legível, e a cultura visual numa cultura de conceitos. Tal fato, é claro, teve suas causas sociais e econômicas, que mudaram a face geral da vida. Mas prestamos muito pouca atenção para o fato de que, paralelamente, a face dos indivíduos, suas testas, olhos, bocas, tiveram, por necessidade e concretamente, que sofrer uma mudança.

No momento, uma nova descoberta, uma nova máquina, trabalha no sentido de devolver, à atenção dos homens, uma cultura visual, e dar-lhes novas faces. Esta máquina é a câmera cinemato-

gráfica. Como a máquina impressora, trata-se de um artifício técnico destinado a multiplicar e a distribuir produtos para o espírito humano; seu efeito na cultura humana não será menor do que aquele causado pela imprensa. O não falar não significa que não se tenha nada a dizer. Aqueles que não falam podem estar transbordando de emoções que só podem ser expressas através de formas e imagens, gestos e feições. O homem da cultura visual usa tais recursos não em substituição às palavras, ou seja, como um surdo usa seus dedos. Ele não pensa em palavras, cujas sílabas desenharia no ar como pontos e traços do Código Morse. Os gestos do homem visual não são feitos para transmitir conceitos que possam ser expressos por palavras, mas sim as experiências interiores, emoções não racionais que ficariam ainda sem expressão quando tudo o que pudesse ser dito fosse dito. Tais emoções repousam no nível mais profundo da alma e não podem ser expressas por palavras, que são meros reflexos de conceitos, da mesma forma que nossas experiências musicais não podem ser expressas através de conceitos racionalizados. O que aparece na face e na expressão facial é uma experiência espiritual visualizada imediatamente, sem a mediação de palavras.

Nos tempos áureos das velhas artes visuais, o pintor e o escultor não preenchiam o espaço vazio apenas com formas e contornos abstratos, como também o homem não era apenas um problema formal para o artista. Os pintores podiam pintar o espírito e a alma sem se tornarem "literários", pois a alma e o espírito ainda não haviam sido limitados a conceitos expressáveis somente por meio de palavras; a alma e o espírito podiam ser encarnados sem resíduos. Era um tempo feliz onde as pinturas ainda podiam ter um "tema" e uma "idéia", uma vez que a idéia ainda não havia sido amarrada ao conceito e à palavra que nomeava o conceito. O artista podia apresentar, numa forma original de manifestação, a encarnação da alma corporificada em gesto ou nas feições. Mas, desde então, a imprensa tornou-se a ponte principal sobre a qual desfilam as mais remotas trocas espirituais, enquanto que a alma foi concentrada e cristalizada principalmente na palavra. Os meios mais sutis de expressão oferecidos pelo corpo não eram mais necessários. Por esta razão, nossos corpos cresceram sem alma e vazios — e o que não é usado, deteriora.

A superfície expressiva de nosso corpo foi, dessa forma, reduzida apenas ao rosto e isso aconteceu não só porque o resto do corpo

ficou escondido pelas roupas. Para os escassos resíduos de expressão corporal que nos restaram, a pequena superfície da face era o suficiente, projetando-se como um semáforo desajeitado da alma e transmitindo sinais da melhor forma possível. Às vezes acrescentava-se um gesto de mão, lembrando a melancolia de um torso mutilado. Na época da cultura da palavra, a alma aprendeu a falar, mas cresceu quase que invisível. Esse foi o efeito da imprensa.

No momento, o cinema está prestes a abrir um novo caminho para a nossa cultura. Milhões de pessoas freqüentam os cinemas todas as noites e unicamente através da visão vivenciam acontecimentos, personagens, emoções, estados de espírito e até pensamentos, sem a necessidade de muitas palavras. Pois as palavras não atingem o conteúdo espiritual das imagens e são meros instrumentos passageiros de formas de arte ainda não desenvolvidas. A humanidade ainda está aprendendo a linguagem rica e colorida do gesto, do movimento e da expressão facial. Esta não é uma linguagem de signos substituindo as palavras, como seria a linguagem-signo do surdo-mudo — é um meio de comunicação visual sem a mediação de almas envoltas em carne. O homem tornou-se novamente visível.

A pesquisa lingüística descobriu que as origens da linguagem se encontram no movimento expressivo, isto é, que o homem, quando começou a falar, movia sua língua e seus lábios num grau igual ao dos outros músculos do seu rosto e corpo — da mesma forma que um bebê hoje. Originalmente o propósito não foi produzir sons. O movimento da língua e dos lábios era, inicialmente, a mesma gesticulação espontânea igual a todos os outros movimentos expressivos do corpo. A produção de sons foi um fenômeno secundário e fortuito, que só mais tarde foi utilizado com fins práticos. A mensagem imediatamente visível foi assim transformada numa mensagem imediatamente audível. No decorrer deste processo, como acontece com cada tradução, muito se perdeu. O movimento expressivo, o gesto, é a língua-mãe aborígene da raça humana.

No momento estamos começando a relembrar e a re-aprender esta língua. Ela ainda é desajeitada e primitiva e muito distante, até agora, dos refinamentos da arte da palavra. Porém, já começa a se tornar capaz de expressar coisas que escapam aos artistas da palavra. Quanto do pensamento humano permaneceria sem expressão se não tivéssemos a música! A arte da expressão facial e

do gesto, que agora se desenvolve, trará novamente à superfície muitos conteúdos submersos. Ainda que tais experiências humanas não sejam racionais, conteúdos conceituais, elas não são, entretanto, nem vagas, nem confusas; são tão claras e inequívocas quanto à música. Assim, o homem interior irá também tornar-se visível.

Mas se o velho homem visível desapareceu, o novo homem visível ainda não existe. Como falei antes, é lei da natureza que os órgãos em desuso degenerem e desapareçam, deixando para trás apenas seus rudimentos. Os animais que não mastigam perdem seus dentes. Na era da cultura da palavra fizemos pouco uso dos poderes expressivos do nosso corpo e, por conseguinte, perdemos, parcialmente esse poder. A gesticulação dos povos primitivos é frequentemente mais variada e expressiva do que a do europeu culto, cujo vocabulário, por outro lado, é infinitamente mais rico. Com mais alguns anos de arte cinematográfica, nossos estudiosos descobrirão que o cinema permitirá a compilação de enciclopédias de expressão facial, movimento e gesto, da mesma forma que existem há muito tempo dicionários para as palavras. O público, entretanto, não precisa esperar pela enciclopédia do gesto nem pelas gramáticas das futuras academias: ele pode ir ao cinema e lá aprender.

Entretanto, quando abandonamos o corpo como um meio de expressão, nós perdemos mais do que um simples poder de expressão corporal. Tudo aquilo que era para ser comunicado também se reduziu devido a essa negligência. Pois não se trata do mesmo espírito, nem da mesma alma que é expressa ora em palavras ora em gestos. A música não expressa a mesma coisa que a poesia, de forma diferente — ela expressa algo bastante diferente. Quando mergulhamos o balde das palavras nas profundezas, o que trazemos à superfície são coisas diferentes do que quando fazemos o mesmo com os gestos. Mas que ninguém pense que quero devolver à cultura do movimento e do gesto o lugar hoje ocupado pela cultura das palavras, pois nenhuma delas pode substituir a outra. Sem uma cultura conceitual, racional e sem o desenvolvimento científico que a acompanha, não pode haver progresso social e humano. A trama que interliga a sociedade moderna é a palavra escrita e falada, sem a qual seria impossível qualquer organização e planejamento. Por outro lado, o fascismo nos mostrou o caminho que a humanidade seguiria, com essa tendência a reduzir a cultura humana às emoções subcons-

cientes, em lugar de conceitos claros. Estou me referindo apenas à arte e, mesmo aqui, não se trata de deslocar a arte mais racional da palavra. Não há razão para renunciar a um tipo de conquista humana em favor de outra. Mesmo a cultura musical mais desenvolvida não necessita expulsar nenhum aspecto mais racional da cultura.

Voltando à imagem do balde, sabemos que, de fontes secas, não se pode retirar água de espécie alguma. A psicologia e a filologia mostraram que nossos pensamentos e sentimentos são determinados *a priori* pela possibilidade de expressá-los. A filologia sabe também que não são apenas conceitos e sentimentos que criam palavras; o processo ocorre também de forma inversa: as palavras favorecem o aparecimento de conceitos e de sentimentos. É uma forma de economia praticada por nossa constituição mental que, tal como nosso organismo físico, deseja produzir pouquíssimas coisas inúteis. A análise lógica e psicológica mostrou que as palavras não são apenas imagens que expressam nossos pensamentos e sentimentos. Na maioria dos casos, as palavras funcionam como formas limitadoras *a priori*. Eis a raiz do perigo de banalização, clichê, que tão frequentemente ameaça o homem culto. Aqui novamente a evolução do espírito humano mostra-se um processo dialético. Seu desenvolvimento aumenta seus meios de expressão e esse aumento, por sua vez, facilita e acelera o seu desenvolvimento. Se, por conseguinte, o cinema aumenta as possibilidades de expressão também alargará o espírito que ele pode expressar.

Será que esta linguagem da expressão facial e do gesto expressivo aproximará os homens, ou acontecerá o contrário? Apesar da torre de Babel, havia conceitos que, por trás de palavras diferentes, eram comuns a todos, e uma pessoa poderia também aprender a língua dos outros. Os conceitos, por outro lado, possuem, nas comunidades civilizadas, um conteúdo determinado pela convenção. Uma gramática universalmente válida era um princípio potencialmente mais unificador no sentido de manter os indivíduos integrados, especialmente numa sociedade burguesa em que estavam propensos a se tornar separados e isolados uns dos outros. Até mesmo a literatura do subjetivismo extremo usava o vocabulário comum e, dessa forma, se preservou da solidão de uma incompreensão definitiva. Mas a linguagem dos gestos é muito mais individual e pessoal do que a lin-

guagem das palavras, embora a expressão facial também tenha suas formas habituais e suas interpretações convencionais a um nível tão grande que alguém poderia — e deveria — escrever uma “gestologia” comparada, com base no modelo oferecido pela lingüística comparada. Todavia esta linguagem da expressão facial e do gesto, embora possuindo uma certa tradição geralmente aceita, carece das regras rígidas que governam a gramática que, pelo mérito de nossas academias, são de uso obrigatório a todos nós. Não há escola que estabeleça que você deva expressar sua alegria com tal tipo de sorriso, ou o seu mau humor com aquele tipo de sobranceira franzida. Não há erros passíveis de punição nesta ou naquela expressão facial, embora as crianças, sem dúvida alguma, realmente observem e imitem tais gestos e caretas convencionais. Por outro lado, estas expressões são mais imediatamente induzidas por impulsos internos do que as palavras. Contudo, provavelmente será a arte do cinema que, afinal, poderá unir os povos e as nações, torná-los familiarizados uns com os outros e ajudá-los no sentido de uma compreensão mútua. O filme mudo não depende dos obstáculos isoladores impostos pelas diferenças lingüísticas. Se olharmos para os rostos e gestos de cada um de nós, e os entendermos, não apenas estaremos nos entendendo, como também aprendendo a sentir as emoções de cada um. O gesto não é só uma projeção exterior da emoção, é também o que a deflagra.

A universalidade do cinema deve-se, em primeiro lugar, a causas econômicas que são sempre as mais fortes. A feitura de um filme é algo tão caro que somente poucas nações possuem um mercado doméstico suficiente para manter uma produção cinematográfica rentável. E uma das pré-condições da popularidade internacional de qualquer filme reside na compreensão universal da expressão facial e do gesto. Características nacionais específicas serão permitidas no decorrer do tempo apenas enquanto curiosidades exóticas e, por isso, será inevitável uma certa homogeneidade na “gestologia”. As leis do mercado cinematográfico permitem apenas a existência de gestos e expressões faciais universalmente compreensíveis, sendo que cada nuança deve ser entendida da mesma forma tanto por uma princesa de Smyrna quanto por uma operária de São Francisco. No momento, já temos uma situação na qual o cinema fala a única linguagem universal, comum, entendida por todos. Peculiaridades étnicas, especialidades nacionais podem, em alguns casos, dar colo-

rido e estilo a um filme, mas não podem nunca se tornar fatores que façam avançar uma história, pois se os gestos que emitem o significado e que decidem o curso de um filme não forem compreendidos uniformemente por todas as platéias de todos os lugares, o produtor perderá dinheiro com o seu filme.

O filme mudo contribuiu para que as pessoas se tornassem fisicamente acostumadas umas com as outras, e quase criou um tipo humano internacional. Na medida em que uma causa comum possibilita a reunião dos homens dentro dos limites de suas próprias raças e nações, então o cinema, que faz com que o homem visível seja igualmente visível a todos, contribuirá decisivamente para o nivelamento das diferenças físicas entre as várias raças e nações, tornando-se, assim, um dos mais úteis pioneiros no desenvolvimento de uma humanidade universal e internacional.

1.3.2. NÓS ESTAMOS NO FILME*

Algumas pessoas acreditam que as novas formas de expressão proporcionadas pela câmera se devem apenas à sua mobilidade. Ela não só nos mostra novas imagens o tempo todo, como também o faz de ângulos e distâncias que mudam constantemente. Aí estaria a novidade histórica do cinema.

É verdade que a câmera cinematográfica revelou novos mundos, até então escondidos de nós: como a alma dos objetos, o ritmo das multidões, a linguagem secreta das coisas mudas.

Tudo isso proporcionou apenas um novo conhecimento, novos temas, novos assuntos, novo material. Uma novidade historicamente mais importante e decisiva foi o fato de que o cinema não mostrava outras coisas, e sim as mesmas, só que de forma diferente: no cinema, a distância permanente da obra desaparece gradualmente da consciência do espectador e, com isso, desaparece também aquela distância interior que, até agora, fazia parte da experiência da arte.

* Reprodução parcial do Cap. VI, "A Câmera criativa", do livro *Teoria do cinema — natureza e evolução de uma nova arte* (1945)..

IDENTIFICAÇÃO

No cinema, a câmera carrega o espectador para dentro mesmo do filme. Vemos tudo como se fosse do interior, e estamos rodeados pelos personagens. Estes não precisam nos contar o que sentem, uma vez que nós vemos o que eles vêem e da forma em que vêem.

Embora nos encontremos sentados nas poltronas pelas quais pagamos, não é de lá que vemos Romeu e Julieta. Nós olhamos para cima, para o balcão de Julieta com os olhos de Romeu e, para baixo, para Romeu, com os olhos de Julieta. Nosso olho, e com ele nossa consciência, identifica-se com os personagens no filme; olhamos para o mundo com os olhos deles e, por isso, não temos nenhum ângulo de visão próprio. Andamos pelo meio de multidões, galopamos, voamos ou caímos com o herói, se um personagem olha o outro nos olhos, ele olha da tela para nós. Nossos olhos estão na câmera e tornam-se idênticos aos olhares dos personagens. Os personagens vêem com os nossos olhos. É neste fato que consiste o ato psicológico de "identificação".

Nada comparável a este efeito de "identificação" já ocorreu em qualquer outra forma de arte e é aqui que o cinema manifesta sua absoluta novidade artística.

O CLOSE-UP

Como já dissemos, a base da nova linguagem formal é a câmera cinematográfica que se move, alternando constantemente de ponto de vista. A distância do objeto e, com ela, o número e o tamanho de objetos em cena, o ângulo e a perspectiva, tudo muda incessantemente. Este movimento secciona o objeto diante da câmera em visões parciais, ou "planos", independente do fato deste objeto se mover ou não. As visões parciais não são detalhes de um filme inteiro. Pois o que ocorre não é a divisão, em suas partes constituintes, de uma imagem já registrada ou já imaginada. O resultado disto seria o detalhe; neste caso cada grupo teria que ser mostrado, assim como cada indivíduo numa cena de multidão, de um ângulo igual àquele em que aparece na imagem total; ninguém, ou nada,

poderia se mover — se isto acontecesse, já não seriam mais detalhes do mesmo todo. O que se faz não é uma divisão em detalhes de uma imagem total já formada, já existente; e sim a projeção de uma cena ou paisagem mutável, viva, como se fosse uma síntese das imagens seccionadas. Tais imagens se fundem em nossa consciência numa cena total, embora não sejam as partes de um imutável mosaico existente, nem nunca poderiam ser transformadas numa imagem englobante e única.

1.3.3. A FACE DAS COISAS*

O QUE UNE AS VISÕES PARCIAIS?

A resposta a tal questão é: a montagem ou edição, a composição móvel do filme, uma arquitetura no tempo e não no espaço, sobre a qual muito mais será dito adiante. Por agora, estamos interessados na questão psicológica do porquê uma cena dividida em imagens separadas não se desintegra e sim permanece na consciência do espectador como um todo coerente, uma unidade consistente de espaço e tempo. Como sabemos estarem as coisas acontecendo simultaneamente e no mesmo lugar, ainda que as imagens que desfilam perante nossos olhos obedeçam a uma seqüência temporal e mostrem o passar real do tempo?

Esta unidade e a simultaneidade das imagens evoluindo no tempo não é produzida automaticamente. O espectador deve participar com uma associação de idéias, uma síntese de consciência e imaginação aos quais o público de cinema teve, em primeiro lugar, que ser educado. Esta é a cultura visual da qual falamos em capítulos anteriores.

* Reprodução parcial do cap. VII, "O Close-up".

Mas a imagem seccionada (ou “plano”) deve ser ordenada e composta corretamente. Pode haver planos que escapam do todo, e a partir dos quais já não temos mais a sensação de estar no mesmo lugar, nem de ver a mesma cena como nos planos precedentes. Cabe ao diretor, se assim o desejar, fazer com que o espectador sinta a continuidade da cena, sua unidade no tempo e no espaço, mesmo que, para a orientação do espectador, ele ainda não tenha mostrado, nenhuma vez, a imagem total da cena.

Isto se consegue pela inclusão, em cada plano, de um movimento, um gesto, uma forma, algo que sirva de referência para o olho, com relação aos planos anteriores e posteriores, alguma coisa que se projete no plano seguinte, tal como um galho de árvore, ou uma cerca, uma bola que rola de um plano a outro, um pássaro que voa, fumaça de cigarro aparecendo, um olhar ou gesto para os quais há uma resposta no plano seguinte. O diretor deve ficar atento para não mudar de ângulo junto com a direção do movimento — se ele o fizer, a mudança na imagem será tão grande que quebrará a sua unidade. O filme sonoro simplificou o cuidado com essa atenção. O som pode ser sempre ouvido no espaço todo, em cada plano. Se uma cena é representada, por exemplo, numa boate, e ouvimos a mesma música, saberemos que nos encontramos na mesma boate, mesmo se, dentro do próprio plano, não vemos nada, a não ser a mão que segura uma flor, ou coisa no gênero. Mas, se, de repente, ouvimos sons diferentes neste mesmo plano da mão, pensamos, mesmo não vendo, que a mão que segura a flor se encontra agora num lugar bastante diferente. Por exemplo, continuando com a imagem da mão segurando a rosa — se em vez de música para dançar ouvirmos agora o canto de pássaros, não nos surpreenderemos se, quando a imagem se abrir num plano geral, aparecer um jardim e o dono da mão colhendo flores. Este tipo de mudança oferece boas oportunidades para vários efeitos.

O SOM É INDIVISIVEL

A natureza totalmente diferente do som tem influência considerável na composição, montagem e dramaturgia do cinema sonoro. A câmera sonora não pode fragmentar o som em pedaços, por planos, da mesma forma que a câmera cinematográfica fragmenta os objetos.

No espaço, o som é sempre percebido de forma indivisível e homogênea; isto é, ele possui o mesmo caráter, tanto numa parte do espaço, como em qualquer outra; o som só pode ser mais alto, ou mais baixo, mais próximo ou mais distante e misturado, sob as mais diferentes formas, aos outros sons. Na boate, por exemplo, podemos ouvir, de início, apenas a música de fundo e, em seguida, risadas e conversas em voz alta de um grupo barulhento em uma das mesas, que podem até conseguir abafar a música.

O SOM NO ESPAÇO

Todo som ocupa um lugar identificável no espaço. Pela sua altura, podemos dizer se ele se encontra numa sala, ou num porão, num grande salão ou ao ar livre. Esta possibilidade de localização do som contribui também para unificar os planos cuja ação se desenrola no mesmo espaço. O filme sonoro educou o nosso ouvido — ou poderia e deveria tê-lo educado — a reconhecer a altura (timbre) do som. Mas nós evoluímos menos em nossa educação auditiva do que na visual. Em qualquer caso, o cinema sonoro, que poderia utilizar o som enquanto material artístico da mesma forma que o cinema mudo utilizou a impressão visual, foi logo ultrapassado pelo filme falado que, num certo sentido, significou um passo atrás em direção ao teatro fotografado.

A FACE DAS COISAS

O primeiro mundo novo descoberto pela câmera cinematográfica na época do cinema mudo foi o mundo das coisas bem pequenas, visíveis somente a distâncias muito curtas, a vida escondida dos seres diminutos. A câmera nos mostrava objetos e acontecimentos até então desconhecidos: as aventuras dos insetos na natureza selvagem, por entre a relva, os dramas dos pintinhos de um dia num canto do aviário, as batalhas eróticas das flores e a poesia das paisagens em miniatura. O cinema não trouxe apenas novos temas. Através do *close-up*, a câmera, na época do cinema mudo, também revelava as forças ocultas de uma vida que pensávamos conhecer tão bem. Os contornos confusos são, na maior parte, o resultado de nossa

curta e insensível visão, de nossa superficialidade. Em geral, mal tocamos a complexa e variada substância da vida. A câmera descobriu a célula-mãe das matérias vitais nas quais todos os grandes eventos são, em última instância, concebidos: pois o maior pedaço de terra não passa de um agregado de partículas em movimento. Um grande número de *close-ups* pode mostrar o instante mesmo em que o geral é transformado no particular. O *close-up* não só ampliou como também aprofundou nossa visão da vida. Na época do cinema mudo, o *close-up* não apenas revelou coisas novas, como também nos devolveu o significado das velhas.

A VIDA VISUAL

O *close-up* nos apresenta uma qualidade existente num gesto manual que nunca havíamos percebido, como, por exemplo, quando a mão bate em alguma coisa. Tal qualidade é geralmente mais expressiva do que qualquer combinação de feições. O *close-up* mostra a sua sombra na parede, sombra que viveu com você durante toda a sua vida e que você raramente conhecia; mostra a face muda e o destino dos objetos que convivem com você em seu ambiente e cujo destino está intimamente ligado ao seu. Antes do cinema, você olhava para a sua vida da mesma forma que um despreparado ouvinte de um concerto ouve a orquestra executando uma sinfonia. O que ele ouve apenas é a melodia principal, enquanto que todo o resto se confunde num ruído geral. Somente os que conseguem distinguir a arquitetura dos contrapontos de cada trecho da partitura é que podem realmente entender e apreciar a música. E é assim que vemos a vida: só a melodia principal chega aos olhos. Mas um bom filme, com seus *close-ups*, revela as partes mais recônditas de nossa vida polifônica, além de nos ensinar a ver os intrincados detalhes visuais da vida, da mesma forma que uma pessoa lê uma partitura orquestral.

O CHARME LÍRICO DO *CLOSE-UP*

O *close-up* às vezes pode dar a impressão de uma mera preocupação naturalista com o detalhe. Mas os bons *close-ups* irradiam uma atitude humana carinhosa ao contemplar as coisas escondidas,

um delicado cuidado, um gentil curvar-se sobre as intimidades da vida em miniatura, o calor de uma sensibilidade. Os bons *close-ups* são líricos; é o coração, e não os olhos, que os percebe.

Close-ups geralmente são revelações dramáticas sobre o que está realmente acontecendo sob a superfície das aparências. Podemos ver um plano médio de uma pessoa, sentada e conversando calma e friamente. O *close-up*, entretanto, revelará os dedos que tremem nervosamente apalpando um pequeno objeto-signo de uma tempestade interna. Entre as imagens de uma casa confortável, respirando um clima de tranqüila segurança, podemos observar, de repente, o sorriso do mal numa cabeça esculpida que emoldura a lareira, ou, então, a imagem ameaçadora de uma porta que se abre para a escuridão. Como o *leitmotiv* do destino inevitável numa ópera, a sombra de algum desastre inevitável cai sobre a cena alegre.

Close-ups são as imagens que expressam a sensibilidade poética do diretor. Mostram as faces das coisas e também as expressões que, nelas, são significantes porque são reflexos de expressões de nosso próprio sentimento subconsciente. Aqui se encontra a arte do verdadeiro operador de câmera.

1.3.4. A FACE DO HOMEM*

A base e a possibilidade de uma arte do cinema residem no fato de que todas as pessoas e todas as coisas pareçam o que são.

Toda arte lida sempre com seres humanos, é uma manifestação humana e apresenta seres humanos. Parafrazeando Marx: "A raiz de toda a arte é o homem". Quando o *close-up* retira o véu de nossa imperceptibilidade e insensibilidade com relação às pequenas coisas escondidas e nos exhibe a face dos objetos, ele, ainda assim, nos mostra o homem, pois o que torna os objetos expressivos são as expressões humanas projetadas nesses objetos. Os objetos são apenas reflexos de nós mesmos, e é esta característica que distingue a arte do conhecimento científico (embora este seja, em grande parte, determinado subjetivamente). Quando vemos a face das coisas, fazemos o que os antigos fizeram quando criaram deuses a partir da imagem do homem e neles imprimiram uma alma humana. Os *close-ups* do cinema são instrumentos criativos deste poderoso antropomorfismo visual.

* Reprodução parcial do cap. VIII, "A Face do Homem".

Entretanto, mais importante do que a descoberta da fisionomia das coisas, foi a descoberta da face humana. A expressão facial é a manifestação mais subjetiva do homem, mais subjetiva até mesmo que a fala, pois tanto o vocabulário quanto a gramática estão sujeitos a regras e convenções mais ou menos válidas universalmente, enquanto que a combinação das feições, como já foi dito, é uma manifestação não governada por cânones objetivos, embora seja principalmente uma questão de imitação. Esta, que é uma das manifestações humanas mais subjetivas e individuais, é concretizada no *close-up*.

UMA NOVA DIMENSÃO

Se o *close-up* isola algum objeto ou parte dele de seu ambiente, nós, ainda assim o percebemos no espaço; não esquecemos em momento algum que a mão, digamos, mostrada pelo *close-up*, pertence a algum ser humano. É precisamente esta ligação que empresta significado a cada um dos seus movimentos. Porém, quando o gênio e a ousadia de Griffith projetaram, pela primeira vez, "cabeças decepadas" numa tela de cinema, ele não só trouxe a face humana para mais perto de nós no espaço, como também transportou-a do espaço para uma outra dimensão. Não nos referimos, é claro, à tela do cinema, nem aos raios de luz que nela se movem que, embora sendo coisas visíveis, somente podem ser concebidos no espaço; estamos falando da expressão na face, conforme revelada pelo *close-up*. Dissemos que a mão isolada perderia o seu significado, sua expressão, se não soubéssemos e imaginássemos sua ligação com qualquer ser humano. A expressão facial no rosto é completa e compreensível em si mesma e, portanto, não há necessidade de pensarmos nela como existindo no espaço e no tempo. Mesmo que tivéssemos acabado de ver o mesmo rosto no meio de uma multidão e o *close-up* apenas o separasse dos outros, ainda assim sentiríamos que de repente estávamos a sós com este rosto, excluindo o resto do mundo. Mesmo que acabássemos de ver o dono do rosto num plano geral, quando olhamos para os olhos, num *close-up*, já não pensamos mais naquele espaço amplo, porque a expressão e a significação do rosto não possui nenhuma relação nem ligação com o espaço. Ao encarar um rosto isolado, nos desligamos do espaço, nossa consciência do espaço é cortada e nos encontramos numa outra dimensão: aquela

da fisionomia. O fato de que os traços do rosto podem ser vistos lado a lado, i.e., no espaço — que os olhos estão em cima, os ouvidos nos lados e a boca mais abaixo — apaga toda referência ao espaço quando vemos, não uma figura de carne e osso, mas sim uma expressão ou, em outras palavras, emoções, estados de espírito, intenções e pensamentos, ou seja, coisas que, embora nossos olhos possam ver, não estão no espaço. Pois sentimentos, emoções, estados de espírito, intenções, pensamentos, não são, em si mesmos, pertinentes ao espaço, mesmo que sejam visualizados através de meios que os sejam.

MELODIA E FISIONOMIA

A análise do tempo e da duração feitos por Henri Bergson nos ajudará a compreender esta dimensão particular. Uma melodia, disse Bergson, é composta de notas isoladas que se sucedem umas às outras, em seqüência, i.e., no tempo. Entretanto, uma melodia não possui dimensão no tempo na medida em que a primeira nota só se torna um elemento da melodia porque ela se refere à próxima e porque se coloca numa relação definida a todas as outras notas, incluindo a última. É por esta razão que, embora possa não ser tocada durante algum tempo, a última nota já está presente na primeira como um elemento criador da melodia. E a última nota completa a melodia somente porque ouvimos a primeira nota junto com ela. As notas soam uma após a outra, numa seqüência temporal e, por isso, possuem uma duração real, mas a linha melódica coerente não possui dimensão no tempo; a relação das notas entre si não é um fenômeno que ocorra no tempo. A melodia não surge gradualmente no fluxo temporal, mas já existe como uma entidade completa assim que a primeira nota é tocada. De que outra forma saberíamos que uma melodia começou? As notas individuais possuem duração temporal, mas suas relações entre si, que dão significado aos sons individuais, estão fora do tempo. Uma dedução lógica também tem sua seqüência, mas a premissa e a conclusão não se seguem, temporalmente, uma à outra. O processo de pensamento enquanto processo psicológico pode ter uma duração, mas as formas lógicas, como as melodias, não pertencem à dimensão temporal.

No momento, a expressão facial, a fisionomia, possui uma relação com o espaço semelhante à relação da melodia com o tempo.

Os traços isolados, naturalmente, aparecem no espaço; mas o significado das suas relações entre si não é um fenômeno pertencente ao espaço, tal como não o são as emoções, pensamentos e idéias manifestos nas expressões faciais que vemos. Estas são como imagens e, ainda assim, parecem fora do espaço; tal é o efeito psicológico da expressão facial.

SOLILÓQUIO SILENCIOSO

O teatro moderno não usa mais o solilóquio declamado e, na sua falta, os personagens apenas silenciam nos momentos de maior sinceridade, aqueles menos bloqueados pela convenção: quando estão sós. O público de hoje não tolerará o solilóquio falado, presumivelmente por ser artificial. No momento, o cinema nos apresenta o solilóquio silencioso, no qual um rosto pode se expressar com as gradações mais sutis de significado, sem parecer artificial e nem despertar a irritação dos espectadores. Neste monólogo silencioso, a alma humana solitária pode encontrar uma língua mais cândida e desinibida do que no solilóquio declamado, pois ela fala de forma instintiva, subconscientemente. A linguagem do rosto não pode ser suprimida ou controlada. Não importa o quão controlado e forçosamente hipócrita seja um rosto, no *close-up* aumentado podemos observar com certeza que ele dissimula alguma coisa, que o rosto parece uma mentira. As emoções possuem suas expressões específicas superpostas ao falso rosto. É muito mais fácil mentir com palavras do que com o rosto, e o cinema, sem sombra de dúvidas, provou isso.

No cinema, o solilóquio mudo do rosto fala até mesmo quando o herói não está só, e neste fato se encontra uma nova e grande oportunidade para representar o homem. O significado poético do solilóquio está no fato de que ele é uma manifestação da solidão mental e não da física. Entretanto no teatro, um personagem só pode declamar um monólogo apenas no momento em que não houver ninguém a sua volta, ainda que o personagem se sinta muitas vezes mais solitário ao se encontrar só no meio de uma multidão. O monólogo da solidão pode levantar sua voz dentro do personagem uma centena de vezes até mesmo quando ele estiver falando com alguém. É por isso que os solilóquios humanos mais profundamente sentidos

não encontraram expressão no palco. Somente o cinema possibilita tal expressão, pois o *close-up* pode isolar um personagem no meio da maior multidão e mostrar o quão solitário ele se encontra na realidade e o que sente nesta solidão povoada.

O cinema, especialmente o cinema sonoro, pode separar as palavras de um personagem que se dirige a outros do jogo mudo dos traços pelos quais, no meio de tal conversação, somos levados a perceber um solilóquio silencioso e sentir a diferença que existe entre este solilóquio e a conversação audível. O que um ator de carne e osso consegue mostrar no palco é que suas palavras, no máximo, não são sinceras, e é mera convenção o fato de que o interlocutor em tal conversação não veja o que cada espectador pode ver. Mas no *close-up* isolado do cinema podemos penetrar até no mais profundo da alma através daqueles diminutos movimentos dos músculos faciais que, mesmo o interlocutor mais atento, nunca perceberia.

Um romancista pode, naturalmente, escrever um diálogo de forma a nele colocar o que pensam os personagens enquanto falam. Mas, ao fazer isso, ele quebra a unidade — às vezes cômica, às vezes trágica, mas sempre admirável — que há entre a palavra falada e o pensamento escondido. É através dessa unidade que tal contradição se manifesta no rosto humano e o cinema foi o primeiro a nos mostrar, em toda a sua impressionante variedade.

1.3.5.

SUBJETIVIDADE DO OBJETO*

Todo objeto, seja homem ou animal, fenômeno natural ou artefato, possui milhares de formas, de acordo com o ângulo do qual observamos e destacamos os seus contornos. Em cada uma das formas, definidas por milhares de contornos diferentes, podemos reconhecer sempre o mesmo objeto, pois elas sempre se assemelham ao seu modelo comum, mesmo que não se pareçam entre si. Mas cada qual expressa um ponto de vista diferente, uma interpretação diferente, um diferente estado de espírito. Cada ângulo visual significa uma atitude interior. Não há nada mais subjetivo do que o objetivo.

A técnica do enquadramento possibilita a identificação à qual já nos referimos como o efeito mais específico do cinema. A câmera olha para os outros personagens e para seus ambientes a partir dos olhos de um personagem. Ela pode olhar o ambiente a partir dos olhos de uma figura diferente a cada instante. Por meio de tais enquadramentos vemos o espaço da ação de seu interior, com os olhos dos *dramatis personae*, e sabemos como eles se sentem nele. O abismo no qual o herói despenca, se abre aos *nossos* pés e as alturas que ele deve escalar se estendem para os céus diante de nossos rostos.

* Reprodução parcial do cap. IX, "A mudança de ângulo".

Se a paisagem muda no filme, sentimos como se fossemos *nós* que tivéssemos nos movido. Por isso, os enquadramentos que mudam constantemente dão ao espectador a sensação de que ele próprio se move, da mesma forma que se tem a ilusão de movimento quando um trem na plataforma ao lado começa a deixar a estação. A tarefa verdadeira da arte do cinema é de transformar em efeitos artísticos os novos efeitos psicológicos possibilitados pela técnica da cinematografia.

ALGO MAIS SOBRE A IDENTIFICAÇÃO

A fisionomia de cada objeto num filme é o resultado de duas fisionomias — uma é aquela própria ao objeto, que é independente do espectador — e a outra é determinada pelo ponto de vista do espectador e pela perspectiva da imagem. Num plano, as duas se fundem numa unidade tão coesa que só um olho bastante treinado é capaz de distinguir estes dois componentes dentro do próprio filme. O operador de câmera procura vários objetivos ao escolher o seu ângulo. Ele pode querer acentuar a face real objetiva do objeto mostrado buscando, neste caso, os contornos que expressam mais adequadamente este caráter do objeto, ou pode se interessar mais em mostrar o estado de espírito do personagem. Neste caso, se quiser transmitir as impressões de um homem assustado, apresentará o objeto de um ângulo distorcido, emprestando a ele um aspecto aterrador; ou, se quiser nos mostrar o mundo conforme percebido por um homem feliz, o operador de câmera pode criar a imagem do objeto de um ângulo o mais favorável e sedutor possível. É por tais meios que se consegue a identificação emocional do espectador com os personagens, não apenas através de suas posições no espaço mas também por intermédio de seus estados de espírito. O enquadramento e o ângulo podem fazer com que as coisas se tornem odiosas, adoráveis, aterradoras ou ridículas, à sua vontade.

Enquadramento e composição dão às imagens num filme, *pathos* ou charme, uma objetividade fria ou fantásticas qualidades românticas. A arte da angulação e a do enquadramento significam, para o diretor e para o operador de câmera, o mesmo que o estilo significa para o narrador, e é aqui que a personalidade do artista criativo se reflete de forma mais imediata.

MUNDOS ANTROPOMÓRFICOS

Tudo o que o homem vê possui um semblante familiar — esta é uma forma inevitável de nossa percepção: Da mesma forma que não concebemos as coisas fora das noções de espaço e tempo, também não podemos vê-las sem fisionomia. Toda forma nos causa uma impressão emocional bastante inconsciente que pode ser agradável ou desagradável, alarmante ou tranquilizadora, uma vez que ela nos lembra, ainda que de forma distante, algum rosto humano que nela projetamos. Nossa visão de mundo antropomórfica faz com que percebamos uma fisionomia humana em cada fenômeno. Aí está a razão por que, quando crianças, ficávamos amedrontados pelo mobiliário ameaçador num quarto escuro, ou pelos galhos que balançavam num jardim sombrio, e também o porquê, quando adultos, nos alegramos com uma paisagem que nos devolve um olhar de reconhecimento amistoso e inteligente, como se nos chamasse pelo nome. Este mundo antropomórfico é o único assunto possível de toda a arte e tanto a palavra do poeta quanto o pincel do pintor só podem dar vida a uma realidade humanizada.

No cinema, é a arte da angulação e do enquadramento que revela esta fisionomia antropomórfica em cada objeto, e um dos postulados da arte cinematográfica diz que nem um centímetro de imagem deve ser neutro e sim expressivo, deve ser gesto e fisionomia.

(Textos traduzidos de Béla Balázs, *Theory of the Film — character and growth of a new art*. New York, Dover Pub., 1970).

Tradução de JOSÉ LINO GRUNEWALD

1.4.

Maurice Merleau-Ponty

1.4.1.
O CINEMA E A NOVA PSICOLOGIA¹

A PSICOLOGIA CLÁSSICA considera nosso campo visual como uma soma ou um mosaico de sensações, onde cada uma delas dependeria, de modo estrito, da correspondente excitação retínica local. A nova psicologia, logo de início, faz notar que, mesmo tomando em conta nossas sensações mais simples e imediatas, não podemos admitir esse paralelismo entre elas e o fenômeno nervoso que as condiciona. Nossa retina está muito aquém de ser homogênea; ela é cega, por exemplo, em algumas de suas partes, para o vermelho ou para o azul e, no entanto, quando eu olho para uma superfície vermelha ou azul, não vejo, nela, qualquer zona incolor. É porque, desde o nível da simples visão das cores, minha percepção não se limita a registrar aquilo que lhe está prescrito pelas excitações da retina, porém reorganiza-as em função de restabelecer a homogeneidade do campo. De um modo geral, devemos conceber este último, não como um mosaico, mas como um sistema de configurações. O que é principal, e chega antes de tudo à nossa percepção, não são elementos

¹ Extraído da antologia de José Lino Grunewald, *A Idéia do Cinema*, RJ, Ed. Civ. Brasileira, 1969.

justapostos e, sim, conjuntos. Nós agrupamos as estrelas em constelações, como já o faziam os antigos, e, sem embargo, muitos outros traçados da carta celeste são, *a priori*, possíveis. Se se nos apresenta a série:

a b c d e f g h i j

sempre emparelhamos os pontos de acordo com a fórmula a-b, c-d, e-f, etc. . . , embora o agrupamento b-c, d-e, f-g, etc. . . , seja, em princípio, igualmente provável. O doente que contempla a tapeçaria de seu quarto pode vê-la, subitamente, se transformar, caso o desenho e a figura se tornem fundo, enquanto o que é visto habitualmente como fundo torna-se figura. O aspecto do mundo ficaria tumultuado para nós caso conseguíssemos ver, como *coisas*, os intervalos entre as coisas; isto é, o espaço entre as árvores na avenida — e, reciprocamente, as próprias coisas como fundo, isto é, as mesmas árvores. É o que ocorre naquelas adivinhas ou quebra-cabeças, feitas para serem completadas, e assim solucionadas, com o desenho: o coelho ou o caçador não estão visíveis porque os elementos de suas figuras permanecem deslocados e integrados noutras formas; por exemplo, o que é a orelha do coelho fica ainda como intervalo vazio entre duas árvores da floresta. O coelho e o caçador aparecem mediante uma nova segregação do campo, uma nova organização do todo. A camuflagem é a arte de ocultar uma forma, mediante a introdução das linhas principais que a definem dentro de outras formas mais dominantes.

Podemos aplicar a mesma espécie de análise às percepções do ouvido. Só que, agora, não mais se trata de formas no espaço e, sim, de formas temporais. Por exemplo, uma melodia é uma figura sonora, não se mescla aos ruídos de fundo que podem acompanhá-la, como o som de uma buzina que é ouvido durante um concerto musical. A melodia não é uma soma de notas: cada nota vale apenas pela função que exerce no conjunto e, por isso, a melodia não fica sensivelmente modificada com uma transposição, isto é, se se mudam todas as notas que a compõem, respeitando-se as relações e a estrutura do conjunto. Em contraposição, uma única mudança nessas relações é suficiente para modificar a fisionomia total da melodia. Essa percepção do todo é mais primitiva e natural do que aquela dos

elementos isolados. Nas experiências com o reflexo condicionado, onde se adestram os cachorros para, mediante uma secreção salivar, responder a uma luz ou a um som — associando-se freqüentemente a luz ou o som à exibição de um pedaço de carne — constata-se que o adestramento adquirido, face a uma determinada sucessão de notas, é também adquirido, no mesmo lance, com relação a qualquer melodia de idêntica estrutura. A percepção analítica, que nos propicia o valor absoluto dos elementos isolados, corresponde, então, a uma atitude posterior e excepcional — é aquela do sábio que observa ou do filósofo que reflete; a percepção das formas, no sentido bem geral de estrutura, totalidade ou configuração, deve ser considerado como o nosso meio de percepção mais espontâneo.

Ainda sobre outra perspectiva, a psicologia moderna derruba os postulados da psicologia e da fisiologia clássicas. Constitui lugar-comum dizer que possuímos cinco sentidos e que, à primeira vista, cada um deles existe como um mundo sem comunicação com os outros: que a luz ou as cores que atuam sobre o olho não atuam sobre os ouvidos nem sobre o tato. E, todavia, sabe-se, há muito, que alguns cegos chegam a exprimir as cores que não vêem por meio dos sons que escutam. Um cego dizia que o vermelho deveria ser alguma coisa como um acorde de clarim. Mas, durante muito tempo, pensava-se que isso era um fenômeno excepcional, quando, na realidade, se consiste num fenômeno geral. Durante a intoxicação pela mesalina, os sons são regularmente acompanhados por manchas coloridas, cujas nuances, formas e distância variam de acordo com o timbre, a intensidade e a altura dos sons. Até as pessoas normais falam de cores quentes, frias, berrantes ou metálicas, de sons claros, agudos, brilhantes, fanhosos, suaves, de ruídos mórtiços, de perfumes penetrantes. Cézanne dizia que era possível enxergar o aveludado, a dureza, a maciez e até o odor dos objetos. Minha percepção, então, não é uma soma de dados visuais, táteis ou auditivos: percebo de modo indiviso, mediante meu ser total, capto uma estrutura única da coisa, uma maneira única de existir, que fala, simultaneamente, a todos os meus sentidos.

Naturalmente, a psicologia clássica sabia das relações existentes entre as partes diversas de meu campo visual, assim como entre os dados de meus diferentes sentidos. Mas, para ela, essa unidade era construída; relacionava-a à inteligência e à memória. Digo que vejo homens passando na rua — escrevia Descartes num trecho célebre

de *Méditations* — mas, na realidade, que vejo exatamente? Vejo apenas chapéus e capas que poderiam igualmente cobrir as bonecas que só se movem por molas. Se digo que vejo homens é porque captei, “através de um exame da inteligência, aquilo que acreditava ver com meus olhos”. Fico persuadido de que os objetos continuam a existir quando não mais os vejo, como, por exemplo, quando estão atrás de mim. Mas, consoante o pensamento clássico, esses objetos invisíveis somente subsistem para mim porque minha consciência os mantém presentes. Mesmo os objetos diante de mim não são propriamente vistos, mas apenas visualizados. Desse modo, eu não saberia ver um cubo, ou seja, um sólido formado de seis faces e doze arestas iguais; não vejo mais do que uma figura em perspectiva, na qual as faces laterais estão deformadas e a face dorsal completamente oculta. Se falo de cubos é porque minha inteligência reconstrói as aparências, restitui a face oculta. Só posso ver o cubo e, a partir de sua definição geométrica, só posso visualizá-lo. A percepção do movimento demonstra de maneira ainda melhor a que ponto a inteligência intervém na suposta visão. No momento em que meu trem, parado na estação, se põe em marcha, ocorre, amiúde, que julgo ver sair aquele outro que está parado ao lado do meu. Assim sendo, os dados sensoriais são, em si, neutros e capazes de receber interpretações diferentes, de acordo com a hipótese na qual se detém meu espírito. De um modo geral, a psicologia clássica transforma a percepção num autêntico decifrar intelectual dos dados sensíveis e numa espécie de princípio de ciência. Signos são-me dados e é necessário que eu extraia a sua significação; um texto me é apresentado e é necessário que o leia ou o interprete. Mesmo quando toma em conta a unidade do campo de percepção, a psicologia clássica permanece fiel à noção de sensação, que fornece o ponto de partida da análise; pelo fato de ter, sobretudo, concebido os dados visuais como um mosaico de sensações, ela tem necessidade de fundar a unidade do campo perceptivo numa operação intelectual. O que nos proporciona, com relação a isso, a teoria da forma? Rejeitando decididamente a noção de sensação, nos ensina a não mais distinguir os signos de sua significação, o que é sentido do que é pensado. Como poderíamos definir exatamente a cor de um objeto sem mencionar a substância de que é feito, como, por exemplo, a cor azul deste tapete, sem dizer que é um “azul lanoso”? Cézanne colocou a questão: como, dentro das coisas, distinguir sua cor e sua forma? A per-

cepção não pode ser entendida como a imposição de determinado significado a determinados signos sensíveis, pois esses signos são indescrevíveis, em sua mais imediata textura sensível, sem a referência ao objeto que significam. Se, sob uma iluminação variável, reconhecemos um objeto definido por propriedades constantes, não é porque a inteligência leve em conta a natureza da luz incidente e daí deduza a cor real do objeto; é porque a luz dominante do meio, agindo como *iluminação*, confere imediatamente ao objeto sua verdadeira cor. Se olhamos para dois pratos desigualmente iluminados, eles nos parecem igualmente brancos e desigualmente iluminados, enquanto o fecho de luz, vindo da janela, figurar dentro de nosso campo visual. Se, pelo contrário, observamos os mesmos pratos através de um orifício, do outro lado do local onde estão, um deles, imediatamente, nos parecerá cinza, enquanto o outro permanecerá branco, e apesar de *sabermos* que não passa de um efeito de iluminação, nenhuma análise intelectual das aparências nos fará enxergar a verdadeira cor dos dois pratos. A permanência das cores e dos objetos não é, então, construída pela inteligência e, sim, captada pelo olhar, na medida em que este abarca ou adota a organização do campo visual. Quando, no fim do dia, acendemos a luz, esta luz elétrica, de início, afigura-se-nos amarela, um instante depois já tende a perder qualquer cor definida e, de maneira correlata, os objetos que, a princípio, ficaram sensivelmente modificados em suas cores, retomam um aspecto comparável àquele que possuem durante o dia. Os objetos e a iluminação formam um sistema que tende para determinada constância e certo nível de estabilidade, não por causa de uma operação intelectual, mas devido à própria configuração do campo. Quando percebo, não imagino o mundo: ele se organiza diante de mim. Quando percebo um cubo, não o faço porque minha razão reconstrua as perspectivas da aparência e, a propósito delas, imagine a definição geométrica do cubo. Longe de corrigi-las, nem sequer noto as deformações de perspectiva: através do que vejo, estou diante do cubo em si, em sua evidência. Do mesmo modo, os objetos detrás de mim não são representados por qualquer operação da memória ou do pensamento: eles me estão presentes, *valem* para mim, tal como o fundo que não vejo e continua presente, apesar da figura que o oculta em parte. Até a percepção do movimento, que, de início, parecia depender diretamente do ponto de referência escolhido pela inteligência, não é mais, por seu turno, do que um elemento da orga-

nização global do campo. Pois se é verdade que meu trem e o trem ao lado podem, alternadamente, dar a impressão de movimento, no instante em que um deles começa a andar, cabe notar que a ilusão não é arbitrária e que eu não a posso provocar à vontade, mediante a escolha intelectual e desinteressada de um ponto de referência. Se estou jogando cartas em minha cabina, é o trem ao lado que começa a se movimentar. Se, ao contrário, procuro alguém com os olhos dentro do trem ao lado, é então o meu que começa a andar. Em cada ocasião, parece-nos imóvel aquele no qual fizemos domicílio da visão e que é a nossa ambiência do momento. O movimento e a inércia distribuem-se para nós, de acordo com o nosso meio, e nunca segundo as hipóteses que, à nossa inteligência, é agradável construir, porém consorante o modo que nos fixamos no mundo e a situação adotada dentro dele por nosso corpo. Tanto vejo o campanário imóvel no céu, como as nuvens deslizando à sua volta, como, em oposto, as nuvens parecem imóveis e o campanário tomba no espaço. Mas, ainda aqui, a escolha do ponto fixo não é feita pela inteligência: o objeto que olho ou ao qual ancoo a vista parece-me fixo e só posso afastar essa significação dele se olhar para outro lado. Muito menos eu a confiro pelo pensamento. A percepção não é uma espécie de ciência em embrião ou um exercício inaugural da inteligência. Precisamos reencontrar uma permutabilidade com o mundo e uma presença, nele, mais antiga do que a inteligência.

Enfim, a nova psicologia traz também uma concepção nova da percepção de outrem. A psicologia clássica aceitava sem discussão a diferença entre observação interior, ou introspecção, e observação exterior. Os *atos psíquicos* — a cólera ou o medo, por exemplo — só podiam ser conhecidos diretamente a partir do interior e por aquele que os sentia. Tinha-se como certo que não posso — de fora — captar os *signos* corporais da cólera ou do medo e que, para interpretar esses signos, deveria recorrer ao conhecimento que tivesse da cólera ou do medo, dentro de mim, por introspecção. Os psicólogos, hoje em dia, levam-me a notar que a introspecção, na verdade, não me propicia quase nada. Se procuro estudar o amor ou o ódio, mediante a pura observação interior, só encontro poucas coisas para descrever: algumas angústias, algumas palpitações de coração, em suma, perturbações banais que não revelam a essência do amor nem do ódio. Cada vez que consigo observações interessantes é porque não me contentei em operar a coincidência com

meu sentimento, é porque consegui estudá-lo como um comportamento, como uma modificação de minhas relações com outrem e com o mundo, é porque consegui imaginá-lo como imagino o comportamento de outra pessoa ao qual testemunho. De fato, as crianças compreendem os gestos e as expressões fisionômicas bem antes de serem capazes de reproduzi-los a seu modo; é lógico, em consequência, que, por assim dizer, o sentido dessas condutas lhes seja aderente. Necessário, aqui, rejeitar esse preconceito que transforma o amor, o ódio ou a cólera em *realidades interiores*, acessíveis a uma só testemunha, ou seja, a quem as experimenta. 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. Estão *sobre* este rosto ou *nestes* gestos e, nunca ocultos por detrás deles. A psicologia só começou a se desenvolver no dia em que renunciou a diferenciar o corpo do espírito, em que abandonou os dois métodos correlatos de observação interior e a psicologia fisiológica. Nada seria aprendido sobre a emoção enquanto se se limitasse a medir a rapidez da respiração, ou, no caso da cólera, as batidas de coração — e nada se aprenderia a respeito da mesma cólera enquanto se tentasse proporcionar o detalhe qualitativo e indizível da cólera vivida. Fazer a psicologia da cólera infere a tentativa de fixar o *sentido* da cólera; é indagar qual a sua função numa vida humana e para que ela serve. Descobre-se, assim, que a emoção, como diz Janet, é uma reação de desorganização que intervém quando estamos engajados num impasse; de modo mais profundo, descobre-se, como demonstrou Sartre, que a cólera é uma conduta mágica, através da qual, renunciando à ação eficaz dentro do mundo, damo-nos, ao nível imaginário, uma satisfação inteiramente simbólica, como aquele que, numa conversa, não podendo convencer seu interlocutor, recorre às injúrias que nada provam, ou como aquele outro que, não ousando atingir seu inimigo, se contenta em mostrar-lhe, de longe, os punhos cerrados. Já que a emoção não é um fato psíquico e interno e, sim, uma variação de nossas relações com outrem e com o mundo, legível em nossa atitude corporal, não se deve dizer que apenas os signos da cólera ou do amor são propiciados ao espectador estranho, ou que o outrem é captado indiretamente através de uma interpretação dos signos — deve-se dizer que o outrem me é dado como evidência, como comportamento. Nossa ciência do comportamento vai bem mais longe

do que se pensa. Caso se apresente a pessoas não prevenidas a fotografia de muitos rostos, de muitos perfis, a reprodução de muitas escritas e a gravação de muitas vozes, e se se lhes pede para associar um rosto, um perfil, uma voz, uma escrita, verifica-se que, de modo geral, a associação é feita de maneira correta ou que, pelo menos, o número de ajuntamentos corretos supera em muito os errôneos. A escrita de Miguel Ângelo é atribuída a Rafael em 36 casos, mas é identificada corretamente em 221 casos. É, então, porque reconhecemos uma determinada estrutura comum à voz, à fisionomia, aos gestos e ao andar de cada pessoa — cada pessoa não é, para nós, nada mais do que essa estrutura ou esse modo de estar no mundo. Vê-se como essas observações poderiam ser aplicadas à psicologia da linguagem; da mesma forma que o corpo e a “alma” de um homem não são mais do que dois aspectos de seu modo de estar no mundo, assim, a palavra e o pensamento que ele exprime não devem ser considerados como dois termos exteriores: a palavra traz a sua significação de maneira idêntica a que o corpo se constitui na encarnação de um comportamento.

De um modo geral, a nova psicologia nos faz ver, no homem, não mais uma inteligência que constrói o mundo, mas um ser que, nele, está lançado e, a ele, também ligado por um elo natural. Em decorrência, ela nos ensina de novo a observar este mundo, com o qual estamos em contato, através de toda a superfície de nosso ser, enquanto a psicologia clássica renunciava ao mundo vivido, em favor daquele que a inteligência conseguia construir.

Se, agora, examinamos o filme como um objeto a se perceber, podemos aplicar, em relação a isso, tudo o que acaba de ser dito sobre a percepção em geral. E comprovar-se-á que, a partir desse ponto de vista, a natureza e a significação do filme tornam-se claras e que a nova psicologia nos conduz precisamente às reflexões dos melhores estetas do cinema.

Diga-se, inicialmente, que um filme não é uma soma de imagens, porém uma *forma* temporal. É o momento de recordar a famosa experiência de Pudóvkin, que coloca em evidência a sua unidade melódica.¹ Certo dia, ele tomou um grande plano de Mos-

¹ Merleau-Ponty se refere, neste momento, às experiências de Lev Kulechov, divulgadas na França por Pudóvkin, que por lá viajou e fez conferências, fato que provavelmente ocasionou o equívoco na citação. (N. Org.)

júquin impassível e projetou-o, precedido, a princípio, de um prato de sopa, em seguida, de uma jovem morta em seu caixão e, finalmente, antecedido por uma criança a brincar com um ursinho de pelúcia. Notou-se, de início, que aquele ator dava a impressão de olhar o prato, a jovem e a criança e, depois, que fitava o prato com um ar pensativo, a jovem, com tristeza, e a criança, mediante um sorriso radiante e o público ficou surpreendido pela variedade de suas expressões, quando, na verdade, a mesma tomada havia sido utilizada três vezes e era flagrantemente inexpressiva. O sentido de uma imagem depende, então, daquelas que a precedem no correr do filme e a sucessão delas cria uma nova realidade, não equivalente à simples adição dos elementos empregados. Roger Leenhardt acrescentava, num excelente artigo (*Esprit*, 1936)² que era ainda necessário fazer intervir a duração de cada imagem: uma duração breve convinha ao sorriso animado, média, ao rosto indiferente, e, longa, à expressão dolorosa. Disso, ele extraía esta definição de ritmo cinematográfico: “uma determinada ordem de tomadas e, para cada uma dessas tomadas ou ‘planos’, uma duração tal, que o todo produza a impressão desejada com máximo de efeito”. Existe, assim, uma autêntica métrica cinematográfica, cuja necessidade é muito precisa e imperiosa. “Assistindo a uma fita, tente adivinhar o instante onde uma imagem, havendo atingido sua plenitude, esgota-se, deve-se findar, ser substituída (seja mudança de ângulo, de distância ou de campo). Aprende-se a conhecer esse mal-estar interno produzido por uma tomada demasiado longa, que *freia* o movimento, ou essa agradável adesão íntima, quando um plano *passa* com exatidão...” (Leenhardt). Como há, além da seleção de tomadas (ou planos) — a partir de sua ordenação e de sua duração, que constituem a montagem — uma seleção de cenas ou seqüências, segundo sua ordenação e sua duração, que consiste na decupagem, o filme emerge como uma forma altamente complexa, em cujo interior, ações e reações extremamente numerosas atuam a cada momento. As leis que regem isso estão por ser descobertas e foram, até aqui, apenas pressentidas pela perspicácia ou pelo tato do diretor que maneja a linguagem cinematográfica, tal como o homem que fala aciona a sin-

² Revista *Esprit*, de orientação católica, para a qual Leenhardt colaborava e que teve importância na formação do pensamento de André Bazin. (N. Org.)

taxe, sem nesta pensar em termos de expressão, e sem estar sempre em condições de formular as regras que cumpre intuitivamente.

O que acabamos de dizer a respeito da fita visual, aplica-se também à sonora — não somente uma adição de palavras ou de ruídos, mas também uma forma. Existe um ritmo de som, assim como o de imagem. Existe uma montagem de ruídos e de sons, da qual Leenhardt encontrava um exemplo na antiga realização sonora, *Broadway Melody (Melodia da Broadway)*: “Dois atores estão em cena; do alto das galerias, escuta-se a sua declamação. Imediatamente após, primeiro plano, tom de sussurro, percebe-se uma palavra que eles trocam em voz baixa...” A força expressiva dessa montagem reside em nos fazer sentir a coexistência, a simultaneidade das vidas num mesmo universo — os atores, para nós, e para eles próprios, como, há pouco tempo, a montagem visual de Pudóvkin ligava o homem e seu olhar aos eventos que o circundam. Não se consistindo o filme visual na mera fotografia em movimento de uma peça teatral, e como a escolha e o agrupamento das imagens constituem, para o cinema, um meio de expressão original, de idêntica maneira, o som, no cinema, não é a simples reprodução fonográfica de ruídos e de palavras, porém comporta uma determinada organização interna que o criador do filme deve inventar. O verdadeiro antepassado do som cinematográfico não é o fonógrafo, mas, sim, a montagem radiofônica.

Ainda não é tudo. Acabamos de examinar a imagem e o som, cada um isoladamente. Todavia, na realidade, a união de ambos consome, ainda uma vez, uma totalidade nova e irreduzível, mediante os elementos que entram em sua composição. Um filme sonoro não é um filme mudo acrescido de sons e palavras, unicamente destinados a complementar a visão cinematográfica. O vínculo entre o som e a imagem é muito mais estreito e esta última se transforma com a proximidade do som. Durante a projeção de um filme dublado, com homens magros falando através da voz de gordos, jovens com voz de velhos, grandalhões com a voz de nanicos, logo percebemos o absurdo, se, como dissemos, a voz, o perfil e o temperamento formam um todo indivisível. Contudo, a união do som e da imagem não se realiza apenas em cada personagem e, sim, no filme inteiro. Não é por acaso que, em dado momento, as personagens se calam e, noutro, passam a falar: a alternância das pala-

avras e do silêncio é conduzida com vistas ao maior efeito da imagem. Como dizia Malraux (*Verve*, 1940), existem três espécies de diálogo. Primeiro, o diálogo expositivo, destinado a fazer conhecer as circunstâncias da ação dramática — o romance e o cinema evitam-no de comum acordo. Depois, o diálogo de *tom*, a nos fornecer a inflexão de cada personagem, imperando, por exemplo, em Proust, cujas personagens mal se delineiam e, no entanto, revelam-se admiravelmente, mal começam a falar. A prodigalidade ou a avareza de palavras, sua intensidade ou seu vazio, exatidão ou afeição, fazem sentir a essência de uma personagem com muito melhor segurança do que a maioria das descrições. Não há quase diálogo de *tom* no cinema — a presença visível do ator, com o seu comportamento apropriado, só o torna necessário excepcionalmente. Enfim, existe um diálogo cênico, apresentando-nos o debate e a confrontação dos personagens — trata-se da parte principal do diálogo no cinema. Entretanto, está longe de ser uma constante. No teatro, fala-se incessantemente, mas, não, no cinema. “Nos últimos filmes”, dizia Malraux, “o diretor *passa ao diálogo* depois de grandes trechos de mudez, exatamente como um romancista passa ao diálogo após longos trechos de narração”. A divisão entre silêncios e diálogos constitui, então, à margem da métrica visual e sonora, uma métrica mais complexa que sobrepõe suas exigências àquelas das duas primeiras. Para completar, ainda seria preciso analisar o papel da música interior desse conjunto. Diga-se unicamente que ela deve, a ele, se incorporar e, não, se justapor. Não deve, daí, servir para tapar os buracos sonoros, nem para comentar exteriormente os sentimentos e as imagens, como ocorre em tantas fitas, onde a tormenta da cólera desfecha a tormenta dos metais e onde a música imita laboriosamente um ruído de passos ou a queda de uma moeda no solo. Ela há que intervir a fim de marcar uma mudança de estilo no filme: a passagem, por exemplo, de uma cena de ação no *interior* de uma personagem, à evocação de cenas anteriores ou à descrição de uma paisagem; de modo geral, a música acompanha e contribui para a realização, segundo Jaubert³ (*Esprit*, 1936), de uma “ruptura do equilíbrio sensorial”. Enfim, não é necessário que seja um outro meio de expressão justaposto à expressão visual, mas que,

³ Maurice Jaubert (1900-1940): Compositor francês que fez músicas para filmes de Jean Vigo e Julien Duvivier, entre outros cineastas. (N. Org.)

“através de recursos rigorosamente musicais — ritmo, forma, instrumentação — recrie, na matéria plástica da imagem, uma matéria sonora, mediante uma misteriosa alquimia de correspondências, que deveria ser o verdadeiro fundamento do ofício de compositor cinematográfico. Que, em conclusão, propicie-nos o ritmo da imagem fisicamente sensível, sem, para isso, envidar a tradução do conteúdo sentimental, dramático ou poético” (Jaubert). No cinema, a palavra não tem a missão de aduzir idéias às imagens e, nem a música, sentimentos. O todo nos comunica qualquer coisa bem determinada, não se tratando de um pensamento, nem de uma evocação dos sentimentos da vida.

Que *significa*, que quer, então, dizer o filme? Cada um narra uma *história*, isto é, um determinado número de acontecimentos, que acionam personagens e que podem também ser narrados em prosa, como efetivamente o são no roteiro, a partir do qual a fita é construída. O cinema falado, com seu diálogo amiúde envolvente, completa nossa ilusão. Daí, concebe-se muitas vezes o filme como sendo a representação visual e sonora, a reprodução mais fiel possível de um drama, o qual a literatura somente poderia sugerir com palavras, enquanto o cinema tem a sorte de poder fotografar. O equívoco se mantém porque existe, de veras, um realismo fundamental pertinente ao cinema: os intérpretes devem atuar com naturalidade, a direção deve ser a mais verossímil dentro das possibilidades, pois a “pujança do realismo proporcionada pelo cinema”, diz Leenhardt, “é tal, que a menor estilização seria destoante”. Porém, isso não implica estar o filme destinado a nos fazer ver e ouvir o que veríamos e ouviríamos caso assistíssemos de verdade à história que ele nos conta, nem, por outro lado, ser uma história edificante que sugere alguma concepção geral da vida. O problema com o qual, aqui, nos deparamos, já havia sido encontrado pela estética, com relação à poesia ou ao romance. Existe sempre, num romance, uma idéia resumível em algumas palavras, um cenário que se define em poucas linhas e, sempre também, temos, no poema, uma alusão a coisas ou a idéias. No entanto, o romance puro ou a poesia pura não possuem a simples função de nos dar a significação desses fatos, idéias ou coisas, pois, assim fosse, o poema poderia ser exatamente traduzido em prosa e o romance em nada perderia sendo resumido. As idéias e os fatos são apenas os materiais da arte e a arte do romance consiste na escolha do que diz e daquilo sobre o

que se cala, dentro da seleção de perspectivas (esse capítulo será escrito a partir do ângulo de visão de tal personagem, outro, segundo o ponto de vista de outro personagem) e no tempo variável da narrativa. A arte da poesia não consiste em descrever didaticamente as coisas ou expor idéias, mas de criar uma máquina de linguagem que, de maneira quase infalível, coloca o leitor em determinado estado poético. Identicamente, há sempre uma história num filme e, muitas vezes, uma idéia (em *On Borrowed Time - Horas Roubadas*, Bucquet, 1939 — a morte só é terrível para quem não a admite), mas sua função não é a de nos *dar a conhecer* os fatos ou a idéia. Kant assinala com profundidade que, no ato de conhecimento, a imaginação trabalha para a inteligência, enquanto, na arte, a inteligência trabalha para a imaginação. Quer dizer: a idéia ou os fatos comuns estão presentes apenas a fim de propiciar ao criador a busca de seus signos sensíveis e, assim, traçar o monograma visível e sonoro.

O sentido de uma fita está incorporado a seu ritmo, assim como o sentido de um gesto vem, nele, imediatamente legível. O filme não deseja exprimir nada além do que ele próprio. A idéia fica, aqui, restituída ao estado nascente, ela emerge da estrutura temporal do filme, como, num quadro, da coexistência de suas partes. Trata-se do privilégio da arte em demonstrar como qualquer coisa passa a ter significado, não devido a alusões, a idéias já formadas e adquiridas, mas através da disposição temporal ou espacial dos elementos. Como vimos acima, um filme significa da mesma forma que uma coisa significa: um e outro não falam a uma inteligência isolada, porém, dirigem-se a nosso poder de decifrar tacitamente o mundo e os homens e de coexistir com eles. Certo que, no decorrer comum da existência, perdemos de vista esse valor estético da menor coisa percebida. É certo, também, que a forma percebida na realidade jamais é perfeita; há sempre falta de nitidez, expletividades e a impressão de um excesso de matéria. O trecho cinematográfico tem, por assim dizer, um cerne mais compacto do que o da vida real, decorre num mundo mais exato do que o mundo real. De qualquer forma, é mediante a percepção que podemos compreender a significação do cinema: um filme não é pensado e, sim, percebido.

Eis porque a expressão humana pode ser tão arrebatadora no cinema: este não nos proporciona os *pensamentos* do homem, como

o fez o romance durante muito tempo; dá-nos a sua conduta ou o seu comportamento, e nos oferece diretamente esse modo peculiar de estar no mundo, de lidar com as coisas e com os seus semelhantes, que permanece, para nós, visível nos gestos, no olhar, na mímica, definindo com clareza cada pessoa que conhecemos. Se o cinema deseja nos mostrar uma personagem tomada de vertigem, não deve tentar conferir a visão interior da vertigem, como Daquin, em *Premier de Cordée*, ou Malraux, em *Sierra de Teruel*, quiseram fazer. Sentiremos isso bem melhor, apreciando exteriormente, contemplando esse corpo desequilibrado a se contorcer sobre um penhasco, ou esse andar vacilante, tentando adaptar-se na desorientação do espaço. Para o cinema, como para a psicologia moderna, a vertigem, o prazer, a dor, o amor, o ódio traduzem comportamento.

Essa psicologia e as filosofias contemporâneas têm a característica comum de nos apresentar, não o espírito e o mundo, cada consciência e as outras, como o faziam as filosofias clássicas, porém a consciência lançada no mundo, submetida ao exame das outras, e, através delas, conhecendo-se a si própria. Uma boa parte da filosofia fenomenológica ou existencial consiste na admiração dessa inerência do eu ao mundo e ao próximo, em nos descrever esse paradoxo e essa desordem, em fazer *ver* o elo entre o indivíduo e o universo, entre o indivíduo e os semelhantes, ao invés de *explicar*, como os clássicos, por meio de apelos ao espírito absoluto. Pois o cinema está particularmente apto a tornar manifesta a união do espírito com o corpo, do espírito com o mundo, e a expressão de um, dentro do outro. Eis porque não é surpreendente que o crítico possa, a propósito de uma fita, evocar a filosofia. Num relato de *Here Comes Mr. Jordan*, (*Que Espere o Céu*, A. Hall, 1941) Astruc narra o filme em termos sartrianos: o morto que sobrevive ao seu corpo e é obrigado a viver noutro; permanece a mesma pessoa *para si*, mas é diferente *para outrem* e não conseguiria viver tranqüilo até que o amor de uma jovem o reconheça através do seu novo involúcro e seja restabelecido o equilíbrio entre o eu e o outrem. Nessa altura, o *Canard Enchaîné* aborrece-se e quer devolver Astruc a suas pesquisas filosóficas.⁴ A verdade é que ambos têm razão: um, por-

⁴ Alexandre Astruc, crítico e cineasta francês, que escreveu sobre o filme; *Canard Enchaîné*: jornal publicado em Paris, caracterizado pela sátira e irreverência. (N. Org.)

que a arte não é feita para expor idéias; outro, porque a filosofia contemporânea 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; e este assunto é cinematográfico por excelência.

Se, finalmente, nos indagamos por que tal filosofia se desenvolveu justamente na época do cinema, não devemos, evidentemente, dizer que o cinema provém dela. O cinema é, antes de tudo, uma invenção técnica onde a filosofia tem a sua razão de ser. Todavia, não devemos exagerar, afirmando que essa filosofia provém do cinema e o traduz no terreno das idéias. Pois o cinema pode ser mal utilizado e o instrumento técnico, uma vez inventado, tem de ser retomado por uma vontade artística e tornar-se como que inventado uma segunda vez, antes que se chegue a construir filmes de verdade. Se, então, a filosofia e o cinema estão de acordo, se a reflexão e o trabalho técnico correm no mesmo sentido, é porque o filósofo e o cineasta têm em comum um certo modo de ser, uma determinada visão do mundo que é aquela de uma geração. Uma ocasião ainda de constatar que o pensamento e a técnica se correspondem e que, segundo Goethe, “o que está no interior, também está no exterior”.

Tradução de HUGO SÉRGIO FRANCO

1.5.

André Bazin

1.5.1. ONTOLOGIA DA IMAGEM FOTOGRÁFICA ¹

UMA PSICANÁLISE das artes plásticas consideraria talvez a prática do embalsamamento como um fato fundamental de sua gênese. Na origem da pintura e da escultura, descobriria o “complexo” da múmia. A religião egípcia, toda ela orientada contra a morte, subordinava a sobrevivência à perenidade material do corpo. Com isso, satisfazia uma necessidade fundamental da psicologia humana: a defesa contra o tempo. A morte não é senão a vitória do tempo. Fixar artificialmente as aparências carnis do ser é salvá-lo da correnteza da duração: aprumá-lo para a vida. Era natural que tais aparências fossem salvas na própria materialidade do corpo, em suas carnes e ossos. A primeira estátua egípcia é a múmia de um homem curtido e petrificado em natrão. Mas as pirâmides e o labirinto de corredores não eram garantia suficiente contra uma eventual violação do sepulcro; havia que se tomar ainda outras precauções contra o acaso, multiplicar as medidas de proteção. Por isso, perto do sarcófago, junto com o trigo destinado à alimentação do morto, eram colocadas estatuetas de terracota, espécies de múmias de reposição

¹ Estudo retomado a partir de *Problèmes de la peinture*, 1945.

capazes de substituir o corpo caso este fosse destruído. Assim se revela, a partir-das suas origens religiosas, a função primordial da estatuária: salvar o ser pela aparência. E provavelmente pode-se considerar um outro aspecto do mesmo projeto, tomado na sua modalidade ativa, o urso de argila crivado de flechas da caverna pré-histórica, substituto mágico, identificado à fera viva, como um voto ao êxito da caçada.

É ponto pacífico que a evolução paralela da arte e da civilização destituiu as artes plásticas de suas funções mágicas (Luís XIV não se faz embalsamar: contenta-se com o seu retrato, pintado por Lebrun). Mas esta evolução, tudo o que conseguiu foi sublimar, pela via de um pensamento lógico, esta necessidade incoercível de exorcizar o tempo. Não se acredita mais na identidade ontológica de modelo e retrato, porém se admite que este nos ajuda a recordar aquele e, portanto, a salvá-lo de uma segunda morte espiritual. A fabricação da imagem chegou mesmo a se libertar de qualquer utilitarismo antropocêntrico. O que conta não é mais a sobrevivência do homem e sim, em escala mais ampla, a criação de um universo ideal à imagem do real, dotado de destino temporal autônomo. “Que coisa vã a pintura”, se por trás de nossa admiração absurda não se apresentar a necessidade primitiva de vencer o tempo pela perenidade da forma! Se a história das artes plásticas não é somente a de sua estética, mas antes a de sua psicologia, então ela é essencialmente a história da semelhança, ou, se se quer, do realismo.

.....

A fotografia e o cinema, situados nestas perspectivas sociológicas, explicariam tranqüilamente a grande crise espiritual e técnica da pintura moderna, que se origina por volta de meados do século passado.

Em seu artigo de *Verve*, André Malraux escrevia que “o cinema não é senão a instância mais evoluída do realismo plástico, que principiou com o Renascimento e alcançou a sua expressão limite na pintura barroca”.

É verdade que a pintura universal alcançara diferentes tipos de equilíbrio entre o simbolismo e o realismo das formas, mas no século XV o pintor ocidental começou a se afastar da preocupação primordial de tão só exprimir a realidade espiritual por meios autônomos para combinar a sua expressão com a imitação mais ou menos

integral do mundo exterior. O acontecimento decisivo foi sem dúvida a invenção do primeiro sistema científico e, de certo modo, já mecânico: a perspectiva (a câmara escura de Da Vinci prefigurava a de Niepce). Ele permitia ao artista dar a ilusão de um espaço de três dimensões onde os objetos podiam se situar como na nossa percepção direta.

Desde então, a pintura viu-se esquatejada entre duas aspirações: uma propriamente estética — a expressão das realidades espirituais em que o modelo se acha transcendido pelo simbolismo das formas —, e outra, esta não mais que um desejo puramente psicológico de substituir o mundo exterior pelo seu duplo. Esta necessidade de ilusão, alcançando rapidamente a sua própria satisfação, devorou pouco a pouco as artes plásticas. Porém, tendo a perspectiva resolvido o problema das formas, mas não o do movimento, era natural que o realismo se prolongasse numa busca da expressão dramática no instante, espécie de quarta dimensão psíquica capaz de sugerir a vida na imobilidade torturada da arte barroca.²

É claro que os grandes artistas sempre conseguiram a síntese dessas duas tendências: hierarquizaram-nas, dominando a realidade e absorvendo-a na arte. Acontece, porém, que nos achamos em face de dois fenômenos essencialmente diferentes, os quais uma crítica objetiva precisa saber dissociar, a fim de compreender a evolução pictórica. A necessidade de ilusão não cessou, a partir do século XVI, de instigar interiormente a pintura. Necessidade de natureza mental, em si mesma não estética, cuja origem só se poderia buscar na mentalidade mágica, mas necessidade eficaz, cuja atração abalou profundamente o equilíbrio das artes plásticas.

A polêmica quanto ao realismo na arte provém desse mal-entendido, dessa confusão entre o estético e o psicológico, entre o verdadeiro realismo, que implica exprimir a significação a um só tempo concreta e essencial do mundo, e o pseudo-realismo do *trompe l'oeil*

² Seria interessante, desse ponto de vista, acompanhar nos jornais ilustrados de 1890 a 1910 a concorrência entre a reportagem fotográfica, ainda nas suas origens, e o desenho. Este último atendia sobretudo à necessidade barroca do dramático (cf. *Le Petit Journal illustré*). O sentido do documento fotográfico só se impôs aos poucos. Constata-se e, de resto, além de uma certa saturação, um retorno ao desenho dramático do tipo “Radar”.

(ou do *trompe l'esprit*), que se contenta com a ilusão das formas.³ Eis porque a arte medieval, por exemplo, parece não sofrer tal conflito: violentamente realista e altamente espiritual ao mesmo tempo, ela ignorava esse drama que as possibilidades técnicas vieram revelar. A perspectiva foi o pecado original da pintura ocidental.

Niepce e Lumière foram os seus redentores. A fotografia, ao redimir o barroco, liberou as artes plásticas de sua obsessão pela semelhança. Pois a pintura se esforçava, no fundo, em vão, por nos iludir, e esta ilusão bastava à arte, enquanto a fotografia e o cinema são descobertas que satisfazem definitivamente, por sua própria essência, a obsessão de realismo. Por mais hábil que fosse o pintor, a sua obra era sempre hipotecada por uma inevitável subjetividade. Diante da imagem uma dúvida persistia, por causa da presença do homem. Assim, o fenômeno essencial na passagem da pintura barroca à fotografia não reside no mero aperfeiçoamento material (a fotografia ainda continuaria por muito tempo inferior à pintura na imitação das cores), mas num fato psicológico: a satisfação completa do nosso afã de ilusão por uma reprodução mecânica da qual o homem se achava excluído. A solução não estava no resultado, mas na gênese.⁴

Eis porque o conflito entre estilo e semelhança vem a ser um fenômeno relativamente moderno, cujos traços quase não são encontráveis antes da invenção da placa sensível. Bem se vê que a objetividade de Chardin nada tem a ver com aquela do fotógrafo. É no século XIX que inicia para valer a crise do realismo, da qual Picasso é hoje o mito, abalando ao mesmo tempo tanto as condições de existência formal das artes plásticas quanto os seus fundamentos sociológicos. Liberado do complexo de semelhança, o pintor mo-

³ Talvez a crítica comunista, em particular, devesse, antes de dar tanta importância ao expressionismo realista em pintura, parar de falar desta como se teria podido fazê-lo no século XVIII, antes da fotografia e do cinema. Importa muito pouco, talvez, que a Rússia Soviética produza má pintura se ela já produz bom cinema: Eisenstein é o seu Tintoretto. Importa, isso sim, Aragon querer nos convencer a tomá-lo por um Repine.

⁴ Seria o caso, porém, de se estudar a psicologia dos gêneros plásticos menores, como a modelagem de máscaras mortuárias, os quais apresentam, também eles, um certo automatismo na reprodução. Nesse sentido, poder-se-ia considerar a fotografia como uma modelagem, um registro das impressões do objeto por intermédio da luz.

derno o relega à massa,⁵ que então passa a identificá-lo, por um lado, com a fotografia, e por outro com aquela pintura que a tanto se aplica.

A originalidade da fotografia em relação à pintura reside, pois, na sua objetividade essencial. Tanto é que o conjunto de lentes que constitui o olho fotográfico em substituição ao olho humano, denomina-se precisamente "objetiva". Pela primeira vez, entre o objeto inicial e a sua representação nada se interpõe, a não ser um outro objeto. Pela primeira vez, uma imagem do mundo exterior se forma, automaticamente, sem a intervenção criadora do homem, segundo um rigoroso determinismo. A personalidade do fotógrafo entra em jogo somente pela escolha, pela orientação, pela pedagogia do fenômeno; por mais visível que seja na obra acabada, já não figura nela como a do pintor. Todas as artes se fundam sobre a presença do homem; unicamente na fotografia é que fruímos da sua ausência. Ela age sobre nós como um fenômeno "natural", como uma flor ou um cristal de neve cuja beleza é inseparável de sua origem vegetal ou telúrica.

Esta gênese automática subverteu radicalmente a psicologia da imagem. A objetividade da fotografia confere-lhe um poder de credibilidade ausente de qualquer obra pictórica. Sejam quais forem as objeções do nosso espírito crítico, somos obrigados a crer na existência do objeto representado, literalmente re-presentado, quer

⁵ Mas será mesmo "a massa" que se acha na origem do divórcio entre o estilo e a semelhança que efetivamente constatamos hoje em dia? Não seria antes o advento do "espírito burguês", nascido com a indústria e que serviu justamente de ponto de repulsão para os artistas do século XIX, espírito que se poderia definir pela redução da arte a categorias psicológicas? Por sinal, a fotografia não foi historicamente a sucessora direta do realismo barroco e Malraux observa muito a propósito que a princípio ela não tinha outra preocupação que não a de "imitar a arte", copiando ingenuamente o estilo pictórico. Niepce e a maioria dos pioneiros da fotografia buscavam, aliás, copiar por esse meio as gravuras. Sonhavam produzir obras de arte sem serem artistas, por decalcomania. Projeto típico e essencialmente burguês, mas que confirma a nossa tese, elevando-a, por assim dizer, ao quadrado. Era natural que a obra de arte fosse a princípio o modelo mais digno de imitação para o fotógrafo, pois aos seus olhos ela, que já imitava a natureza, ainda a "melhorava" de quebra. Foi preciso algum tempo para que, tornando-se ele próprio artista, compreendesse que não podia imitar senão a natureza.

dizer, tornado presente no tempo e no espaço. A fotografia se beneficia de uma transferência de realidade da coisa para a sua reprodução.⁶ O desenho o mais fiel pode nos fornecer mais indícios acerca do modelo; jamais ele possuirá, a despeito do nosso espírito crítico, o poder irracional da fotografia, que nos arrebatou a credulidade.

Por isso mesmo, a pintura já não passa de uma técnica inferior da semelhança, um sucedâneo dos procedimentos de reprodução. Só a objetiva nos dá do objeto uma imagem capaz de “desrecalcar”, no fundo do nosso inconsciente, esta necessidade de substituir o objeto por algo melhor do que um decalque aproximado: o próprio objeto, porém liberado das contingências temporais. A imagem pode ser nebulosa, deformada, descolorida, sem valor documental, mas ela provém por sua gênese da ontologia do modelo; ela é o modelo. Daí o fascínio das fotografias de álbuns. Essas sombras cinzentas ou sépias, fantasmagóricas, quase ilegíveis, já deixaram de ser tradicionais retratos de família para se tornarem inquietante presença de vidas paralisadas em suas durações, libertas de seus destinos, não pelo sortilégio da arte, mas em virtude de uma mecânica impassível; pois a fotografia não cria, como a arte, eternidade, ela embalsama o tempo, simplesmente o subtrai à sua própria corrupção.

.....

Nesta perspectiva, o cinema vem a ser a consecução no tempo da objetividade fotográfica. O filme não se contenta mais em conservar para nós o objeto lacrado no instante, como no âmbar o corpo intacto dos insetos de uma era extinta, ele livra a arte barroca de sua catalepsia convulsiva. Pela primeira vez, a imagem das coisas é também a imagem da duração delas, como que uma múmia da mutação.

As categorias⁷ da semelhança que especificam a imagem fotográfica determinam, pois, também a sua estética em relação à

⁶ Seria preciso introduzir aqui uma psicologia da relíquia e do “souvenir”, que se beneficiam igualmente de uma transferência de realidade proveniente do complexo da múmia. Assinalemos apenas que o Santo Sudário de Turim realiza a síntese entre relíquia e fotografia.

⁷ Emprego o termo “categoria” na acepção que lhe dá M. Gouhier em seu livro sobre o teatro, quando distingue as categorias dramáticas das estéticas.

pintura. As virtualidades estéticas da fotografia residem na revelação do real. O reflexo na calçada molhada, o gesto de uma criança, independia de mim distingui-los no tecido do mundo exterior; somente a impassibilidade da objetiva, despojando o objeto de hábitos e preconceitos, de toda a ganga espiritual com que a minha percepção o revestia, poderia torná-lo virgem à minha atenção e, afinal, ao meu amor. Na fotografia, imagem natural de um mundo que não sabemos ou não podemos ver, a natureza, enfim, faz mais do que imitar a arte: ela imita o artista.

E pode até mesmo ultrapassá-lo em criatividade. O universo estético do pintor é heterogêneo ao universo que o cerca. A moldura encerra um microcosmo essencial e substancialmente diverso. A existência do objeto fotografado participa, pelo contrário, da existência do modelo como uma impressão digital. Com isso, ela se acrescenta realmente à criação natural, ao invés de substituí-la por uma outra.

Foi o que o surrealismo vislumbrou, ao recorrer à gelatina da placa sensível para engendrar a sua teatrologia plástica. É que, para o surrealismo, o efeito estético é inseparável da impressão mecânica da imagem sobre o nosso espírito. A distinção lógica entre o imaginário e o real tende a ser abolida. Toda imagem deve ser sentida como objeto e todo objeto como imagem. A fotografia representava, pois, uma técnica privilegiada para a criação surrealista, já que ela materializa uma imagem que participa da natureza: uma alucinação verdadeira. A utilização do *trompe l'oeil* e a precisão meticulosa dos detalhes na pintura surrealista são disto a contraprova.

A fotografia vem a ser, pois, o acontecimento mais importante da história das artes plásticas. Ao mesmo tempo sua libertação e manifestação plena, a fotografia permitiu à pintura ocidental desembaraçar-se definitivamente da obsessão realista e reencontrar a sua autonomia estética. O “realismo” impressionista, sob seus álibis científicos, é o oposto do *trompe l'oeil*. A cor, aliás, só pôde devorar a forma porque esta não mais possuía importância imitativa. E quando, com Cézanne, a forma se reapossar da tela, já não será,

Assim como a tensão dramática não implica nenhuma qualidade artística, a perfeição da imitação não se identifica com a beleza; constitui somente uma matéria-prima sobre a qual o fato artístico vem se inscrever.

em todo caso, segundo a geometria ilusionista da perspectiva. A imagem mecânica, ao opor à pintura uma concorrência que atingia, mais que a semelhança barroca, a identidade do modelo, por sua vez obrigou-a a se converter em seu próprio objeto.

Nada mais vão doravante que a condenação pascaliana, uma vez que a fotografia nos permite, por um lado, admirar em sua reprodução o original que os nossos olhos não teriam sabido amar, e na pintura um puro objeto cuja referência à natureza já não é mais a sua razão de ser.

.....

Por outro lado, o cinema é uma linguagem.

(Traduzido de André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma?* vol. I, Paris, Editions du Cerf, 1958).

1.5.2. MORTE TODAS AS TARDES¹

Compreende-se que Pierre Braunberger tenha acalentado por tanto tempo o projeto deste filme. O resultado prova que valeu a pena. Talvez Pierre Braunberger, aficionado insigne, visse na empresa apenas uma homenagem e um serviço a prestar à tauromaquia, além da realização de um filme que o produtor não lastimasse. Realmente, desse último ponto de vista foi um excelente negócio (e apresso-me a dizer, merecido), pois os amantes das touradas não o perderão por nada e os leigos irão vê-lo por curiosidade. Não creio que os primeiros se decepcionem, pois o material é de uma extraordinária beleza. Poderão ver os mais célebres toureiros em ação e comprovar que as tomadas reunidas e montadas por Braunberger e Myriam são de uma eficácia surpreendente. Foi preciso que as touradas fossem filmadas repetida e fartamente para que a câmera nos restituísse de forma tão completa a faina da arena. Inúmeros são os passes ou matanças filmados no correr de importantes eventos, com vedetas que nos brindam minutos, a fio praticamente sem cortes, o enquadramento de animal e homem raramente aquém do plano médio, ou mesmo do plano americano. E quando a cabeça

¹ *Cahiers du Cinéma*, 1951; *Esprit*, 1949; artigo sobre o filme *A Corrida de Toros* (La Course de Taureaux,, Pierre Braunberger, 1949).

do touro passa em primeiro plano, ela não está empalhada, o resto vem atrás.

Talvez eu esteja um pouco deslumbrado pelo talento de Myriam. Ela soube montar o material com diabólica habilidade, sendo preciso muita atenção para se dar conta de que o touro que entra em campo pela esquerda nem sempre é o mesmo que havia saído pela direita. Faltaria ver o filme na moviola para se distinguir com alguma certeza as tomadas autônomas das seqüências inteiramente reconstituídas a partir de cinco ou seis tomadas diferentes, tal a perfeição com que os cortes em movimento dissimulam a articulação dos planos. Uma “verônica” principiada por um matador e um touro termina com outro homem e outro animal sem que percebamos a substituição. Desde *O romance de um trapaceiro* (*Le Roman d'un Tricheur*, Sacha Guitry, 1936) e sobretudo de *Paris 1900* (*Paris 1900*, Nicole Védres, 1948), tínhamos Myriam na conta certa de montadora de grande talento. Com *A Corrida de Touros* (*La Course de Taureaux*, Pierre Braunberger, 1949), o confirmamos uma vez mais. Nesse nível, a arte do montador ultrapassa singularmente a sua função ordinária para tornar-se um elemento primordial da criação do filme. Haveria, por sinal, muito a dizer acerca do filme de montagem assim concebido. O que seria constatado é algo bem diverso de um retorno à antiga primazia da montagem sobre a decupagem, tal como postulava o primeiro cinema soviético. *Paris 1900* ou *La Course de Taureaux* não são “cine-olho”, são obras “modernas”, esteticamente contemporâneas da decupagem de *Cidadão Kane* (*Citizen Kane*, Orson Welles, 1941), *A Regra do Jogo* (*La Règle du Jeu*, Jean Renoir, 1938), *Pérfida* (*The Little Foxes*, William Wiler, 1941), e *Ladrões de Bicicleta* (*Ladri di Bicicletta*, Vittorio de Sica, 1948). Nelas a montagem não visa a sugerir relações simbólicas e abstratas entre as imagens, como na famosa experiência de Kulechov com o primeiro plano de Mosjoukine. O fenômeno ilustrado por essa experiência não deixa de ter algum papel nessa nova montagem, mas a serviço de um propósito inteiramente outro: dotar a decupagem ao mesmo tempo de uma verossimilhança física e de uma maleabilidade lógica. A sucessão da mulher nua e do sorriso ambíguo de Mosjoukine significava lubricidade ou desejo. Ou melhor, a significação moral era de algum modo anterior à significação física: imagem de uma mulher nua + imagem de um sorriso = desejo. Não há dúvida de que a existência do desejo implica logicamente que o homem olha para

a mulher, mas essa geometria não está contida nas imagens. Essa dedução é quase supérflua; para Kulechov, era secundária; o que importava era o sentido conferido ao sorriso pelo choque das imagens. Bem diversa é a relação no nosso caso: o que Myriam visa em primeiro lugar é ao realismo físico. A fraude da montagem se aplica à verossimilhança da decupagem. O encadeamento de dois touros em movimento não simboliza a força do touro, mas substitui-se insensivelmente à imagem do touro inexistente que cremos ver. É somente a partir desse realismo que o montador estabelece o sentido de sua montagem, bem como o diretor a partir de sua decupagem. Não mais a câmera-olho, mas a adaptação da técnica da montagem à estética da *caméra-stylo*.²

Eis porque os leigos como eu encontrarão nesse filme uma iniciação tão clara e completa quanto possível. Pois o material não foi montado ao capricho de suas afinidades espetaculares, mas sim com rigor e inteligência. A história das touradas (e do próprio touro de combate), a evolução do estilo até Belmonte e desde então são apresentadas com todos os recursos didáticos do cinema. Na descrição de um passe, a imagem se detém no momento crítico e o narrador explica as posições relativas de animal e homem. Por não contar, pelo visto, com tomadas em câmera lenta à sua disposição, Pierre Braunberger recorreu à trucagem, mas o congelamento da imagem mostra-se igualmente eficaz. Sem dúvida, as virtudes didáticas desse filme constituem também a sua limitação, pelo menos aparentemente. A empresa não é tão grandiosa, tão exaustiva quanto a de Hemingway em *Death in the Afternoon*. *La Course de Taureaux* pode parecer um apaixonante documentário de longa-metragem, mas afinal de contas apenas um “documentário”. O que seria

² *Caméra-stylo*: termo cunhado por Alexandre Astruc — ver artigo “O nascimento de uma nova vanguarda: a *caméra-stylo*” (*Écran Français* n.º 144, 1948) — para se referir ao cinema de autor, onde o cineasta trabalha com a câmera como o escritor sério manuseia a pena, ou seja, visando à expressão pessoal, à comunicação de sentimentos e idéias os mais complexos. A aproximação cinema-escrita no contexto francês está associada, nos pós-guerra, ao cinema de Robert Bresson, ou do próprio Astruc, e não tem relação com o cinema de montagem de Eisenstein, de quem a teoria francesa, até 1968, permanecerá distante. A fórmula de Astruc constitui uma das bases do que, nos anos 50, será denominado “política dos autores” — traço marcante da militância crítica dos Cahiers du Cinéma, que têm em André Bazin um dos seus fundadores (em 1951). (Nota do Org.)

uma impressão injusta e errônea. Injusta, pois que a modéstia pedagógica da realização é muito menos uma limitação do que uma recusa. Diante da grandiosidade do tema, da suntuosidade do assunto, Pierre Braunberger tomou o partido da humildade, a narração se limita a explicar, recusando um lirismo demasiado fácil que seria arrasado pelo lirismo objetivo da imagem. Errônea, pois que o tema comporta em si a sua própria superação, e é nisso que a proposta de Pierre Braunberger alcança talvez uma grandeza cinematográfica ainda maior do que podia ele imaginar.

A experiência do teatro filmado — e o seu fracasso quase total, até aos êxitos recentes que renovam o problema — fez com que tomássemos consciência do papel da presença real. Sabemos que a filmagem do espetáculo não faz mais do que restituí-lo esvaziado de sua realidade psicológica: um corpo sem alma. A presença recíproca, o confronto em carne e osso de espectador e ator, não é uma mera circunstância física, mas um fato ontológico constitutivo do espetáculo como tal. Partindo desse dado teórico bem como da experiência, poder-se-ia inferir que a tourada é ainda menos cinematográfica do que o teatro. Se a realidade teatral não se imprime à película, o que dizer então da tragédia tauromáquica, da sua liturgia e do sentimento quase religioso que a acompanha? Sua filmagem pode possuir valor documental ou didático, mas poderia ela restituir-nos o essencial do espetáculo: o triângulo místico homem-animal-multidão?

Nunca assisti a uma tourada e não chegaria ao ridículo de pretender que o filme me oferecesse todas as suas emoções, no entanto afirmo que ele me restitui o essencial dela, o seu cerne metafísico: a morte. É em torno da presença da morte, da sua permanente virtualidade (morte do animal e do homem), que se constrói o balé trágico da tourada. Graças a ela, há alguma coisa a mais na arena do que no palco teatral: aqui, brinca-se de morte; lá, o toureiro brinca, mas é com a vida, como o trapezista sem rede. Ora, a morte é um dos raros eventos que fazem jus ao termo, caro a Claude Mauriac, de especificidade cinematográfica. Arte do tempo, o cinema possui o exorbitante privilégio de repeti-lo. Privilégio comum às artes mecânicas, mas do qual ele pode se valer com uma potência infinitamente maior do que o rádio ou o disco. Sejamos ainda mais precisos, já que existem outras artes temporais, como a

música. Mas o tempo da música é imediatamente e por definição um tempo estético, ao passo que o cinema somente alcança ou constrói o seu tempo estético a partir do tempo vivido, da “duração” bergsoniana, irreversível e qualitativa por essência. A realidade que o cinema à vontade reproduz e organiza é a realidade do mundo que nos impregna, é o *continuum* sensível pelo qual a película se faz moldar tanto espacial como temporalmente. Não posso repetir um só instante da minha vida, porém qualquer um desses instantes pode o cinema repetir indefinidamente, posso vê-lo. Ora, se é verdade que para a consciência nenhum instante é idêntico a outro, não há senão um para o qual converge esta diferença fundamental: o instante da morte. A morte é para o ser o momento único por excelência. É em relação a ela que se define retroativamente o tempo qualitativo da vida. Ela demarca a fronteira entre a duração consciente e o tempo objetivo das coisas. A morte não é senão um instante depois do outro, mas o último. Sem dúvida, nenhum instante vivido é idêntico aos outros, mas os instantes podem se assemelhar como as folhas de uma árvore; vai daí que a sua repetição cinematográfica é muito mais paradoxal na teoria do que na prática: admitimo-la, apesar da sua contradição ontológica, como uma espécie de réplica objetiva da memória. Dois momentos da vida, no entanto, escapam radicalmente a essa concessão da consciência: o ato sexual e a morte. Cada um a seu modo, são ambos negação absoluta do tempo objetivo: o instante qualitativo em estado puro. Como a morte, o amor se vive, mas não se representa — não é sem razão que o chamam de pequena morte —, pelo menos não se representa sem violentar a sua natureza. Tal violentação chama-se obscenidade. A representação da morte real também é uma obscenidade, não mais moral, como no amor, mas metafísica. Não se morre duas vezes. A fotografia não tem nesse ponto o poder do filme, não pode representar mais que um moribundo ou um cadáver, jamais a passagem inapreensível de um a outro. Pôde-se ver na primavera de 1949, num cine-jornal, um documento alucinante sobre a repressão anticomunista em Xangai, “espiões” vermelhos executados a tiros de revólver em praça pública. Ao toque da campainha, a cada sessão, esses homens estavam novamente vivos: o impacto da mesma bala estremecia-lhes a nuca. Não faltava sequer o gesto do policial que devia puxar uma segunda vez o gatilho travado de seu revólver. Espetáculo intolerável, não tanto por seu horror objetivo, mas por

seu caráter de obscenidade ontológica. Antes do cinema, conheciam-se apenas a profanação de cadáveres e a violação de sepulturas. Hoje, graças ao filme, pode-se violar e exibir à vontade o único dos nossos bens temporalmente inalienável. Mortos sem réquiem, eternos re-mortos do cinema!

Imagino a suprema perversão cinematográfica como sendo a projeção ao inverso de uma execução, assim como vemos nessas atualidades burlescas o mergulhador saltar da água para o trampolim.

Essas considerações não me afastaram tanto quanto parece de *La Course de Taureaux*. Compreender-me-ão se eu disser que a filmagem de uma encenação do *Malade Imaginaire* não possui qualquer valor teatral ou cinematográfico, mas, se a câmera tivesse assistido à última representação de Molière, teríamos um filme prodigioso.

Eis porque a representação na tela da morte de um touro (que supõe o risco de morte do homem) é em si mesma tão emocionante quanto o espetáculo do instante real que ela reproduz. Mais até, em certo sentido, pois multiplica a qualidade do momento original pelo contraste de sua repetição. Confere-lhe uma solenidade suplementar. O cinema dotou a morte de Manolete de uma eternidade material.

Na tela, o toureiro morre todas as tardes.

(Traduzido de André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma?* vol. I, Paris, Editions du Cerf, 1958).

1.5.3. À MARGEM DE "O EROTISMO NO CINEMA"¹

Não ocorreria a ninguém escrever um livro sobre o erotismo no teatro. Não que o tema, a rigor, não se preste a reflexões, mas porque estas seriam exclusivamente negativas.

O mesmo, é verdade, não acontece com o romance, já que todo um setor não negligenciável da literatura funda-se mais ou menos expressamente no erotismo. Mas é só um setor, e a existência de um "inferno" na Biblioteca Nacional concretiza essa particularidade. É verdade que o erotismo tende a desempenhar um papel cada vez mais importante na literatura moderna e que ele invade completamente os romances, até os populares. Sem contar, porém, que se teria de atribuir certamente ao cinema uma grande parte nessa difusão do erotismo, este ainda continua subordinado a noções morais mais gerais que justamente tornam a sua extensão um problema. Malraux, sem dúvida o romancista contemporâneo que mais claramente propôs uma ética do amor fundada no erotismo, também ilustra perfeitamente o caráter moderno, histórico e por conseguinte

¹ *Cahiers du Cinéma*, abril de 1957.

relativo de uma tal opção. O erotismo tende, em suma, a desempenhar em nossa literatura um papel comparável ao do amor cortês na literatura medieval. Mas por mais influente que seja o seu mito e o futuro que lhe antecipemos, torna-se evidente que nada de específico o prende à literatura romanesca na qual ele se manifesta. Mesmo a pintura, em que a representação do corpo humano bem poderia ter desempenhado um papel determinante nesse sentido, apenas em termos acidentais e acessórios pode ser considerada erótica. Desenhos, gravuras, estampas ou pinturas libertinas constituem um gênero, uma variedade, tal qual a libertinagem literária. Poder-se-ia estudar o nu nas artes plásticas e então não haveria como ignorar a tradução por seu intermédio de sentimentos eróticos, mas estes, uma vez mais, constituiriam sendo um fenômeno secundário e acessório.

Do cinema pois, e dele só, é que se pode dizer que o erotismo aparece como um projeto e um conteúdo fundamental. De modo algum único, evidentemente, já que muitos filmes, e não dos menores, nada lhe devem, mas ainda assim um conteúdo maior, específico e talvez mesmo essencial.

Lo Duca² tem razão, pois, ao ver nesse fenômeno uma constante do cinema: "Há meio século o pano das telas porta em filigrama um motivo fundamental: o erotismo..." Mas o que interessa saber é se a onipresença do erotismo, conquanto generalizada, não seria um fenômeno acidental, resultado da livre concorrência capitalista entre a oferta e a procura. Em se tratando de atrair a clientela, os produtores teriam naturalmente recorrido ao tropismo o mais eficaz: o sexo. Em favor desse argumento se poderia aduzir o fato de que o cinema soviético é de longe o menos erótico do mundo. O exemplo certamente mereceria reflexão, mas não parece decisivo, pois antes de mais seria preciso examinar os fatores culturais, étnicos, religiosos e sociológicos que concorreram para esse caso e sobretudo indagar se o puritanismo dos filmes soviéticos não seria um fenômeno artificial e passageiro, muito mais fortuito que o inflacionismo capitalista. O recente *O quadragésimo primeiro (Quarante et unième*, dirigido por G. Chuèrai, URSS, 1956) abre-nos, desse ponto de vista, muitos horizontes.

² Lo Duca, *L'Erotisme au cinéma* (Jean-Jacques Pauvert, 1956).

Lo Duca parece ver a fonte do erotismo cinematográfico no parentesco entre o espetáculo cinematográfico e o sonho: "O cinema está próximo do sonho, cujas imagens acromáticas são como as do filme, o que em parte explica a menor intensidade erótica do cinema em cores, que de algum modo escapa às regras do mundo onírico".

Não pretendo polemizar com o nosso amigo, a não ser quanto ao pormenor. Não sei de onde surgiu este sólido preconceito segundo o qual jamais se sonha em cores! Não pode ser que eu seja o único a desfrutar desse privilégio! Cheguei além do mais a verificá-lo à minha volta. Com efeito, existem sonhos em preto-e-branco e sonhos em cores tal como no cinema, segundo um ou outro processo. Quando muito, concordarei com Lo Duca que a produção cinematográfica em cores já ultrapassou a dos sonhos em *technicolor*. Mas o que eu não posso mesmo é segui-lo na sua incompreensível depreciação do erotismo colorido. Enfim, deixemos essas divergências por conta das pequenas perversões individuais e não nos detenhamos nelas. O essencial está no onirismo do cinema ou, se se preferir, da imagem animada.

Se a hipótese for exata — e creio que ao menos em parte ela é —, a psicologia do espectador de cinema tenderia então a se identificar com a do indivíduo que sonha. Ora, sabemos muito bem que todo sonho é, em última análise, erótico.

Mas também sabemos que a censura que os rege é infinitamente mais poderosa que todas as Anastácias do mundo. O superego de cada um de nós é um Mr. Hays que se ignora.³ Daí todo o extraordinário repertório de símbolos gerais ou particulares encarregados de camuflar ao nosso próprio espírito os impossíveis enredos dos nossos sonhos.

De sorte que a analogia entre o sonho e o cinema deve, a meu ver, ser levada ainda mais longe. Ela não reside mais naquilo que profundamente nós desejamos ver na tela do que naquilo que não

³ Anastácia, aqui, personifica a censura, representada na figura de uma velha senhora com uma tesoura nas mãos. Mr. Will Hays, figura célebre da indústria de cinema norte-americana, que dá nome ao protocolo de autocensura de Hollywood — o código Hays, vigente na prática dos anos 20 aos anos 50. (N. do Org.)

se conseguiria mostrar nela. É por equívoco que se assimila a palavra sonho a não sei que liberdade anárquica da imaginação. De fato, nada é mais predeterminado e censurado do que o sonho. É verdade, e os surrealistas estão certos em lembrá-lo, que não o é absolutamente pela razão. Também é verdade que o sonho só se define negativamente pela censura, quando a sua realidade positiva consiste, pelo contrário, na irresistível transgressão das proibições do superego. Tampouco me escapa a diferença de natureza entre a censura cinematográfica, de essência social e jurídica, e a censura onírica; apenas constato que a função da censura é essencial tanto ao sonho como ao cinema. Função, essa, dialeticamente constitutiva de ambos.

Confesso ser isso o que me parece carecer não apenas à análise preliminar de Lo Duca, mas sobretudo ao seu vasto conjunto de ilustrações, as quais constituem em todo caso uma documentação duplamente inestimável.

Não que o autor ignore tal papel excitante que podem desempenhar as proibições formais da censura, longe disso, mas é que ele parece ver nelas tão só o pior dos males, quando, afinal de contas, o espírito que presidiu à seleção das ilustrações demonstra a tese inversa. Tratava-se de mostrar antes o que a censura suprime habitualmente dos filmes do que aquilo que ela deixa passar. Não nego em absoluto o interesse, o charme sobretudo, desta documentação, mas se o caso é Marilyn Monroe, por exemplo, acho que a imagem que se impôs não foi aquela do calendário, em que posa nua (já que esse documento extracinetográfico é anterior ao sucesso da vedeta e não poderia ser considerado uma extensão do seu *sex appeal* à tela), mas a famosa cena de *O Pecado mora ao lado* (*The Seven-Year Itch*, Billy Wilder, 1955), em que deixa a corrente de ar do metrô levantar-lhe a saia. Essa idéia genial só poderia ter nascido no contexto de um cinema dono de uma longa, rica e bizantina cultura da censura. Tais achados supõem um extraordinário refinamento da imaginação, adquirido na luta contra a estupidez acabada de um código puritano. O fato é que Hollywood, apesar e por causa das proibições que nela vigoram, continua sendo a capital do erotismo cinematográfico.

Entretanto, não me obriguem a dizer que todo erotismo verdadeiro teria, para aflorar na tela, que burlar um código oficial de

censura. É mais do que certo que as vantagens obtidas com essa transgressão oculta podem ser muito inferiores aos danos sofridos. É que os tabus morais e sociais dos censores são por demais estúpidos e arbitrários para canalizar convenientemente a imaginação. Benéficos na comédia ou no filme-balé, por exemplo, eles constituem um empecilho estúpido e incontornável nos gêneros realistas.

Precisamente porque a única censura decisiva da qual o cinema não pode ser safar é aquela constituída pela própria imagem, sendo em última análise em relação a ela e somente a ela que se haveria de tentar definir uma psicologia e uma estética da censura erótica.

Não tenho certamente a ambição de esboçar aqui sequer as suas linhas gerais, mas tão somente propor uma série de reflexões cujo encadeamento pode indicar uma das direções possíveis a serem exploradas.

Faço questão, antes de mais nada, de restituir o essencial do mérito que possam ter essas sugestões a quem de direito, já que elas procedem de uma observação que me fez recentemente Domarchi⁴ e cuja pertinência parece-me extraordinariamente fecunda.

Domarchi, pois, que não é tido por carola, dizia-me que as cenas de orgia no cinema sempre o irritavam, ou, mais genericamente, toda cena erótica incompatível com a impassibilidade dos atores. Em outros termos, parecia-lhe que as cenas eróticas deviam ser interpretadas como as outras, e que a emoção sexual concreta dos parceiros diante da câmara contradizia as exigências da arte. Essa imposição pode surpreender à primeira vista, mas ela se apóia num argumento irrefutável e que não é em absoluto de ordem moral. Se me mostram na tela um homem e uma mulher em trajés e posturas tais que seja inverossímil que no mínimo as primícias da consumação sexual não tenham acompanhado a ação, tenho o direito de exigir, num filme policial, que se mate a vítima de verdade ou que pelo menos a firam com maior ou menor gravidade. Pois essa hipótese nada tem de absurda, já que não faz tanto tempo assim que o assassinato deixou de ser um espetáculo. A execução na Place de Grève não era outra coisa, e para os romanos os jogos mortais do circo eram o equivalente de uma orgia. Lembro-me de ter escrito certa

⁴ Jean Demarchi, crítico francês, colaborador dos Cahiers du Cinéma. (N. do Org.)

vez, a propósito de uma célebre seqüência de cine-jornal em que se viam “espões comunistas” sendo executados no meio da rua, em Xangai, por oficiais de Chang Kai-chek, lembro-me, digo, de ter observado que a obscenidade da imagem era da mesma ordem que a de uma fita pornográfica. Uma pornografia ontológica. A morte é aqui o equivalente negativo do gozo sexual, que não é por menos qualificado de pequena morte (*petite morte*).

Pois o teatro não tolera nada semelhante. Tudo o que no palco toca ao amor físico acaba ressaltando o paradoxo do comediante. Ninguém jamais se sentiu excitado no Palais-Royal, nem no palco nem na platéia. É verdade que o *striptease* renova a questão, mas há de se convir que ele não depende do teatro embora seja um espetáculo, sendo essencial notar que nele é a própria mulher quem se despe. Não poderia sê-lo por um parceiro, sob pena de provocar o ciúme de todos os machos da sala. Na realidade, o *striptease* funda-se na polarização e na excitação do desejo dos espectadores, cada qual possuindo virtualmente a mulher que finge se oferecer, mas se um deles trepasse no palco, seria linchado, pois o seu desejo entraria em concorrência e em oposição com os demais (a não ser que descambe para a orgia e o voyeurismo, que afinal se ligam a mecanismos mentais outros).

No cinema, pelo contrário, a mulher, mesmo nua, pode ser abordada por seu parceiro, expressamente desejada e realmente acariciada, pois diferentemente do teatro — lugar concreto de uma representação fundada na consciência e na oposição —, o cinema desenrola-se num espaço imaginário que demanda a participação e a identificação. Conquistando a mulher, o ator me satisfaz por procuração. Sua sedução, sua beleza, sua audácia não entram em concorrência com os meus desejos, mas os realizam.

Mas, se nos limitarmos tão somente a uma psicologia deste tipo, o cinema idealizaria o filme pornográfico. É bastante evidente, pelo contrário, que se desejamos permanecer no plano da arte, devemos nos ater ao imaginário. Devo considerar o que se passa na tela como uma simples estória, uma evocação que jamais se passa no plano da realidade, a não ser que me sujeite à transferência cúmplice de um ato ou, pelo menos, de uma emoção, cuja realização exige o segredo.

O que significa que o cinema pode dizer tudo, mas não de forma alguma tudo mostrar. Não há situações sexuais, morais ou

não, escandalosas ou banais, normais ou patológicas, cuja expressão na tela seja proibida *a priori*, com a condição porém de se recorrer às possibilidades de abstração da linguagem cinematográfica, de modo que a imagem jamais assuma valor documental.

Eis porque, e decididamente, bem pensadas as coisas, *E Deus criou a mulher...* (*Et Dieu crée la femme...*, Roger Vadim, 1956) parece-me, a despeito das qualidades que nele reconheço, um filme parcialmente detestável.

Expus a minha tese desenvolvendo logicamente a observação de Domarchi. Mas não posso deixar de confessar agora o meu embaraço diante das objeções que surgem. São muitas.

Primeiro, não posso esconder de mim mesmo que assim fazendo eu descarto sem mais boa parte do cinema sueco contemporâneo. Vale notar, entretanto, que as obras-primas do erotismo raramente são atingidas por esta crítica. O próprio Stroheim parece-me escapar dela... Sternberg também.

Mas o que me incomoda mais na bela lógica do meu raciocínio é a consciência dos seus limites. Por que me deter nos atores e não questionar também o espectador? Se a transmutação estética é perfeita, este último deveria permanecer tão impassível quanto os artistas. O “Beijo”, de Rodin, não sugere qualquer pensamento libidinoso, apesar do seu realismo.

Afinal, a distinção entre imagem literária e imagem cinematográfica não será falaciosa? Atribuir a esta última uma essência diversa porque ela se realiza fotograficamente, implicaria muitas conseqüências estéticas que eu não tenciono endossar. Se o postulado domarchiano é correto, ele também se aplica, com correções, ao romance. Domarchi deveria sentir-se incomodado toda vez que um romancista descreve atos que ele não chegaria a imaginar com a “cabeça” totalmente fria. Será assim a situação do escritor tão diferente daquela do cineasta e de seus atores? É que nessa matéria a separação entre imaginação e ato é razoavelmente incerta, se não arbitrária. Conceder ao romance o privilégio de tudo evocar e recusar ao cinema, que lhe é tão próximo, o direito de tudo mostrar, é uma contradição crítica que eu constato sem ultrapassar... É o que deixarei aos cuidados do leitor.

(Traduzido de André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma?* vol. III, Paris, Editions du Cerf, 1958).

Tradução de ANTÓNIO-PEDRO VASCONCELOS

1.6.

Edgar Morin

1.6.1.

A ALMA DO CINEMA

(Capítulo IV de O Cinema ou o Homem Imaginário)

A MAGIA NÃO TEM ESSÊNCIA: verdade estéril, se se tratar simplesmente de observar que a magia é ilusão. Urge investigar os processos que dão corpo a esta ilusão...

Alguns deles foram já vistos: são o antropomorfismo e o cosmomorfismo, que inoculam, reciprocamente, a humanidade no mundo exterior e o mundo exterior no homem interior.

A PROJEÇÃO-IDENTIFICAÇÃO

Se formos até às fontes do antropomorfismo e do cosmomorfismo, desvendar-se-á, progressivamente, a sua fundamental natureza energética: projeção e identificação.

A projeção é um processo universal e multiforme. As nossas necessidades, aspirações, desejos, obsessões, receios, projetam-se, não só no vácuo em sonhos e imaginação, mas também sobre todas as coisas e todos os seres. Os relatos contraditórios de um mesmo acontecimento, catástrofe de Le Mans ou acidente de viação, batalha do Soma ou cena caseira, traem, muitas vezes, deformações mais

inconscientes que intencionais. A crítica histórica ou psicológica do testemunho revela-nos que as nossas percepções, por mais elementares que sejam, como a percepção da estatura de alguém, são, ao mesmo tempo, confundidas e trabalhadas pelas nossas projeções.

Por mais diversas que sejam as formas e os objetos, o processo de projeção pode tomar o aspecto de automorfismo, de antropomorfismo ou de desdobramento.

No estágio automórfico — o único, de resto, que até agora interessou os observadores de cinema — “atribuímos a alguém, que entretanto julgamos, as tendências que nos são próprias” (Fulchignoni) — tudo é puro para os puros e impuro para os impuros.

Numa outra fase, aparece o antropomorfismo, em que fixamos nas coisas materiais e nos seres vivos “traços de caráter ou tendências” propriamente humanas. Numa terceira fase, esta puramente imaginária, atinge-se o desdobramento, isto é, a projeção do nosso próprio ser individual numa visão alucinatória em que o nosso espectro corporal nos aparece. Antropomorfismo e desdobramento são, de qualquer forma, os momentos em que a projeção passa a alienação: os momentos mágicos. Mas, como o notou Fulchignoni, o desdobramento encontra-se já em germe na projeção automórfica.

Na identificação, o sujeito, em vez de se projetar no mundo, absorve-o. A identificação “incorpora o meio ambiente no próprio eu” e integra-o afetivamente (Cressey). A identificação com outrem pode vir a acabar na “posse” do sujeito pela presença estranha de um animal, de um feiticeiro ou de um deus. A identificação com o mundo pode expandir-se num cosmomorfismo, em que o homem se sinta e creia microcosmo. Este último exemplo, em que complementarmente se desenvolvem o antropomorfismo e o cosmomorfismo, revela-nos que projeção e identificação se encontram interligadas no seio de um complexo global. A mais banal “projeção” sobre outrem — o “eu ponho-me no seu lugar” — é já uma identificação de mim com o outro, identificação essa que facilita e convida a uma identificação do outro comigo: esse outro tornou-se assimilável.

Não basta, pois, isolar a projeção de um lado, a identificação do outro e, por último, as transferências recíprocas. É necessário

considerar igualmente *o complexo de projeção-identificação, o qual implica essas mesmas transferências.*

É o complexo projeção-identificação-transferência que comanda todos os chamados fenômenos psicológicos subjetivos, ou seja, os que traem ou deformam a realidade objetiva das coisas, ou então se situam, deliberadamente, fora desta realidade (estados de alma, devaneios).

Comanda igualmente — sob a forma antro-cosmomórfica — o complexo dos fenômenos mágicos: do duplo, da analogia, da metamorfose.

Por outras palavras, o estado subjetivo e a coisa mágica são dois momentos da projeção-identificação. Um é o momento nascente, fluido, vaporoso, “inefável”. O outro é o momento em que a identificação é tomada à letra, substancializada; o momento em que a projeção alienada, desgarrada, fixada, fetichizada, se coisifica: em que se crê verdadeiramente nos duplos, nos espíritos, nos deuses, no feitiço, na posse, na metamorfose.

O sonho vem-nos mostrar que não há solução de continuidade entre a subjetividade e a magia, pois que ele é subjetivo ou mágico conforme a alternância do dia e da noite. Até acordarmos, as projeções parecer-nos-ão reais. Até adormecermos, rir-nos-emos da sua subjetividade. O sonho mostra-nos como os processos mais íntimos se podem alienar até à coisificação, e como esta alienação pode reintegrar a subjetividade. A essência do sonho é a subjetividade. O seu ser é a magia. É que o sonho é projeção-identificação em estado puro.

Quando os nossos sonhos — os nossos estados subjetivos — se desligam de nós para fazerem corpo com o mundo, dá-se a magia. Quando uma falha os separa de nós, ou eles não se conseguem sustentar, dá-se a subjetividade: o universo mágico é a visão subjetiva que se crê real e objetiva. Reciprocamente, a visão subjetiva é a visão mágica no estado nascente, latente ou atrofiado. Não é senão a alienação e a reificação dos processos psíquicos postos em causa o que diferencia a magia da vida interior. Uma provoca a outra. Esta prolonga aquela. A magia é a concretização da subjetividade. A subjetividade é a seiva da magia.

Historicamente, é a magia o primeiro estágio, a visão cronologicamente primeira da criança ou da humanidade na sua infância, e, em certa medida, do cinema: tudo começa, sempre, pela alienação...

A evolução — quer do indivíduo, quer da raça — tende a desmagnificar o universo e a interiorizar a magia. É certo que subsistem enormes redutos de magia, tanto na vida pública como na vida privada, aglutinados em volta dos tabus do sexo, da morte, do poder social. Também é certo que as regressões psicológicas (neuroses individuais e coletivas) fazem incessantemente ressuscitar a antiga magia. Mas, no que respeita ao essencial, o duplo desmaterializa-se, define-se, esfuma-se, entra no corpo, localiza-se no coração ou no cérebro, torna-se alma. A magia deixou de ser uma crença tomada ao pé da letra para se tornar sentimento. A consciência racional e objetiva obrigou a magia a recuar até à sua toca. E assim, de uma vez, se hipertrofia a vida “interior” e afetiva. A magia não só corresponde a uma visão pré-objetiva do mundo, como também a um estado pré-subjetivo do fluxo de afetividade, a uma inundação subjetiva. O estado da alma, a expressão afetiva, vem suceder-se ao estado mágico. O antropo-cosmomorfismo, que já não consegue sustentar-se no real, bate asas para o imaginário.

A PARTICIPAÇÃO AFETIVA

Entre a magia e a subjetividade estende-se uma nebulosa incerta, que ultrapassa o homem sem contudo dele se desligar, e cujas manifestações assinalamos ou designamos com as palavras alma, coração ou sentimento. Este magma, ligado a uma e a outra, não é nem a magia nem a subjetividade propriamente ditas. É o reino das *projeções-identificações ou participações afetivas*. O termo participação vem coincidir exatamente, no plano mental e afetivo, com a noção de projeção-identificação. Por isso os empregaremos indiferentemente.

A vida subjetiva, a alma íntima, por um lado, e a alienação, a alma animista, por outro, polarizam as participações afetivas, embora estas possam englobar, diversamente, tanto umas como outras. Dissemos nós que a magia não se deixa reabsorver inteiramente pela alma, e que esta é, por si própria, um resíduo semifluido, semirreificado da magia.

Depois do estadio mágico, temos o estadio da alma. Fragmentos inteiros de magia subsistem, que o estadio da alma não dissolve, mas integra de maneira complexa. A intensidade da vida subjetiva ou afetiva vem ressuscitar a antiga magia, ou antes, suscitar uma nova magia. Num violento sobressalto de energia, as sulfataras tornam-se vulcões e projetam matéria. Sartre soube notar que a emoção se pode converter, por si própria, em magia. Não há exaltação, lirismo ou impulso que não tome, ao manifestar-se, uma cor antropo-cosmomórfica. O lirismo, como nos mostra a poesia, serve-se naturalmente das mesmas vias e linguagem que a magia. A subjetividade extrema realiza-se, bruscamente, em magia extrema. Da mesma forma, o cúmulo da visão subjetiva é a alucinação — que a objetiva.

A zona das participações afetivas é a zona das projeções-identificações mistas, incertas, ambivalentes. E igualmente é a do secretismo mágico-subjetivo. Vimos já que onde a magia é manifesta, é a subjetividade latente, e que onde a subjetividade é manifesta é a magia latente. Nesta zona, nem magia nem subjetividade são totalmente manifestas e latentes.

Assim desenvolve a nossa vida de sentimentos, de desejos, de receios, de amizade, de amor, toda a gama de fenômenos de projeção-identificação, desde os estados de alma inefáveis às fetichizações mágicas. Basta considerarmos o amor, projeção-identificação suprema; identificamo-nos com o ser amado, com as suas alegrias e tristezas, sentindo os seus próprios sentimentos; nele nos projetamos. Isto é, identificamo-lo conosco, amando-o com todo o amor que a nós próprios dedicamos. As suas fotografias, as suas bugigangas, os seus lenços, a sua casa, tudo está penetrado pela sua presença. Os objetos inanimados estão impregnados da sua alma e obrigam-nos a amá-los. A participação afetiva estende-se, assim, dos seres às coisas, reconstituindo as fetichizações, as venerações, os cultos. Uma ambivalência dialética liga os fenômenos do coração e as fetichizações. O amor é um exemplo quotidiano disso.

A participação afetiva arrasta, pois, consigo uma magia residual (não totalmente interiorizada), uma magia renascente (provocada pela exaltação afetiva), uma profundidade de alma e de vida subjetiva... Podemos também compará-la a um meio coloidal onde se encontrassem em suspensão mil concreções mágicas... Ainda aqui há que recorrer à noção de *complexo*.

Podemos agora esclarecer, reciprocamente, magia, subjetividade e participação afetiva. Podemos trazer alguma luz a essa enorme zona de sombra — em que reinam as razões que a razão desconhece, em que as ciências do homem preferem ainda desprezar por ignorância a ignorarem por despeito.

Podemos agora acrescentar à compreensão que adquirimos uma nova compreensão da metamorfose do cinematógrafo em cinema. A magia manifesta, a magia de Méliès, de G. A. Smith e seus imitadores, não só se nos apresenta como um ingênuo momento de infância, mas também *como o desabrochar primeiro e natural, no seio da imagem objetiva, das potencialidades afetivas*.

E, por outro lado, podemos agora desmascarar a magia do cinema, reconhecer as sombras nele projetadas, os hieróglifos da participação afetiva. Melhor: as estruturas mágicas deste universo tornam-nos reconhecíveis, sem equívoco, as estruturas subjetivas.

Indicam-nos elas que todos os fenômenos do cinema tendem a conferir as estruturas da subjetividade à imagem objetiva; que todos eles põem em causa as participações afetivas. É a amplitude destes fenômenos que convém avaliar; são os mecanismos de excitação que convém analisar.

A PARTICIPAÇÃO CINEMATOGRAFICA

Por muito sumária e, ao mesmo tempo, longa que tal análise possa ser, torna-se contudo necessária para evitar certas puerilidades por demais correntes. Os processos de projeção-identificação que no âmago do cinema se desenvolvem, desenvolvem-se também, evidentemente, no seio da vida. É conveniente assim pouparmo-nos a alegria jourdainesca de os vir a descobrir na tela. Os comentadores ingênuos, e mesmo espíritos tão penetrantes como Balázs, crêem que a identificação ou a projeção (sempre examinadas separadamente do resto) nasceram com o filme. Da mesma forma que, sem dúvida, cada um crê ter inventado o amor.

A projeção-identificação (participação afetiva) desempenha continuamente o seu papel na nossa vida quotidiana, privada e social. Já Gorki admiravelmente evocara “a realidade semi-imaginária do

homem”. A seguirmos Mead, Cooley ou Stern, confundiríamos mesmo a participação imaginária e a participação social, o espetáculo e a vida. O *role taking* e a *impersonation* comandam as relações entre as pessoas. Temos uma personalidade de confecção, *ready made*. Vestimo-la como se veste uma roupa e vestimos uma roupa como quem desempenha um papel. Representamos um papel na vida, não só perante os outros, mas também (e sobretudo) perante nós próprios. O vestuário (esse disfarce), o rosto (essa máscara), as palavras (essa convenção), o sentimento da nossa importância (essa comédia), tudo isso alimenta, na vida corrente, esse espetáculo que damos a nós próprios e aos outros, ou seja, *as projeções-identificações imaginárias*.

Na medida em que identificamos as imagens da tela com a vida real, pomos as nossas projeções-identificações referentes à vida real em movimento. Em certa medida vamos lá efetivamente encontrá-las, o que aparentemente desfaz a originalidade da projeção-identificação cinematográfica, se bem que, na realidade, a revele. Por que razão, de fato, deparamos com elas? Não há mais que jogos de sombra e luz, sobre a tela; só num processo de *projeção* é suscetível *identificar* as sombras com coisas e seres reais e atribuir-lhes essa realidade que tão evidentemente lhes falta na reflexão, ainda que muito pouco na visão. Um primeiro e elementar processo de projeção-identificação vem, pois, conferir às imagens cinematográficas realidade suficiente para que as projeções-identificações ordinárias possam entrar em jogo. Por outras palavras, há um mecanismo de projeção-identificação na origem da percepção cinematográfica. Por outras palavras ainda, a participação subjetiva aproveita no cinematógrafo o caminho da reconstituição objetiva. Não possuímos contudo, ainda, bagagem suficiente para atacar de frente este problema essencial¹. Contornemo-lo provisoriamente, limitando-nos a verificar que a impressão de vida e de realidade própria das imagens cinematográficas é inseparável de um primeiro impulso de participação.

Foi, evidentemente, na medida em que os espectadores do cinematógrafo Lumière acreditaram na realidade do trem avançando para eles, que se assustaram. Na medida em que viram “cenas de um realismo espantoso” é que se sentiram, ao mesmo tempo, atores e espectadores. Desde a sessão de 28 de dezembro de 1895, que H. de Parville notou, com uma simplicidade definitiva, o fenômeno

¹ Cf. Caps. V e VI.

da projeção-identificação: “perguntamos a nós próprios se somos simples espectadores, ou atores de cenas de tão espantoso realismo”.

Foi esta incerteza, por pouco que fosse, vivida durante as primeiras sessões: pessoas fugiam gritando porque um veículo avançava sobre elas; senhoras desmaiavam. Mas não tardaram a cair em si: o cinematógrafo acabava de surgir numa civilização onde a consciência da irrealidade da imagem estava de tal maneira enraizada, que a imagem projetada, por mais realista que fosse, nunca podia ser considerada como *praticamente* real. Ao contrário dos primitivos, que teriam aderido totalmente ao realismo, ou antes, à surrealidade prática da visão (duplos), o mundo evoluído não podia distinguir mais do que uma imagem na imagem mais perfeita. Apenas “sentiu” a “impressão” da realidade.

Por isso também a “realidade” das projeções cinematográficas, no sentido prático desse termo, se acha desvalorizada. O fato de o cinema não passar dum espetáculo reflete essa desvalorização. A qualidade do espetáculo, ou digamos mais amplamente, a qualidade estética, no seu sentido literal, que vem a ser aquilo que é apreendido (digamos o afetivamente vivido, por oposição ao *praticamente vivido*), evita e enfraquece todas as conseqüências práticas da participação: deixa de haver qualquer risco ou compromisso, para o público. Em todos os espetáculos, mesmo quando há risco para o ator, o público, em princípio, encontra-se livre de perigo, livre de ser atingido. Está fora do alcance do trem que chega à tela, o qual está presentemente a chegar, mas num presente que se encontra fora do alcance do espectador. Este, se bem que assustado, sente-se tranqüilo. O espectador do cinematógrafo não só está fora da ação, como sabe que a ação, embora real, se processa, *atualmente*, fora da vida prática...

A realidade atenuada da imagem vale mais do que realidade nenhuma, isso quando o cinematógrafo nos põe, como dizia Méliès, “o mundo ao alcance da mão”. Capitais estrangeiras, continentes desconhecidos e exóticos, ritos e costumes bizarros suscitam, talvez ao desbarato, as participações cósmicas que tão agradável seria viver-se na prática — viajando — mas que praticamente estão fora do alcance. Se bem que desvalorizada na prática, a realidade atenuada da imagem vale mais, em certo sentido, que uma realidade perigosa — uma tempestade no mar, um acidente de automóvel — visto permitir saborear, moderada é certo, mas inofensivamente, a embriaguez do perigo.

Mas há mais, como vimos. A imagem cinematográfica, a que falta a força probatória da realidade prática, detém um tal poder afetivo que justifica um espetáculo. *A sua realidade prática desvalorizada corresponde uma realidade afetiva eventualmente acrescida, realidade essa a que chamamos o encanto da imagem.* As participações cósmicas “postas em liquidação” e a majoração afetiva da imagem, misturados e ligados, mostram-se suficientemente fortes para fixar, logo de começo, em espetáculo, a nova invenção. O cinematógrafo não é, pois, mais que um espetáculo, mas é espetáculo.

O cinematógrafo dispõe do *encanto da imagem*, ou seja, renova ou exalta a visão das coisas banais e quotidianas. A qualidade implícita do duplo, os poderes da sombra e uma certa sensibilidade à fantasmagoria, vêm reunir os seus prestígios milenários no seio da ampliação fotogênica, e atrair as projeções-identificações imaginárias melhor, muitas vezes, que a própria vida prática. O arrebatamento provocado pelo fumo, pelos vapores e ventos, e a alegria ingênua de reconhecer lugares familiares (já detectável na alegria provocada pelo postal ilustrado e pela fotografia) traem claramente as participações que o cinematógrafo Lumière excita. Depois do *Port de la Ciotat*, nota Sadoul, “os espectadores evocavam as suas excursões e diziam aos filhos: vais ver, é exatamente assim”. Lumière revela desde as primeiras sessões os prazeres da identificação e a necessidade do reconhecimento; aconselha os seus operadores a filmar as pessoas na rua e chega ao ponto de lhes dizer que finjam estar a filmar para “as convidar a representarem”.

Como prova da intensidade dos fenômenos cinematográficos de projeção-identificação podemos citar a experiência de Kuleshov, que não tem origem ainda nas técnicas do cinema. Kuleshov dispôs sucessivamente o mesmo grande plano “estático e completamente inexpressivo” de Mosjukin, diante de um prato de sopa, de uma mulher morta e de um bebê risonho: os espectadores, “entusiasmados com o jogo fisionômico do artista”, viram-no sucessivamente exprimir fome, dor e doce emoção paternal². É certo que há apenas uma

² Pudovkin descreve a experiência em “A montagem e o som”, *Le Magasin du Spectacle*, pp. 10-11. “Os espectadores (...) sublinhando os seus sentimentos de profunda melancolia, suscitados pela sopa esquecida, mostravam-se tocados e comovidos pelo profundo desgosto com que considerava a morte, e admiravam o sorriso doce com que vigiava as brincadeiras da menina”.

distinção de grau entre estes efeitos projetivos e os da vida quotidiana, ou os do teatro: estamos habituados a ler ódio e amor nas caras vazias que nos rodeiam. Mas há outros fenômenos que nos confirmam que o efeito Kuleshov é particularmente vivo na tela.

Podemos assim pôr já no ativo do cinematógrafo os falsos reconhecimentos, em que a identificação vai até a um erro de identidade, como, por exemplo, quando o rei da Inglaterra se reconheceu na reportagem da sua coroação composta num estúdio.

O cinematógrafo veio determinar um espetáculo porque excitava já a participação. Como espetáculo institucionalizado, mais ainda a excitou. O poder de participação formou bola de neve; veio revolucionar o cinematógrafo e, ao mesmo tempo, projetá-lo para o imaginário.

Em todo espetáculo, dissemos nós, o espectador encontra-se fora da ação, privado de participações práticas. Estas, se não totalmente aniquiladas, são pelo menos atrofiadas e canalizadas em símbolos de aprovação (aplausos) ou de recusa (assobios), de qualquer maneira impotentes para modificar o curso interno da representação. O espectador nunca passa à ação; manifesta-se, quando muito, por gestos ou sinais.

A ausência ou o atrofiamento da participação motriz, prática ou ativa (cada um destes adjetivos tem mais valor que os outros, segundo o seu caso particular), está estreitamente ligada à participação psíquica e afetiva. Não podendo exprimir-se por atos, a participação do espectador interioriza-se. A cinestesia do espetáculo escoia-se na coenestesia do espetáculo, isto é, na sua subjetividade, arrastando consigo as projeções-identificações. A ausência de participação prática determina portanto uma participação afetiva intensa: operam-se verdadeiras transferências entre a alma do espectador e o espetáculo da tela.

Correlativamente, a passividade, a impotência do espectador. colocam-no em situação regressiva. O espetáculo serve de ilustração a uma lei antropológica geral: todos nós nos tornamos sentimentais, sensíveis e lacrimejantes logo que nos vemos privados dos nossos meios de ação: o SS desarmado tanto soluça pelas suas vítimas como pelo seu canário, o criminoso de longa data torna-se, na prisão, poeta. O exemplo do cirurgião que desmaia perante o filme de uma ope-

ração revela-nos bem o sentimentalismo que a impotência, de repente, excita. É por se encontrar fora da vida prática, desprovido dos seus poderes, que o médico então sente o horror da carne posta a nu e torturada: *exatamente como um leigo o faria perante a operação real*. Em situação regressiva, o espectador, infantilizado, como se estivesse sob o efeito de uma neurose artificial, vê o mundo entregue a forças que lhe escapam. É esta a razão por que, no espetáculo, tudo passa facilmente do grau afetivo ao grau mágico. De resto, é na passividade-limite — no sono — que se exageram as projeções-identificações, a que se chama então sonhos.

Como espetáculo, o cinematógrafo Lumière excita a projeção-identificação. Apresenta já além disso uma situação espectral particularmente pura, pelo fato de estabelecer a maior segregação física possível entre o espectador e o espetáculo: no teatro, por exemplo, a presença do espectador pode vir a refletir-se no desempenho do ato, e assim contribuir para a unicidade de um acontecimento sujeito ao acaso: o ator pode esquecer-se do papel ou sentir-se mal. Não é possível dissociar o ambiente e o cerimonial do caráter atual, vivido, que toma a representação teatral. No cinematógrafo, a ausência física dos atores, assim como das coisas, torna impossível qualquer acidente físico; nada de cerimoniais, quer dizer, nada de cooperação prática entre o espectador e o espetáculo.

Ao construir-se a si próprio, construindo, inclusive, as suas próprias salas, amplificou o cinema certas características para-oníricas favoráveis às projeções-identificações.

A obscuridade era, para a participação, um elemento, não necessário (o que se vê quando das projeções publicitárias, nos intervalos), mas tônico. A obscuridade foi organizada para isolar o espectador, para o “embrulhar em negro” como disse Epstein, para dissolver as resistências diurnas e acentuar todo o fascínio da sombra. Falou-se do estado hipnótico; digamos antes simili-hipnótico, pois que o espectador não dorme. Mas embora o não faça, concede-se à cadeira onde está sentado uma atenção da qual não beneficiam os outros espetáculos, que evitam um conforto entorpecedor (teatro) ou o desprezam mesmo, (estádios): o espectador poderá ficar assim, meio estendido, numa atitude propícia à descontração e favorável ao devaneio.

Ei-lo, pois, isolado, mas isolado no seio de uma grande gelatina de alma comum, de uma participação coletiva que mais amplifica a sua participação individual. Estar, ao mesmo tempo, isolado e em grupo: duas condições contraditórias e complementares, favoráveis à sugestão. A televisão caseira não beneficia desta enorme caixa de ressonância: expõe-se à luz, entre os objetos práticos, a indivíduos cujo número dificilmente chega para formar grupo (é por isso que nos Estados Unidos as pessoas se convidam para os *tv-parties*).

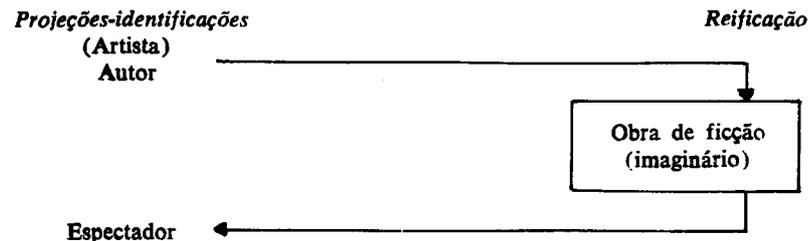
Porém, o espectador das “salas obscuras” é, quanto a ele, sujeito passivo no estado puro. Não tem qualquer poder, não tem nada para dar, nem sequer aplausos. Paciente, suporta. Subjugado, sofre. Tudo se passa muito longe, fora do seu alcance. Mas ao mesmo tempo, e sem mais, tudo se passa dentro de si, na sua coenestesia psíquica, se assim se pode dizer. Quando os prestígios da sombra e do duplo se fundem na tela branca de uma sala noturna, perante o espectador, enfiado no seu alvéolo, mônada fechada a tudo, exceto à tela, envolvido na placenta dupla de uma comunidade anônima de obscuridade, quando os canais da ação se fecham, abrem-se então as comportas do mito, do sonho e da magia.

IMAGINÁRIO ESTÉTICO E PARTICIPAÇÃO

A irrupção do imaginário no filme teria de qualquer modo arrastado consigo, ainda que não se tivesse dado a metamorfose do cinematógrafo em cinema, um acréscimo das participações afetivas.

A obra de ficção é uma pilha radioativa de projeções-identificações. É o produto objetivado (em situações, acontecimentos, personagens, atores), reificado (numa obra de arte) dos “devaneios” e da “subjetividade” dos seus autores. Projeção de projeções, cristalização de identificações, apresenta as características alienadas e concretizadas da magia.

Mas essa obra é estética, isto é, destina-se a um espectador que *continua consciente da ausência de realidade prática do que está a ser representado*: a cristalização mágica reconverte-se pois, para este espectador, em subjetividade e sentimentos, isto é, em participações afetivas:



Um verdadeiro circuito energético permite reificar, em alta dose, as participações, para as retransmitir ao público. Assim se opera, no seio do universo estético, por e através das obras imaginárias, *um vai e vem de reconstrução mágica, e um vai e vem de destruição mágica pelo sentimento*. Vê-se, assim, como a obra de ficção ressuscita a magia, e como, ao mesmo tempo, a transmuta. Como, por conseguinte, tudo quanto dissemos sobre a magia do cinema se vai inscrever no quadro da lei geral da estética.

O imaginário estético é, como todo o imaginário, o reino das necessidades e aspirações do homem, encarnadas e situadas estas no quadro de uma ficção. Vai alimentar-se nas fontes mais profundas e intensas da participação afetiva e, por isso mesmo, alimentar mais intensas e profundas participações afetivas.

De 1896 a 1914, o encanto da imagem, as participações cósmicas, as condições espetaculares da projeção, o desfraldar do imaginário, tudo se conjuga para suscitar e exaltar a grande metamorfose que irá fornecer ao cinematógrafo as próprias estruturas da participação afetiva.

A imagem cinematográfica estava cheia, a rebentar, de participações afetivas. E, de fato, rebentou. Foi essa enorme explosão molecular que deu origem ao cinema. À extrema imobilidade do espectador vem doravante juntar-se à extrema mobilidade da imagem, para constituir o cinema, espetáculo dos espetáculos.

OS PROCESSOS DE ACELERAÇÃO E DE INTENSIFICAÇÃO

As técnicas do cinema são provocações, acelerações e intensificações da projeção-identificação.

O cinematógrafo restituía às coisas o seu movimento original. O cinema traz novos movimentos: mobilidade da câmera, ritmo da ação e da montagem, aceleração do tempo, dinamismo musical. Estes movimentos, ritmos e tempos também, por sua vez, se aceleram se conjugam, se sobrepõem. Por mais banal que seja, qualquer fita de cinema é uma catedral de movimento. Despertos e provocados já pela situação espetacular, os poderes de participação são zurrizados pelos mil e um desdobramentos do movimento. Todas as maquinações da cinestesia se precipitam a partir daí sobre a coenestesia, *mobilizando-a*.

Quase todos os meios cinematográficos se podem relacionar com uma modalidade do movimento, e quase todas as técnicas do movimento tendem para a *intensidade*.

De fato, a câmera, quer pelos seus movimentos próprios, quer pelos movimentos dos sucessivos planos, pode permitir-se o nunca perder de vista, enquadrar sempre e pôr em destaque o elemento emocionante. Pode sempre focar em função da mais alta intensidade. As suas circunvoluções, as suas múltiplas apreensões (diferentes ângulos de visão) em volta do sujeito, realizam, por outro lado, uma autêntica envolvimento afetiva.

Juntamente com técnicas cinestésicas, ao mesmo tempo que determinadas por elas, foi-se utilizando técnicas de intensificação por dilatação temporal (câmera lenta) ou espacial (primeiro plano). Tanto a condensação do tempo no beijo (divina "eternidade do instante") como a condensação da visão num primeiro plano desse mesmo beijo, provocam uma espécie de fascinação absorvente, aspiram e hipnotizam a participação.

Mexer e levar à boca: são estes os processos elementares pelos quais as crianças começam a participar nas coisas que as rodeiam. Acariciar e beijar são os processos elementares da participação amorosa... E são, igualmente, os processos pelos quais o cinema apela para a participação: envolvimento cinestésicas e primeiros planos.

A completarem os artifícios intensificadores da cinestesia, da câmera lenta e do primeiro plano, tendem igualmente as técnicas de realização a exaltar e a prefabricar a participação do espectador. A *fotografia* exagera ou isola as sombras para engendrar a angústia. Quilowatts de luz elétrica aureolam de espiritualidade a face pura da

estrela. Várias iluminações há a dirigir, a orientar, a canalizar a iluminação afetiva. Da mesma forma, ângulos e enquadramentos submetem as formas ao desprezo ou à estima, à exaltação ou ao desdém, à paixão ou à aversão. Depois de ter sido proposto à admiração pela *contre-plongée*, o guarda frustrado dos urinóis vê-se humilhado, tornado o *Último dos Homens*, pela *plongée*³. *Scander Beg*, todo em *contre-plongée*, impõe-nos a grandeza lendária.

Assim vêm as maquinações da realização atrair e dar cor à emoção. Assim as maquinações da cinestesia se precipitam sobre a coenestesia para a mobilizar. Assim tendem as maquinações da intensidade afetiva a absorver reciprocamente o espectador no filme e o filme no espectador.

A música do filme resume, só por si, todos estes processos e efeitos. É, por natureza, cinestésica — matéria afetiva em movimento. Envolve e embebe a alma. Os seus momentos de intensidade equivalem e muitas vezes coincidem com o primeiro plano. É ela que determina o tom efetivo, que dá o *lá*, que sublinha com um traço (bem grosso) a emoção e a ação. A música de um filme é, de resto, como no-lo indicava a Quinoteca de Becce,⁴ um verdadeiro catálogo de estados de alma. Assim, cinestesia (movimento) e ao mesmo tempo coenestesia (subjetividade, afetividade), ela opera a união entre o filme e o espectador e participa, com todo o seu ímpeto, a sua maleabilidade, os seus eflúvios, o seu protoplasma sonoro, na grande participação.

A música, dizia Pudovkin, "exprime a apreciação subjetiva" da objetividade do filme. Pode generalizar-se esta fórmula a todas as técnicas do cinema, que tendem, não só a estabelecer um contato

³ Morin se refere ao final de *O último dos homens*, também conhecido como *A última gargalhada*, filme de Murnau, realizado em 1924. O termo *plongée*, e seu oposto *contre-plongée*, correspondem a "câmera alta" (que vê a personagem de cima e, segundo convenção nem sempre aceitável, "diminui" seu valor) e "câmera baixa" (que, ao contrário, tenderia a exaltar o focalizado). (Nota do organizador).

⁴ Giuseppe Becce, compositor italiano radicado na Alemanha onde escreveu música para muitos filmes. A Quinoteca é um catálogo de trechos originais destinados aos músicos que tocavam na sala de espetáculos para acompanhar os filmes mudos. O catálogo relacionava certos trechos de música com situações e atmosferas específicas. (Nota do Organizador).

subjetivo, como a criar uma corrente subjetiva. “O ritmo deste universo é um ritmo psíquico, calculado em relação à nossa afetividade”. (E. Souriau).

Técnicas de excitação da participação afetiva

Excitação afetiva determinada pela fotografia animada (cinematógrafo Lumière)	Imagem Sombra-Reflexo-Duplo Mundo ao alcance da mão Movimento real Imaginário
Excitação afetiva determinada pelas técnicas do cinema	Mobilidade da câmera Sucessão de planos Procura do elemento comovente Aceleração Ritmos, tempos Música Assimilação de um meio ou de uma situação por apreensão Envolvências (movimentos e posições da câmera) Lentidão e esmagamento do tempo Fascinação macroscópica (primeiro plano) Iluminação { sombras { luzes Ângulos de filmagem { plongée { contre-plongée { etc.

Este fluxo de imagens, de sentimentos, e de emoções dá origem a uma corrente de consciência *ersatz*, que se adapta, e adapta a si o dinamismo cinestésico, afetivo e mental do espectador. Tudo se passa como se o filme desenvolvesse uma nova subjetividade que consigo arrastasse a do espectador, ou melhor, como se os dois di-

namismos bergsonianos se adaptassem e arrastassem um ao outro. O cinema é precisamente esta simbiose: *um sistema que tende a integrar o espectador no fluxo do filme. Um sistema que tende a integrar o fluxo do filme no fluxo psíquico do espectador.*

O filme é detentor de algo equivalente a *um condensador* ou a *um agente* de participação que lhe mime com antecedência os efeitos. Na medida, pois, em que ele executa, por conta do espectador, toda uma parte do seu trabalho psíquico, dá-lhe satisfação, com um mínimo de despesa. Faz o trabalho de uma máquina de sentir auxiliar. Motoriza a participação. É uma *máquina* de projeção-identificação. E próprio de toda a máquina é mastigar o trabalho do homem.

Daí a “passividade” do público de cinema, o que evitaremos lamentar. Há certamente passividade no sentido em que o cinema abre, sem cessar, as canalizações por onde a participação se irá embrenhar. Mas no fim de contas, a mangueira irrigadora é do espectador que vem, visto que nele está. Sem ela, é o filme uma ininteligível, uma incoerente sucessão de imagens, *puzzle* de sombras e luzes... O espectador passivo mostra-se ativo; como diz Francastel, colabora no filme tanto quanto os seus autores.

Essa passividade ativa faz com que “nós possamos, sem enfado (e mesmo com alegria), seguir, na tela, assustadoras patéticas cuja leitura nunca teríamos suportado” (Berge). O cinema não só dispõe da presença de imagens (o que não é suficiente; os documentários estáticos enfadam), como também titila a participação no sítio adequado, como um hábil acupuntor: assim solicitado e ativo, o espírito do espectador deixa-se arrastar por esse dinamismo, que é também, afinal, o seu ⁵. Foi esta a razão por que um crítico confessou, sem rodeios, que, no cinema, teria ficado profundamente comovido com aquele mesmo *Orvet* que no teatro achava execrável. Pela mesma razão se pode dizer: “Sinto uma hipnose mesmo com os filmes mais odiosos”. “O mau cinema continua a ser, apesar de tudo, cinema, ou seja, algo de comovente e indefinível” (Meyer Levin). “Um filme idiota é menos idiota do que um romance que o seja” (Daniel Rops). “Os primeiros filmes, idiotas, mas maravilhosos” (Blaise Cendrars).

⁵ Tudo, de resto, a mesma coisa, não se levando em conta os *renitentes* ao cinema, cujo caso revelador estudaremos noutra ocasião.

E qualquer um de nós: "É uma parvoíce mas é divertido".
Fórmula-chave da participação no filme.

A GAMA ANTROPOLÓGICA DAS PROJEÇÕES-IDENTIFICAÇÕES

Recenseamos já algumas das participações próprias do cinematógrafo Lumière; lembremos, designadamente: os espantos, vaidades, receios e prazeres do auto-reconhecimento e reconhecimento das coisas familiares, o efeito Kuleshov.

Acrescente-se, agora, os fenômenos mais particularmente suscitados e excitados pelo cinema. O primeiro, o mais banal e mais observado de todos, é o da "identificação" com uma personagem do filme. Também aqui podemos citar alguns fenômenos de identificação extrema ou falso reconhecimento, observados sobretudo com primitivos, crianças e neuróticos. Minha filha Verônica, de 4 anos e meio, ao ver o joquei anão no filme *O Maior Espetáculo da Terra* (Cecil B. de Mille, 1952) exclamou: "Lá está a Verônica". Em 1950, diz-nos M. Caffary, projetou-se para os Bakhtiari, nômades do Irão, um filme rodado em 1924, sobre o êxodo das suas tribos (*O Êxodo*, de Merian C. Cooper e E. Schoedsack). Numerosos foram os espectadores que ruidosamente se reconheceram em adultos, se bem que não passassem de crianças quando o filme foi rodado. É todavia desde o cinematógrafo, como vimos, que se manifesta o falso reconhecimento.

Torna-se visível que o espectador tende a incorporar-se e a nele incorporar as personagens da tela em função de semelhanças físicas ou morais que nelas encontre. É por isso que, segundo as investigações de Lazarsfeld, os homens preferem os heróis masculinos, as mulheres as vedetas femininas e as pessoas de idade, as personagens maduras. Mas tudo isto não é mais do que *um* aspecto dos fenômenos de projeção-identificação — e não o aspecto mais importante.

O importante, com efeito, é o movimento de fixação desta tendência nas personalidades denominadas *estrelas*. É a constituição,

em e através do cinema, de um sistema permanente de personagens para identificação⁶, o *star-system* que já estudamos em outro texto.

O importante, sobretudo, e finalmente, são as *projeções-identificações polimórficas*.

Se a projeção-identificação do espectador faz uma escolha das personagens suscetíveis de lhe serem assimiláveis, porque semelhantes a ele, o exemplo das estrelas, e a própria palavra, revelam-nos já as possíveis distâncias estelares que a identificação consegue transpor. O poder de identificação é, de fato, ilimitado.

Os garotos de Paris e de Roma brincam de peles-vermelhas, polícias e ladrões. Da mesma maneira que as garotas brincam de mães e os miúdos de assassinos, as mulheres sérias, no cinema, brincam de prostitutas e os mais pacatos funcionários de *gangsters*. A força de participação do cinema pode levar a uma identificação com os desconhecidos, os ignorados, os desprezados ou mesmo os odiados da vida quotidiana: prostitutas, negros para os brancos, brancos para os negros, etc. Jean Rouch, que freqüentou as salas de cinema da Costa do Ouro, viu negros aplaudirem o negreiro George Raft, que, para escapar aos seus perseguidores, deita ao mar a sua carga de escravos negros.

Exemplo exótico? Mas eu vejo meninas pretensiosas apaixonadas pelo operário que expulsariam de suas casas, industriais e gerais cheios de terna amizade pelo vagabundo cuja existência real nem sequer merece o seu desprezo. É ver como todos eles adoram Carlitos, Gelsomina, el Matto e Zampanò!⁷ O *ego-involvement* é, assim, mais complexo do que parece. Joga não só com o herói à minha semelhança, mas também com o herói à minha dissemelhança: ele, simpático, aventureiro, vivo e alegre, eu macambúzio, prisioneiro, funcionário. Pode também jogar a favor do criminoso ou do fora da lei, se bem que a digna antipatia das pessoas honestas

⁶ Para não sobrecarregarmos o texto, apenas dizemos ora "identificação", ora apenas "projeção", conforme este ou aquele termo expresse o mais aparente ou importante dos aspectos focados do complexo de projeção-identificação, sempre subentendido.

⁷ Gelsomina, el Matto, Zampanò: personagens de *A Estrada* (1954) de Federico Fellini. (Nota do Organizador).

o reprove mal ele cometa o ato que lhes satisfaz os seus mais profundos desejos.

O filme excita assim, tanto uma identificação com o semelhante como uma identificação com o estranho, sendo *este segundo aspecto o que quebra nitidamente com as participações da vida real*. Os “malditos” vingam-se na tela. Ou antes, a nossa parte maldita. O cinema, como o sonho, como o imaginário, acorda e revela vergonhosas e secretas identificações...

O caráter polimórfico da identificação permite esclarecer esta verificação sociológica fundamental, se bem que freqüentemente esquecida, que é a diversidade dos filmes e o ecletismo do gosto de um mesmo público. O *ego-involvement* tanto se pode aplicar aos chamados filmes de evasão lendários, exóticos, inverossímeis — como aos filmes realistas. Noutro sentido, o entusiasmo universal pelos filmes de *cow boys*, aliado ao fato de “os *westerns* serem os filmes mais populares nas Montanhas Rochosas” (Lazarsfeld), vem testemunhar da mesma dupla realidade: fugirmo-nos, reencontrarmo-nos. Reencontrar-se para se fugir a si próprio (os habitantes das Montanhas Rochosas), fugir-se a si próprio para se reencontrar (o mundo inteiro).

Finalmente, a participação polimórfica ultrapassa o quadro das personagens. Todas as técnicas cinematográficas concorrem para mergulhar o espectador tanto na atmosfera, como na ação do filme. A transformação do tempo e do espaço, os movimentos da câmera, as incessantes mudanças de ângulo de visão tendem a arrastar os próprios objetos para o circuito afetivo.

“Os trilhos do documentário entram-me pela boca” (J. Epstein). “Assim o espectador que assiste, na tela, a uma longínqua corrida de automóveis, vê-se de repente projetado sob as rodas enormes de um dos carros, verifica o marcador da velocidade, agarra com as mãos o volante. Torna-se ator”. (René Clair) Acrescentemos mais ainda, torna-se também um pouco o próprio carro. No baile, a câmera está em todo o lado: *travellings* por detrás das colunas, panorâmicas, *plongées*, planos dos músicos, ronda em volta de um par. O espectador é a dança, é o baile, é o terreiro. “Este mundo (...) é não só aceite como o meio no qual estamos momentaneamente e assim substitui o meio físico real, a sala do cinema” (R. C. Olfield), como

nós próprios somos este mundo, este meio, da mesma forma que somos o foguetão estratosférico, o navio que se afunda...

Esta participação polimórfica que o cinema incomparavelmente nos proporciona abarca e une não apenas *uma* personagem, mas *as* personagens, o universo do filme no seu conjunto. Participamos, para lá das paixões e aventuras dos heróis, numa totalidade de seres, de coisas, de ações que o filme transporta no seu fluxo. Somos apanhados num amplexo antro-po-cosmomórfico e micromacrocósmico.

Tínhamos ascendido do antro-po-cosmomorfismo às fontes das projeções-identificações. Descemos agora a corrente para, de novo, desembocar no animismo dos objetos, nos rostos, espelhos do mundo, nas incessantes transferências do homem para as coisas e das coisas para o homem. *O antro-po-cosmomorfismo é a coroação das projeções-identificações do cinema*, aquilo que nos revela o seu formidável poder afetivo. Atingimos a magia, ou antes, passamos por ela, transformadora energética que nos restitui uma participação ampliada. É este o fenômeno próprio, o fenômeno original que o cinematógrafo Lumière era incapaz de suscitar, a não ser na periferia dos vapores e fumos.

A ALMA DO CINEMA

A magia integra-se e reabsorve-se na noção mais vasta da participação afetiva. Determinou esta a fixação do cinematógrafo em espetáculo e a sua metamorfose em cinema. Determina ainda a evolução da “sétima arte”. Situa-se mesmo no âmago das suas técnicas. Por outras palavras, há que conceber a participação afetiva *como estado genético e fundamento estrutural do cinema*.

Seria interessante, do ponto de vista genético, seguir, através da história dos filmes, as participações afetivas que progressivamente se vão libertando da sua ganga fantástica (mágica): os fantasmas tornam-se *Fantomas* (Feuillade, 1913 — seriado), as ubiqüidades transformam-se em aventuras desordenadas. A partir de 1910 alarga-se a corrente tumultuosa: entra em expansão o estadio da alma.

Liberta-se este de si próprio mercê da utilização dramática do *close-up* por Griffith (1912), da introdução do desempenho hierático

japonês, por Sessue Hayakawa no *Forfaiture* (1915) e da exaltação dos rostos nos filmes soviéticos⁸.

Depois de haver truncado o corpo e eliminado os membros inferiores (plano americano), o cinema mudo privilegiou e glorificou o rosto humano. “Cabeças de dois metros, que só se podem comparar às das colunas egípcias ou dos mosaicos do Cristo Pantocrator enchendo a abside de uma basílica bizantina, olham-nos, na tela.” (A. Levinson) O rosto conforma-se a uma erótica, mística, cósmica dignidade suprema.

O primeiro plano fixa no rosto a representação dramática, nele focaliza todos os dramas, todas as emoções, todos os acontecimentos da sociedade e da natureza. Um dos maiores dramas da história e da fé é dado por uma confrontação de rostos, por um combate de alma, por uma luta de consciências contra uma alma (*Joana D’Arc* de Dreyer, 1928).

É que o rosto se afastou de caretas mímicas de surdo-mudo para, daí para o futuro, se ver devotado pelas projeções-identificações (Sessue Hayakawa). A experiência de Kuleshov permite-nos tomar plena consciência do fenômeno que Pudovkin e Eisenstein vão sistematicamente alargar às participações micromacrocósmicas.

O rosto tornou-se médium. Epstein dizia com muita justeza que o primeiro plano é “psicoanalítico”. Leva-nos a uma nova descoberta do rosto e permite-nos a sua leitura — foi essa a grande idéia de Balázs em *Der Sichtbare Mensch*. Mergulhamos nele como um espelho onde nos surja “a raiz da alma, seu fundamento”. A grandeza de Griffith e de Pudovkin deve-se a terem-nos revelado, quase radiograficamente, que este fundamento era o cosmo: sendo o rosto espelho da alma, e a própria alma espelho do mundo. O primeiro plano vê muito mais que a alma na alma: vê o mundo na raiz da alma.

⁸ Sessue Hayakawa, ator do cinema norte-americano muito citado pelos teóricos franceses dos anos vinte, dada a sua *performance* marcada pelo rosto impassível. Trabalhou em *The Cheat* (1915), em francês *Forfaiture*, filme de Cecil B. de Mille celebrizado pelos franceses que defendiam o cinema — espetáculo popular — contra os intelectuais e eruditos, dentro de uma polémica que antecipa a que testemunhamos em torno da televisão nos últimos vinte anos. (Nota do Organizador).

Riqueza cósmica da vida interior... E reciprocamente, riqueza interior da vida cósmica: é esse o desabrochar da alma. Da mesma maneira que os estados de alma são paisagens, também as paisagens são estados de alma. Os realizadores confiam às paisagens a tarefa de exprimirem os estados da alma: a chuva representa a melancolia, a tempestade, o tormento de alma, tem os seus “exteriores”, correspondentes a tantos outros registos interiores: a comédia ligeira desenrola-se na Côte d’Azur, os dramas da solidão nos mares do Norte.

Mundo impregnado de alma, alma impregnada de mundo: embora tendendo para o antrope-cosmomorfismo, não o consegue literalmente a projeção-identificação, que se vai expandir em estado de alma... O estado de alma corresponde, pois, a um momento da civilização em que esta já não pode aderir às antigas magias, se bem que no âmago das participações afetivas e estéticas se alimente da sua seiva.

É-nos também imprescindível considerar o outro aspecto desta civilização da alma: o da hipertrofia, da complacência, da hipóstase da alma.

O que é a alma? É esta zona imprecisa do psiquismo no seu estado nascente, no seu estado transformante, esta embriogênese mental em que tudo quanto é distinto se confunde, em que tudo o que é confundido se encontra no âmago da participação subjetiva num processo de distinção. Que nos perdoe o leitor que goste de ostentar a sua alma. A alma nada mais nos é do que uma metáfora para designar as necessidades indeterminadas, os processos psíquicos na sua materialidade nascente ou residualmente decadente. O homem não tem uma alma; tem alma...

Mas, em determinado momento, a alma incha e esclerosa-se; deixa de ser expansão para se tornar refúgio. É o momento em que a alma se sente feliz com os seus próprios vapores, em que exagera misticamente a sua realidade, que é a de ser uma encruzilhada de processos; toma-se por uma essência, envolve-se na sua estranha sutileza, enclausura-se como uma propriedade privada, coloca-se numa vitrina. Ou por outras palavras: ao querer afirmar-se como realidade autônoma, destrói-se. Degrada-se ao exagerar-se. Perde a comunicação com os canais nutritivos do universo. E ei-la isolada,

oferecida, obscena, tão gelatinosa, tão mole como uma água-viva abandonada na praia. Lamenta-se por viver num mundo sem alma, quando este está repleto dela, e como o bêbado que reclama a droga, também ela reclama, ingenuamente, um “suplemento de alma”.

A tal ponto a nossa civilização se encheu de alma, que o espectador, meio cego por uma espécie de membrana opaca, se tornou incapaz de *ver* o filme, apenas estando apto a *senti-lo*. Experiência de grande alcance foi a que Ombredane realizou ao comparar as narrativas de um mesmo filme, *A caça submarina*, feitas por negros congoleses e estudantes belgas. As primeiras eram puramente descritivas, precisas, abundantes em pormenores concretos. Deste modo, e vê-lo-emos ainda, a visão mágica dos primitivos não lhes embota a sua visão prática. Os textos dos estudantes revelaram-se de uma pobreza de pormenores, de uma indigência visual extremas, mas semeados, pelo contrário, de efeitos literários, gerais e vagos, com uma tendência para relatarem os acontecimentos de maneira simultaneamente abstrata e sentimental, com considerações estéticas, impressões subjetivas, estados de alma, juízos de valor. A civilização da alma interioriza a visão, que se torna fluida, afetiva, confusa. A caça submarina deixa de ser uma caça concreta, para passar a ser um sistema de sinais emotivos, um drama, uma história, um “filme”. Não é a caça e a técnica da caça que nos interessam, mas o inebriamento do risco, a admiração ou o êxtase perante o desconhecido dos fundos aquáticos. Apresentam-se-nos pescas de atum, “homens de Aran” e “Nanouk” das zonas nórdicas na sua vida quotidiana, e isso só desperta em nós grandes agitações de alma.⁹ “O que conta não é a imagem; a imagem apenas é um acessório do filme. O que conta é a alma da imagem”. (Abel Gance) Já podemos aqui detetar a determinação fundamental do contexto sociológico contemporâneo sobre o nosso psiquismo de cinema, ou seja, pura e simplesmente, o nosso psiquismo.

A música decorativa, inversamente, (a do *Terceiro homem* por exemplo, ou mesmo a música tradicional, que muitas vezes acompanha ainda o filme hindu ou egípcio, mais raramente o filme japonês) é reiterativa, sem desordem. Não acompanha fielmente as peripé-

⁹ Referência a *Nanook, o Esquimó* (1922) e *Homem de Aran* (1934), documentários de Robert Flaherty. (Nota do Organizador).

cias da narração. Faz contraponto. Ordena esta narração num grande ritmo que a ultrapassa e lhe confere como que um sentido superior ou esotérico. É uma espécie de ordem cósmica necessária, no seio da qual se integra ou agita o acontecimento do filme. Colada ao filme, sobreimpressiona um fundo épico anterior ao acontecimento romântico (de alma). Se o filme é também épico, então pode estabelecer-se um sincrónimo superior entre seqüência e música, música e filme, como na batalha sobre o gelo de *Alexandre Nevski* (Eisenstein, 1938).

A música decorativa tende a alargar a participação da alma a uma participação cósmica. A música expressiva tende a orientar a participação cósmica para uma exaltação da alma. Sem aprofundarmos o problema, notemos que, no Ocidente, a música decorativa se situa como reação contra a grosseria dos efeitos da habitual música dos filmes — *O Terceiro Homem* (Carol Reed, 1949), *Brinquedo Proibido* (René Clement, 1952), *Grisbi, o ouro maldito* (Jacques Becker, 1954). No Oriente, pelo contrário, a partitura de tela à ocidental insinua-se sobretudo no filme para transmutar as tempestades, incêndios e agitações da natureza em tumultuosos estados de alma. Muitas vezes se vêem duas músicas cruzarem-se, uma indígena, outra de importação, como em *Pamposh* (Índia, 1954), *Céu de Inferno* (Egito, 1954). A música ocidental reina soberana em *Cartas de Amor* (Japão, 1954). Sinal, não só de uma perturbante correspondência entre a música romântica e o cinema atual, como da difusão conquistadora da civilização romântica da alma, própria do ocidente burguês.

Terá o cinema uma alma? — interrogam-se os filisteus. Mas é apenas isso que ele tem. Transborda, escorre de alma, na medida em que a estética do sentimento se tornou uma estética do sentimento vago na medida em que a alma deixou de ser exaltação e pleno desenvolvimento para se transformar em jardim privado de complacências íntimas. Amor, paixão, emoção, criação: o cinema, tal como o nosso mundo, é todo viscoso e lacrimajante. Tanta alma! Tanta alma! Compreende-se a reação que contra a projeção-identificação grosseira, contra a alma gotejante, se desenhou no teatro, com Bertholt Brecht, e so cinema, sob diversas formas, com Eisenstein, Wyler, Welles, Bresson, etc.

TÉCNICA DA SATISFAÇÃO AFETIVA

Mesmo cheio a transbordar de alma, e mais amplamente, mesmo estruturado e determinado pela participação afetiva como está, o cinema não deixa de responder a necessidades...

Essas necessidades já nós as sentimos: são as necessidades de todo o imaginário, de todo o devaneio, de toda a magia, de toda a estética: *aquelas que a vida prática não pode satisfazer*...

Necessidade de fugirmos a nós próprios, isto é, de nos perdermos algures, de esquecermos os nossos limites, de melhor participarmos no mundo... ou seja, no fim de contas fugirmo-nos para nos reencontrarmos. Necessidade de nos reencontrarmos, de sermos mais nós próprios, de nos elevarmos à imagem desse duplo que o imaginário projeta em mil e uma vidas extraordinárias. Quer dizer: necessidade de nos reencontrarmos para nos fugirmos. Fugirmo-nos para nos reencontrarmos, reencontrarmos-nos para nos fugirmos, reencontrarmos-nos algures que não em nós, fugirmo-nos no íntimo de nós próprios...

A "especificidade" do cinema está, se assim se pode dizer, em ele oferecer-nos a gama potencialmente infinita das suas fugas e dos seus reencontros: o mundo, todas as fusões cósmicas, ao alcance da mão... e ao mesmo tempo a exaltação, para o espectador, do seu próprio duplo encarnado nos heróis do amor e da aventura.

O cinema abriu-se a todas as participações; adaptou-se a todas as necessidades subjetivas. Por isso é, segundo a fórmula de Anzieu, a técnica ideal da satisfação afetiva e o é, efetivamente, a todos os níveis de civilização e em todas as sociedades.

Não merecerá ser estudada esta transformação de uma técnica do real em técnica da satisfação afetiva?

Foi ao desenvolver a magia latente da imagem que o cinematógrafo se encheu de participações, até vir a metamorfosear-se em cinema. O ponto de partida foi o *desdobramento* fotográfico, animado e projetado na tela, a partir do qual imediatamente se desencadeou um processo genético de excitação em cadeia. O encanto da imagem e a imagem do mundo ao alcance da mão determinaram um espetáculo, o espetáculo excitou um prodigioso desenvolvimento imaginário, imagem-espetáculo-imaginário excitaram a formação de novas estruturas no interior do filme: o cinema é o produto deste processo. O cinematógrafo suscitava a participação. O cinema ex-

cita-a e assim as projeções-identificações se expandem e exaltam no antro-po-cosmomorfismo.

No decurso destes processos revolucionários, magia, subjetividade, afetividade, estética, foram e continuam a ser postas em causa... É aqui que a análise começa a tornar-se difícil. Pois não serão também estas noções, quer na sua aceção, quer na sua utilização, reificadas e semimágicas?... É absolutamente imprescindível compreender-se que magia, afetividade e estética não são essências, mas momentos, modos do processo de participação.

Vimos que a magia estrutura o novo universo afetivo do cinema, a afetividade determina o novo universo mágico. Que a estética transmuta magia em afetividade e afetividade em magia.

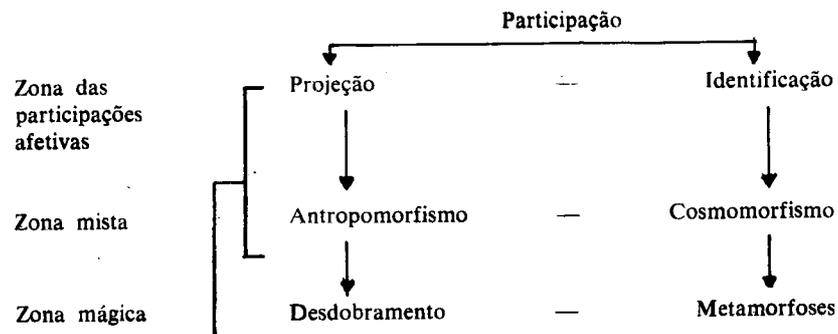
O cinema, ao mesmo tempo que é mágico, é estético e, ao mesmo tempo que é estético, é afetivo. Cada um destes termos pressupõe o outro. Metamorfose mecânica do espetáculo de sombra e luz, surge o cinema no decurso de um processo milenário de interiorização da velha magia das origens. O seu nascimento, numa nova labareda mágica, processa-se com os sobressaltos de um vulcanismo em vias de extinção. Há, sobretudo, que considerar estes fenômenos mágicos *como os hieróglifos de uma linguagem afetiva*. A magia é a linguagem da emoção e, como veremos, da estética. Só se pode, pois, definir os conceitos de magia e de afetividade em relação um ao outro. O conceito de estética insere-se nesta reciprocidade facetada. No estagio em que a civilização conservou o seu fervor pelo imaginário, tendo, embora, perdido a fé na realidade objetiva, a estética é a grande festa onírica da participação.

Paul Valéry, com o seu sentido admirável das palavras, dizia: "*A minha alma vive, sobre a tela onnipotente e movimentada: e participa nas paixões dos fantasmas que aí se sucedem*". Alma. Participação. Fantasma. Três palavras-chave que unem a magia e a afetividade no ato antropológico da participação. São os processos de participação — com as suas características próprias à nossa civilização — que testemunham da extraordinária gênese. O que há de mais subjetivo — o sentimento — *infiltrou-se no que de mais objetivo há: uma imagem fotográfica, uma máquina*.

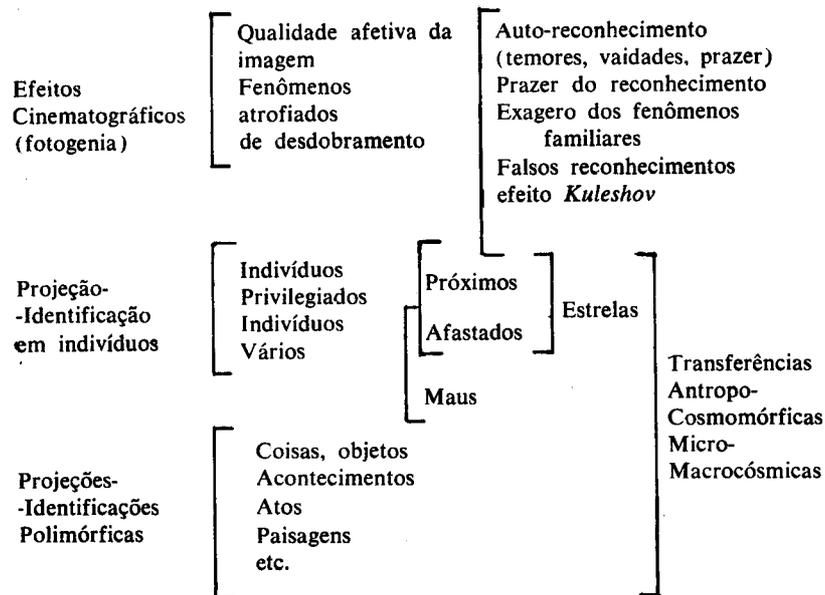
Mas em que se transformou a objetividade?

(Reprodução do capítulo IV do livro *O Cinema ou o Homem Imaginário*, Lisboa, Moraes Editores, 1970; título original *Le Cinéma ou L'homme imaginaire*, Paris, Ed. de Minuit, 1958).

QUADRO I
DA PARTICIPAÇÃO À MAGIA



QUADRO II
EFEITOS DAS PARTICIPAÇÕES AFETIVAS



segunda parte

A Ampliação do Olhar,
Investigações Sonoras:
Poéticas

Introdução

ISMAIL XAVIER

DA VASTA OBRA de Eisenstein, reuní quatro textos. Dos anos vinte, período mais decisivamente experimental, aos anos quarenta, onde o pensamento erudito procura fazer pontes e equilibrar as formulações, há algumas mudanças de ótica na sua abordagem do cinema e da montagem. Primeiro, privilegia a descontinuidade, toma cada fragmento do filme como peça de uma construção semântica baseada no princípio de justaposição e conflito: duas imagens ou mais, ao serem aproximadas, são capazes de produzir uma idéia, ou um conceito. Com aparências visuais, podemos constituir uma espécie de escrita que se molda ao pensamento, segue os movimentos do raciocínio, mesmo o mais abstrato. As acusações de intelectualismo, formalismo, falta de obediência ao princípio de organicidade da obra de arte, levam Eisenstein, a partir de 1933/34, a acentuar nuances de seu pensamento e a fazer um trabalho pedagógico de aproximação de seu discurso a algumas exigências do realismo oficial na arte soviética. Nesta antologia, temos dois textos do jovem Eisenstein, de sua fase de colaboração com o diretor de teatro Meyerhold, da amizade com Maiacovski, do início do trabalho em cinema. “Montagem de atrações” (1923) e “Método de realização de um filme operário” (1925), aplicações do princípio da descontinuidade no teatro e no cinema, são textos que expressam a recusa de um projeto estético socialista baseado nos padrões vigentes na

arte realista do século dezenove (e no cinema industrial do século vinte). O novo espetáculo deve estar baseado na justaposição de cenas, pequenos *sketches*, *agitprops*, ações circenses, lances paródicos, numa combinação de comentário, gesto, música, filme, encenação e outros elementos visuais a princípio heterogêneos, porém montados enquanto *atrações* de mesmo estatuto num conjunto que faz convergir a tradição dos espetáculos populares e o novo espaço do *music-hall* urbano. A luz, os efeitos de surpresa e choque definem uma relação tensa com o espectador, uma espécie de mobilização pela agressão, pelo choque, multiplicação dos estímulos. Estas formulações correspondem ao momento da realização de *A Greve* (1925), que procura traduzir na prática seus princípios. A montagem de atrações implica a organização do filme em blocos, pequenos ensaios visuais, focalizando certos temas; o espaço ficcional se rasga para que, em momentos definidos, possa aparecer o comentário. Esta idéia de uma sucessão de ensaios se desdobra, já na época da realização de *Outubro* (1927/28), na proposição do cinema intelectual. Aí convergem o interesse pelo teatro e pela escrita japoneses — pontos de uma linguagem conceitual que produz o significado abstrato pela justaposição de aparências — e a vontade de unir ciência e arte, de fazer um discurso visual capaz de elaborar retoricamente seus efeitos veiculando idéias, conceitos, explicações de processos. No período 1927/30, o cinema intelectual se formula de modo radical. É neste momento que Eisenstein publica o texto sobre a relação entre cinema e ideograma — não incluído aqui pois já consta de duas antologias, a de José Lino Grunewald, *A Idéia do Cinema*, e a de Haroldo de Campos, *Ideograma* — e escreve as “notas para filmagem de *O Capital*”, inéditas até há pouco tempo (ver maiores dados em *O Discurso Cinematográfico*). A partir da viagem do cineasta pela Europa e USA, e do encontro com Joyce em Paris, vamos encontrar nos textos do período 32/33 referências à questão dos novos métodos literários de representação dos processos mentais, a técnica da “stream of consciousness” e o monólogo interior. O terceiro texto aqui apresentado, anotações feitas em 1932, constitui trecho de aula de Eisenstein. Ao falar sobre a adaptação do romance de Theodore Dreiser, *Uma Tragédia Americana*, ele faz uma reflexão sobre a possibilidade única que o cinema encontra para desenvolver as conquistas da literatura. O texto “Novos problemas da forma cinematográfica” (1935) é resul-

tado do esquema de criação de pontes do Eisenstein pedagogo, é comunicação proferida num congresso; nele, Eisenstein está na defensiva e procura mostrar a compatibilidade de suas propostas estéticas com as noções do que seja a representação artística para seus colegas mais próximos do poder. O princípio de organicidade penetra o cinema conceitual que agora passa a ter, como pilar, o monólogo interior, representado em imagem e som como estratégia para a apresentação simultânea de conflitos interiores e do contexto exterior à personagem. O cineasta argumenta com dados da antropologia (de Levy-Bruhl) e da psicologia (de Vygotsy), aliados a um princípio de que certos elementos “arcaicos” e pertencentes a níveis anteriores de desenvolvimento da mente — pessoal e histórica — estão presentes na montagem visual enquanto elementos que fornecem substrato para a expressão, enquanto forma de representação de camadas mais profundas da psique de modo a estabelecer a relação “quente”, emocional, “viva” que a estética oficial deseja. A tática de Eisenstein é aqui semelhante ao celebre texto “Montagem 38” — publicado em *Reflexões de um cineasta* — onde ele mostra a presença de estratégias suas, consideradas “formalistas”, na poesia de Pushkin, poeta a quem não se podia associar os “desmandos” da vanguarda cubo-futurista. Dado o tom geral da antologia, é interessante notar que, nestes textos de Eisenstein, tem papel relevante uma fundamentação de caráter psicológico para as propostas estéticas. Nos textos de 23/25, há uma assimilação eufórica da teoria dos reflexos condicionados de Pavlov. Nos textos de 32/35, além das formulações de Levy-Bruhl sobre o “pensamento primitivo”, a referência é Vygotsky e suas considerações sobre a linguagem e o pensamento, com ênfase para a questão da “fala interior” e sua sintaxe específica.

Os textos de Dziga Vertov aqui presentes foram selecionados da edição francesa *Articles, Journaux, Projets* (Union Générale d'Éditions), que apresenta a cuidada tradução de Sylviane Mossé e Andrée Robel. Minha seleção cobre dez anos de trabalho teórico, representados por quatro segmentos, do manifesto *Nós*, escrito em 1919 e publicado em 1922, aos extratos do *ABC dos Kinocês* (1929). Voltado radicalmente para o documentário e incisivo em sua recusa da ficção cinematográfica, Vertov quer o cinema “fábri-

ca de fatos”, captação e reelaboração industrial dos acontecimentos do mundo. Ele advoga uma espécie de saída dos estúdios, de trabalho ao “ar livre”, que deu ensejo a que Eisenstein o chamasse de “impressionista” e “pontilhista” (dado o caráter sistemático e a base científica de sua construção). Esta afirmação polêmica é, no entanto, uma caricaturização própria ao debate “quente” e não faz justiça à proposta de Vertov, que está totalmente voltada para a revelação do que está oculto sob a aparência do processo social, ou para a explicação das mediações do trabalho — da sociedade em geral e do próprio cineasta — pela montagem. A sua montagem do “eu vejo” se desenvolve na base da articulação de temas — onde ele se vale de todos os recursos do cinema para construir a visão de um processo, explicá-lo. Procura em geral o efeito de singularização, o ver de um novo ponto de vista. A máquina cine-olho quer captar a orquestração do mundo e, para isto, está mais equipada do que o olhar natural do homem enredado em “deformações psicológicas” na percepção do fato. A idéia de que a percepção da máquina é mais perfeita é formulada em Vertov de um modo que revela uma nítida influência dos manifestos futuristas italianos. No seu caso, o otimismo industrialista e a estética da máquina estão vinculados a seu engajamento no projeto desenvolvimentista da nova sociedade socialista. O grande abraço da orquestração urbana, da produção industrial, da mecanização do gesto, da transformação da natureza, da superação das alienações alcoólicas e religiosas, da concentração das energias no trabalho coletivo fazem do cine-olho um combatente sistemático na frente de luta ideológica. Enquanto tal, o cine-olho se faz síntese contraditória, combinando alguns exageros estacanovistas — concentrado demais que está na questão da produtividade do homem socialista — e a paixão intelectual pela experimentação com a nova linguagem do cinema, a qual transforma seus filmes em algo talvez complexo demais para quem o quer apenas como instrumento imediato de propaganda. Adota uma postura construtivista, que se manifesta no seu interesse em mostrar a sua própria fatura, na idéia do cineasta-proletário, na inserção da arte na vida cotidiana, na exposição dos materiais de construção do filme. Vertov celebra o novo meio enquanto superação das deficiências do homem, numa utopia da perfeição industrial e socialista, onde a poesia do novo universo visual é também uma epistemologia: acima de tudo está a fé no poder analítico do

cinema enquanto instrumento de conhecimento pela montagem, enquanto olhar que trabalha para revelar a estrutura dos processos naturais e sociais.

Jean Epstein, cineasta e poeta, teórico do cinema e da poesia, é um dos estetas mais profícuos da primeira metade do século. De modo distinto, mas encontrando Vertov em alguns pontos, seu pensamento também está permeado pela idéia do *cérebro mecânico*. Os trechos de *Bonjour Cinéma* (1921) que selecionei exemplificam muito bem esta fórmula, bem como o seu elogio ao poder analítico do “primeiro plano”, dado revelador do cinema, ponto de fragmentação que nos põe em contato direto, suprimindo o contexto, com o detalhe do organismo (rosto, pés, mãos) ou com o objeto inanimado, adquirindo tais elementos uma “autonomia” e uma “personalidade própria” que nos mobiliza. Se preocupados com a questão do objeto-mercadoria na sociedade moderna, diante da observação de Epstein, podemos perguntar: o que temos no cinema é simples atualização do fetiche (resposta de Bela Balázs ao discurso fragmentado da vanguarda) ou um estranhamento que potencializa a crítica e uma reflexão mais lúcida sobre a relação entre homem e objeto? Se quisermos navegar em águas de Walter Benjamin, podemos perguntar pela relação entre esta “aura” do objeto postulada por Epstein e a perda da “aura” trazida pela reprodução da obra de arte, ou seja, por algo que tem tudo a ver com o cinema. A via explorada por Epstein é a de uma “revelação profana” (que não é a surrealista) auspiciada pela técnica: há um caráter essencialmente verdadeiro no novo olhar do cinema, dada a própria natureza mecânica do registro. Ele acredita na sinceridade absoluta do cinema, garantida pelo automatismo e pela “não-intervenção” do homem — a ampliação da imagem oferecida pelo “primeiro plano”, a contenção do tempo oferecida pela câmera lenta, as possíveis reversões do movimento são recursos que permitem analisar os gestos e as expressões de modo a revelar a verdade de um sentimento, de uma atitude humana. No seu universo teórico, a montagem ganha destaque pela via cubista da simultaneidade, pela capacidade que tem o novo veículo de reproduzir dados de percepção próprios à vida moderna — velocidade, multiplicação de estímulos, ubiqüidade. Para Epstein, o cinema é um desafio à inteligência, apresenta afinidade com uma nova sensibilidade capaz de fazer face ao ambiente tec-

nológico onde o homem contemporâneo se move. Publicamos aqui o capítulo de seu livro *La poésie d'aujourd'hui, un nouvel état de l'intelligence* onde o cineasta-poeta fala das relações cinema/literatura dentro de seu estudo maior da poesia moderna, capítulo em que Epstein ressalta a rapidez mental, a estética da sugestão, o abraço da efemeridade e outros traços da sensibilidade moderna como dados característicos à literatura moderna e ao cinema. Nos anos 20/30, a noção central dos seus escritos é a de *fotogenia*, palavra-chave que expressa seu sentimento de que há um aspecto poético no movimento das coisas e dos seres que só ao cinema cabe revelar. O leque amplo de intuições que teve frente ao cinema aparece na crítica "Réalisation du détail" (1922), onde encontramos referência direta à noção de ideograma para caracterizar a combinação de imagens. De início permeados de aforismos e *slogans*, os escritos de Epstein se tornam mais sistemáticos e, já na década de 40, vamos encontrar os livros *Intelligence d'une machine* (1946), de onde extraímos o capítulo inicial e alguns excertos, e *Cinéma du Diable* (1947), de onde publicamos também um capítulo inteiro e excertos. Nestes livros, o cérebro mecânico é pensado como elemento cultural que cumpre uma vocação subversiva, questionando os postulados do pensamento cartesiano, abalando o senso comum dominante, criando a nova percepção que põe a identidade do sujeito em cheque (ver especialmente o texto "La doute sur la personne"), que desestabiliza a ordem espacial e temporal do mundo (aqui, a inspiração vem da Teoria da Relatividade); instrumento mágico que recupera antigas "heresias" e formulações "escandalosas" sobre a natureza e o homem, feitiço que dissolve hierarquias entre os seres e traz a revelação "animista" de que tudo é vida no universo. A defasagem entre o cinema que deseja e o que é oferecido pela indústria deflagra o seu protesto, pois Epstein se depara com um quadro onde a "psicanálise foto-elétrica" sofre interdições e os poderes econômicos e políticos regulam os caminhos do cinema, abafando a poesia e o vôo da imaginação.

O surrealismo se representa aqui por dois autores: Luis Buñuel e Robert Desnos. O texto do cineasta espanhol que escolhemos teve origem numa conferência pública no México, em 1958, transcrita no livro *Luis Buñuel: biografia crítica* de Francisco Aranda (Ed. Lumen, Barcelona, 1969). Ao falar ironicamente das diferenças entre o tipo de olhar que deposita sobre o mundo — olhar

projetivo, que inclui a dimensão do desejo, o interesse afetivo do homem — e olhar "de constatação" realista, Buñuel faz a defesa da poesia e retoma os ataques que, desde os anos vinte, os surrealistas endereçaram ao cinema dominante: a "luz" do cinema, trazendo em sua própria natureza a afinidade inquestionável com a linguagem que melhor expressa as pulsões inconscientes (o sonho, o devaneio), não tem cumprido sua vocação subversiva. Ao invés de expressar, sem censuras, as pulsões do amor e o desejo, ela tem se amarrado às convenções do cinema narrativo que aceita as regras do "bom senso" e da lógica; ao invés de buscar o ilógico, o penetrante, o misterioso, o olhar do cinema tem manifestado um bom comportamento inaceitável. Em 1951, em texto publicado na revista *L'Âge du cinéma* (número especial surrealista), André Breton manifesta o mesmo desencanto: o cinema deixou tudo a meio caminho, não explorando a sua capacidade de fazer o espectador "decolar" rumo ao espaço do maravilhoso, experiência essencialmente moderna, esboço de uma nova religião do amor e do desejo. O mesmo Breton, em 1924, pouca atenção dera ao cinema no Primeiro Manifesto Surrealista, apesar de sua cinefilia. A exclamação isolada "vivam as salas escuras!" deixou para o próprio Buñuel e para Salvador Dalí a referência às "associações livres" e à "escrita automática" no contexto do cinema, por ocasião de *Un Chien Andalou*, em 1928. Ao longo dos anos vinte, o poeta que melhor representa o apostolado surrealista diante do cinema é Robert Desnos, cujos textos expressam bem o impasse de um movimento que vê o cinema encurralado entre a mediocridade do cotidiano e o "esteticismo" da vanguarda. Poeta, roteirista, crítico de cinema, Desnos comparece a esta antologia com cinco pequenos textos extraídos de *Cinéma: Articles* (Ed. Gallimard, Paris, 1966), livro que reúne suas críticas. Mais do que caracterizações de estruturas, o que encontramos nelas são manifestos em defesa do "maravilhoso", da liberação poética que coloca o homem num estado de "embriaguez" onde fica abolida a separação sonho/realidade. Ao mesmo tempo, trazem aquela mescla de desencanto com a produção vigente e de franca cinefilia, própria aos surrealistas que, via de regra, fizeram do seriado, do filme de aventura e da comédia à Mack Sennett o depósito maior do que havia de poético na nova arte. O "grito de revolta" do inconsciente se expressa em Desnos numa linguagem de sentimentos e não se desdobra, como em Breton por exemplo, na precisão de um método

caracterizado a partir de vocabulário tomado de empréstimo à psicanálise. Não há, portanto, um programa definido; há o gesto fundamental de recusa e o convite à imaginação.

O texto *Metaphors on Vision*, de Stan Brakhage, foi publicado em número especial da revista *Film Culture* — dirigida por Jonas Mekas, — em 1963. Temos aqui apenas as duas seções iniciais de um texto complexo, num volume que inclui entrevistas, cartas, anotações, escritos diretamente ligados a filmes específicos do autor e reflexões mais abrangentes sobre o cinema e a cultura contemporânea. Stan Brakhage marcou sua presença no cenário da produção independente norte-americana (também conhecida como *underground*) a partir de 1955. Seu impacto maior e seu papel decisivo de renovação das propostas no contexto *underground* ocorrem a partir do filme *Anticipation of the night* (1958), e a primeira metade dos anos sessenta o consolida como figura de referência, centro das discussões. O texto *Metaphors on Vision* pertence a este período, trazendo uma suma de suas convicções frente à experiência da visão e o papel do cinema na busca de um reaprendizado total do que seja esta experiência e do que ela possa significar em termos da abertura para um nova relação com a natureza, o corpo, a cultura. Para Brakhage, há conflito aberto entre o lingüístico e o visual, há um processo repressivo de séculos de educação pesando sobre nossa relação com o visível: a educação nos ensina a não ter consciência e a não levar na devida conta o que vemos. O seu cinema é um compromisso radical com a recuperação da sensibilidade visual em todos os seus aspectos, em toda a riqueza de imagens — visões — que se abrem para um olhar atento e liberto. Ele procura integrar tudo o que pode ser objeto do ver em diferentes regimes de consciência; com os olhos escancarados, semi-abertos ou fechados. A “visão periférica”, em geral reprimida, vem ao centro; os processos de sensibilização do olho com as pálpebras cerradas ganham relevância. Dentro da procura de imagens como investigação de uma nova “verdade”, qualquer encontro é bem-vindo, pois toda nova imagem pode trazer uma revelação. No seu movimento completo, o cinema de Brakhage é instância de um olhar para dentro, de um encontrar na subjetividade as visões mais verdadeiras bloqueadas pela grade cultural. Fazer cinema é reconstruir a experiência pessoal do ver em todos os seus níveis, usando a câmera como mediação, como extensão do olhar e do corpo. Câmera na mão que

tateia e procura surpreender novas configurações no que é familiar, câmera na mão que serve de primeira reelaboração do olhar dentro de um processo de realização que usa dos mais diversos recursos óticos, de montagem e trucagem — do mais doméstico ao mais sofisticado, do lance de laboratório ao risco direto na película — para redefinir a experiência visual do espectador e ampliá-la. Inserido na tradição romântica do artista visionário, Brakhage vê no próprio cineasta a fonte de inspiração para as revelações que se expressam no reino do visível que se inaugura. É dentro de si que o artista deve procurar o que é válido universalmente. Se o olhar integral é uma viagem que nos lança numa relação mais íntima com o cosmos, sua metafísica implica a concepção da imagem como veículo supremo da “verdade” e a concepção do cinema como o instrumento de passagem da “visão interior” para as formas exteriores.

Tradução de VINICIUS DANTAS

2.1.

Serguéi M. Eisenstein

2.1.1. MONTAGEM DE ATRAÇÕES

SERGUÉI M. EISENSTEIN

Para a encenação no Proletkult de *Todo Sabichão tem um pouco de tolo* de A. N. Ostróvski*.

I. A linha teatral do Proletkult

EM DUAS PALAVRAS: o programa teatral do Proletkult não consiste na “utilização dos valores do passado”, nem na “invenção de novas formas de teatro”, mas na abolição da própria instituição do teatro enquanto tal, substituindo-a por um local de apresentação de experiências que visam a *eleva o nível organizacional da vida cotidiana das massas*. A organização de oficinas de trabalho e a elaboração de um sistema científico para a elevação deste nível são tarefas imediatas da seção científica do Proletkult no campo teatral.

As demais atividades estão sob o signo do “por enquanto”; execução das tarefas secundárias, não daquelas essenciais para o

* (Este texto foi publicado na revista *LEF*, n.º 3, 1923, e encontra-se reproduzido nas Obras Escolhidas de S. M. Eisenstein (Tomo II, p. 269), com correções segundo o manuscrito. Os acréscimos entre colchetes foram estabelecidos a partir das informações de alguns participantes do espetáculo. Traduzido do inglês por Vinicius Dantas, a partir da versão de Daniel Gerould, publicada em *The Drama Review*, março, 1974).

Proletkult. Este “por enquanto” apresenta duas linhas, tendo ambas por lema o conteúdo revolucionário¹.

1. *Teatro figurativo-narrativo* (estático, de costumes — ala direita): *As Auroras do Proletkult*², *Lena*³ e toda uma série de produções inacabadas do mesmo tipo: a linha do ex-Teatro Operário do Comitê Central do Proletkult.

2. *Teatro de agit-atrações* (dinâmico e excêntrico — ala esquerda): representa a linha formulada teoricamente, através do trabalho da Companhia Móvel do Proletkult de Moscou, por mim e B. Arvatov⁴.

De forma embrionária, mas com suficiente clareza, esta linha despontara em *O Mexicano*⁵, encenado pelo autor deste artigo em colaboração com V. C. Smichliáiev⁶ (Primeiro Estúdio do Teatro de Arte de Moscou).

No nosso trabalho seguinte em colaboração deu-se uma total divergência de princípios (*Sobre o Precipício* de V. Plétniev)⁷, que levou-nos ao rompimento e ao trabalho em separado, representado pelo *Sabichão* e... *A Megera Domada*, para não mencionar *A Técnica de Construção do Espetáculo Cênico* de Smichliáiev, que não atinou para as mais bem sucedidas soluções de *O Mexicano*.

¹ Na revista *Espectador Proletário* (1924, n.º 6), o crítico teatral S. Levman escreveu: “O Proletkult vai de um extremo ao outro; rejeitando o gênero baseado nas emoções fortes, nos sentimentos e no naturalismo, atirou-se à palhaçada, à bufoneria, ao burlesco”.

² *As Auroras do Proletkult*, espetáculo montado com poemas de poetas proletários, em réplica polêmica à encenação por Meyerhold da comédia *As Auroras* de Verhaeren.

³ *Lena*, comédia de V. F. Plétniev (1886-1942) sobre os acontecimentos de 1912 na região do Rio Lena, na Sibéria. Encenada na inauguração do Teatro de Proletkult de Moscou, a 11 de outubro de 1922. Eisenstein fez os cenários com Nikitin.

⁴ Historiador da arte, membro do grupo “Lef”.

⁵ *O Mexicano*, adaptação teatral do romance de Jack London. Primeira montagem teatral de Eisenstein (com a colaboração de Smichliáiev) para o teatro do Proletkult em janeiro-março de 1921. Eisenstein desenhou também os cenários e os costumes.

⁶ Ator e diretor do Primeiro Estúdio do Teatro de Arte de Moscou, autor de uma pequena obra intitulada *A Técnica de Construção do Espetáculo Cênico*, editada pelo Proletkult em 1922.

⁷ *Sobre o Precipício*, peça de V. Plétniev, apresentada no Teatro do Proletkult em 1922.

Considero necessária essa digressão, pois em todas as críticas do *Sabichão*, quando procuram relacioná-lo em seus elementos comuns às mais variadas realizações teatrais, esquecem totalmente *O Mexicano* (janeiro-março de 1921), visto que *O Sabichão* e toda a teoria das atrações são o desenvolvimento lógico e posterior elaboração daquilo que foi por mim introduzido naquele espetáculo.

3. *O Sabichão*⁸, iniciado pela Companhia Operária Móvel do Proletkult de Moscou (e finalizado após a fusão das duas companhias), foi o primeiro trabalho de agitação baseado no novo método de construção do espetáculo.

II. Montagem de atrações

Está sendo empregada pela primeira vez. É preciso explicá-la.

O próprio espectador passa a constituir o material básico do teatro; o teatro utilitário (agitação, propaganda, educação sanitária, etc.) sempre tem por meta orientar o espectador numa determinada direção (estado de espírito). Para tanto, os recursos disponíveis são todas as partes constitutivas do aparato teatral (tanto a “falação” de Ostiév⁹ quanto a cor da malha da prima-dona, tanto um toque de tímpano quanto o solilóquio de Romeu, tanto o grilo na lareira¹⁰ quanto o espocar de fogos sob a poltrona dos espectadores) em toda sua variedade, reduzidas a uma unidade única — assim justificando suas presenças — por serem atrações.

Atração (do ponto de vista teatral) é todo aspecto agressivo do teatro, ou seja, todo elemento que submete o espectador a uma ação sensorial ou psicológica, experimentalmente verificada e matematicamente calculada, com o propósito de nele produzir certos choques emocionais que, por sua vez, determinem em seu conjunto precisamente a possibilidade do espectador perceber o aspecto ideológico daquilo que foi exposto, sua conclusão ideológica final. (O processo

⁸ *O Sabichão* tinha como ponto de partida a célebre peça de Ostróvski *Todo Sabichão tem um pouco de tolo*, totalmente reelaborada por S. Tretiakov.

⁹ Alexandre Ostiév (1874-1953), ator bastante conhecido na URSS, intérprete de grandes papéis do repertório clássico.

¹⁰ Alusão ao espetáculo *O Grilo na Lareira*, dramatização da obra de Dickens apresentada pelo Primeiro Estúdio do Teatro de Arte de Moscou em 1915.

do conhecimento — “através do jogo vivo das paixões” — específico ao teatro.)

Ação sensorial e psicológica considerada naturalmente no sentido da realidade imediata, tal como é empregada, por exemplo, no Teatro de Grand Guignol: olhos arrancados ou mãos e pernas decepadas em cena; ou o ator que, ao telefone, participa de um acontecimento terrível¹¹ a quilômetros de distância; ou a situação de um bêbado que pressente a iminência de uma catástrofe e cujas súplicas de socorro são tomadas por puro delírio. Não em termos do aprofundamento de problemas psicológicos, em que o tema já é por si mesmo uma atração — existindo e funcionando exterior à ação mesma da peça, graças apenas à sua atualidade. (É este o erro no qual incorre a maioria dos teatros de agitação, que se satisfazem tão somente com este tipo de atração em suas produções.)

No plano formal, considero a atração um elemento autônomo e primário da construção do espetáculo, a unidade molecular (isto é, constitutiva) da *ação efetiva* do teatro e do *teatro em geral*: inteiramente análoga ao “amontoado figurativo” de George Grosz e aos elementos de “foto-montagens” de Rodchenko¹².

“Constitutiva” — na medida em que é difícil precisar onde termina o fascínio pela nobreza do herói (momento psicológico) e onde começa a sua sedução pessoal (isto é, sua ação erótica sobre o espectador); o efeito lírico de uma série de cenas de Chaplin é inseparável do caráter de “atração” da mecânica específica de seus movimentos; da mesma maneira como é difícil definir onde o *pathos* religioso dá lugar à satisfação sádica nas cenas de martírio das representações dos Mistérios, etc.

A atração nada tem em comum com o truque. O truque, ou melhor, o *trick*¹³ (já é tempo de pôr no seu devido lugar este termo abusivo) é todo resultado acabado no plano de uma determinada habilidade artística (a acrobacia, sobretudo) e, não é senão uma forma de atração adequadamente apresentada (ou “vendida” como

¹¹ Alusão à peça de André de Lorde, *No Telefone*, transformada em filme por Griffith (*The Lonely Villa*, 1909).

¹² Rodtchenko (1891-1956), desenhista, artista gráfico, fotógrafo (criador da foto-montagem), concebeu muitos cenários dos espetáculos de Meyerhold (notadamente o da segunda parte de *O Percevejo*, de Maïacovski). Perencia ao grupo “Lef”.

¹³ Em inglês, no original.

diz a gente de circo); por isso, significa algo absoluto e acabado em si, diametralmente oposto à atração, que se baseia exclusivamente na relação, ou seja, na reação do espectador.

Uma abordagem autenticamente nova que altera de forma radical a possibilidade dos princípios de construção da “estrutura ativa” (o espetáculo em sua totalidade); em lugar do “reflexo” estático de um determinado fato que é exigido pelo tema e cuja solução é admitida unicamente por meio de ações, logicamente relacionadas a um tal acontecimento, um novo procedimento é proposto: a montagem livre de ações (atrações) arbitrariamente escolhidas e independentes (também exteriores à composição e ao enredo vivido pelos atores), porém com o objetivo preciso de atingir um certo efeito temático final. É isso a montagem de atrações.

O meio que libera o teatro do jugo da “figuração ilusionista” e da “representação” — até agora decisivas, inevitáveis e unicamente possíveis — implica a montagem de “coisas reais”, ao mesmo tempo que permite a inserção de “segmentos figurativos” inteiros e de um enredo coerente, não mais como elementos suficientes e determinantes, mas como atração dotada de um grande efeito, conscientemente selecionada para uma proposta precisa.

Pois nem a “revelação do projeto do dramaturgo”, nem a “correta interpretação do autor”, nem a “perfeita reprodução da época”, etc., mas apenas as atrações e seu sistema constituem o único fundamento da eficácia do espetáculo; a atração, de um modo ou de outro, já era utilizada segundo a intuição e a experiência do diretor, com vistas a uma “composição harmoniosa” (daí o jargão: “cortina de efeito”, “saída triunfal”, “número fora de série”, etc.), mas não no domínio da montagem e da construção. O importante é que seu uso estava restrito aos limites de verossimilhança lógica do enredo (“justificada” no texto) e, sobretudo, era inconsciente e visava a fins completamente diversos (algo que não estava previsto “de início”). No plano da elaboração de um sistema de construção do espetáculo, resta somente transferir o centro de atenção para o que era previamente considerado acessório e ornamental, mas de fato constitui o veículo básico das intenções não-convencionais da encenação; ou seja, é o necessário. Sem se deixar atar lógica e “naturalmente pelos costumes da tradição literária, transformar a nova abordagem da encenação em método (trabalho realizado a partir do outono de 1922 nas oficinas do Proletkult).

O cinema e principalmente o *music-hall* e o circo são a escola do montador teatral, pois, em seu sentido exato, montar um bom espetáculo (do ponto de vista da forma) significa construir um bom programa de *music-hall* e circo partindo das situações de um texto teatral de base. Como exemplo, segue a enumeração de uma parte do epílogo do *Sabichão* [leia com o apoio das fotos]:

1. Monólogo expositivo do herói. [Em cena (na arena), Glumov conta através de um monólogo “expositivo”, como seu diário íntimo foi roubado e como este fato ameaça-o com revelações. Glumov decide casar às pressas com Máchenka; imediatamente, ele chama Manefa (um palhaço) para lhe propor o papel do *pope*.]

2. Fragmento de um filme de detetive: explicação do item 1 — o roubo do diário. [As luzes se apagam. Na tela, um homem de máscara negra (Golutvin) rouba o diário de Glumov. Paródia dos filmes americanos de detetive.]

3. Entreato musical excêntrico: a noiva e os três pretendentes rejeitados (na peça, um só personagem) no papel das testemunhas: cena pesarosa, no estilo das canções “Vossos dedos cheiram a incenso” e “Que a sepultura”¹⁴ [Luz na sala. Máchenka entra vestida de automobilista com um véu de noiva, seguida por seus três pretendentes rejeitados, os três oficiais (Kurchaev, na peça de Ostrósvski), futuras testemunhas do seu casamento com Glumov. A cena de despedida (“pranto”) desenrola-se: Máchenka canta uma “cruel” romança, “Que a sepultura me castigue”; os oficiais, parodiando Vertinski, interpretam “Vossos dedos cheiram a incenso”. (No plano original de Eisenstein, esta cena era concebida como um número excêntrico de xilofone, com Máchenka tocando “chocalhos” costurados como botões nos uniformes dos oficiais.)]

4, 5, 6. Três atos paralelos de palhaços, duas frases para cada um (tema — donativo para a festa do casamento). [Após a saída de Máchenka e dos três oficiais, Glumov volta novamente à cena. Um após o outro, três palhaços — Goriedulin, Joffre e Mamiliukov — dirigem-se para ele, cada um executando um número de circo

¹⁴ “Vossos dedos cheiram a incenso”, canção de Vertinski; “Que a sepultura me castigue”, canção popular do começo do século.

(malabarismo com bolinhas, saltos acrobáticos, etc.) e efetuam a cobrança. Glumov recusa e sai (“Um ato de palhaçadas com frases duplas” — a cada saída, duas frases do texto: réplicas do palhaço e de Glumov.)]

7. Entrada da “estrela” (a tia) e dos três oficiais (tema — pretendentes rejeitados). Número de trocadilho que passa da alusão à palavra “cavalo” a um cavalo real (na impossibilidade de levá-lo à cena, “cavalo de três”, segundo o costume). [Mamáiev, vestida com espalhafato (uma “étoile”) chicote de circo na mão, entra acompanhada pelos oficiais. Mamáiev quer estragar o casamento e consola os pretendentes rejeitados. Após réplica destes (“Meu amigo jumento relincha”), ela estala o chicote e os oficiais põem-se a correr em volta da arena. Dois representam um cavalo, o terceiro o cavaleiro.]

8. Agit-canção coral: “Um *pope* tinha um cão”¹⁵, enquanto um “pope-de-borracha” toma a forma de um cachorro (tema — início da cerimônia religiosa). [O *pope* Manefa em cena começa o casório. Todos os presentes cantam: “O *pope* tinha um cão”. Manefa executa um número circense (“homem de borracha”) imitando cachorro.]

9. Interrupção da ação (pregão de um jornaleirinho para saída do herói). [Um jornaleirinho com megafone apregoa as notícias. Glumov, correndo, abandona a cerimônia para saber se seu diário íntimo foi publicado no jornal.]

10. Aparição do vilão mascarado. Fragmento de um filme cômico (resumo dos cinco atos da peça nas metamorfoses de Glumov; tema — publicação do diário). [O ladrão do diário entra em cena — um homem de máscara negra (Golutvin). As luzes se apagam. Na tela, o diário de Glumov. O filme narra o comportamento de Glumov com seus protetores poderosos e suas transformações em diferentes personagens (como asno ante Mamáiev, com o tanquista ante Joffre, etc.)]

11. Prosseguimento da ação com outro grupo de personagens (o casório dos três pretendentes rejeitados, todos ao mesmo tempo). [A cerimônia é abreviada. O lugar de Glumov, agora que ele fugiu, é ocupado pelos pretendentes rejeitados — os três oficiais.]

¹⁵ Canção humorística “sem fim”.

12. Canção anti-religiosa: “Allah-Verdy”¹⁶ (tema — trocadilho: necessidade de casar o mulá tendo em vista o grande número de pretendentes para uma única noiva). O coro e um novo personagem participam somente neste número — solista vestido de mulá. [Tendo em vista o casamento de Máchenka com os três pretendentes, quatro auxiliares da arena carregam o mulá numa prancha e este continua a cerimônia já iniciada, interpretando uma canção paródica sobre temas atuais — “Allah-Verdy”.]

13. Dança coletiva. Jogo com a placa “A religião é o ópio do povo”. [Quando termina a canção, o mulá dança uma *lesguinka* (dança popular da Geórgia) da qual todos participam. O mulá ergue a prancha em que estava sentado e na parte anterior está escrito: “A religião é o ópio do povo”. O mulá sai segurando a placa.]

14. Cena de farsa: a esposa e os três maridos são recolhidos numa caixa. [Máchenka e os três pretendentes são recolhidos em caixas (de onde saem, sem serem vistos). Os convidados das bodas quebram potes de argila nas caixas, parodiando o antigo rito de “deitar os noivos”.]

15. Trio de paródia dos costumes — o hino nupcial “Quem de nós é jovem?”. [Três dos personagens presentes ao casório (Mamiliukov, Mamáiev e Goriedulin) interpretam o hino nupcial “Quem de nós é jovem?”.]

16. Ruptura da ação: retorno do herói. [Glumov, correndo com o jornal na mão, interrompe o hino: “Viva! Não sei nada no jornal!”. É zombado por todos, que dele se afastam.]

17. Vôo do herói numa corda para a cúpula (tema — suicídio por desespero). [Após a publicação do seu diário e do fracasso de seu casamento, Glumov está desesperado. Decide suicidar-se e pede um “cordão” ao contra-regra. Do teto desce uma corda. Ele põe “asas de anjo” nas costas e é içado para a cúpula, na mão uma vela acesa. O coro canta “No céu noturno voou um anjo” (famosa romança baseada no poema de Lérmontov). Esta cena parodia a Ascensão.]

¹⁶ “Allah-Verdy” (Deus esteja contigo), refrão do canto popular georgiano, cuja versão paródica e anti-religiosa estava em voga nos anos 20.

18. Ruptura da ação: retorno do vilão — suicídio interrompido. [Golotvin entra em cena. Ao ver seu inimigo, Glumov passa a injuriá-lo. Desce e se atira sobre o vilão.]

19. Duelo de espadas (tema — ódio). [Glumov e Golotvin batem-se com espadas. Glumov derruba Golotvin e arranca de suas calças uma enorme etiqueta da NEP.]

20. Agit-entreato do herói e do vilão sobre tema da NEP. [Golotvin interpreta uma canção sobre a NEP, Glumov o imita. Os dois dançam. Golotvin convida Glumov “para visitá-lo quando desejar” — para ir à Rússia.]

21. Ato em fio inclinado. Passagem do vilão, sobre as cabeças dos espectadores, da arena para o balcão (tema — “partida para a Rússia”). [Golotvin equilibrando-se com um guarda-chuva, atravessa o fio inclinado, sobre as cabeças dos espectadores, até o balcão — “Ele partiu para a Rússia”.]

22. Paródia dos palhaços à tentativa do herói; acrobacias no fio. [Glumov decide seguir o exemplo de Golotvin subindo no fio e cai. Com o refrão “Oh, escorrega, escorrega, o melhor caminho é a ruela”, ele acompanha Golotvin “à Rússia” por um meio menos perigoso: atravessando a sala.]

23. Descida de um palhaço do balcão pelo fio, preso aos dentes. [Um palhaço entra em cena choramingando, repete várias vezes “Eles partiram e esqueceram alguém”. Do balcão, outro palhaço desce pelo fio, preso aos dentes.]

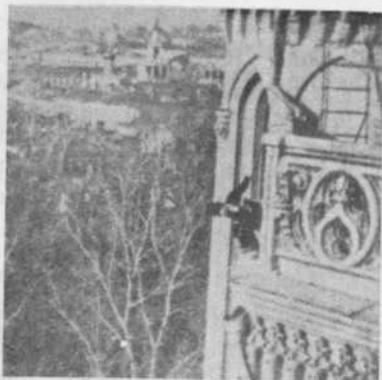
24. Entrada final de dois palhaços que atiram água um no outro (tradicionalmente) e anunciam o “fim”. [Os dois palhaços borrifam água um no outro; um, assustado, cai, enquanto o outro anuncia o “fim” e agradece à platéia.]

25. Saraivada de fogos sob as poltronas dos espectadores à maneira de um acorde final. [Quando o palhaço agradece à platéia, ocorre uma explosão de fogos de Bengala sob as poltronas da sala.]

As cenas que efetuam a ligação entre os números, quando não existe uma transição direta, servem de elemento de *legato*, solucionadas pela variada parafernália de aparelhos, pelos intervalos musicais, pela dança, pantomima e cambalhotas, etc. . .



Atração 1



Atração 2



Atração 3



Atração 3



Atração 7



Atração 10



Atração 12



Atração 13



Atração 14



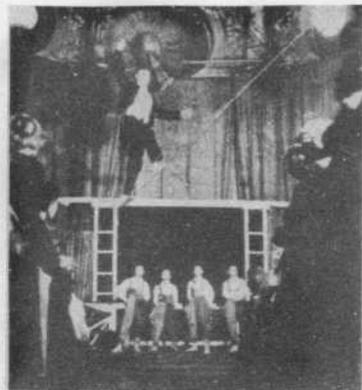
Atração 15



Atração 15



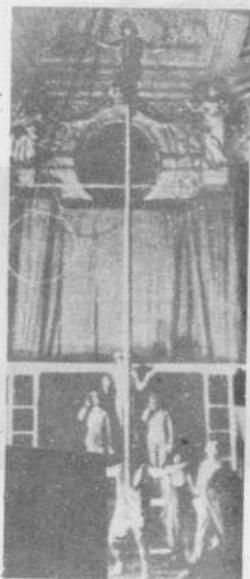
Atração 17



Atração 21



Alexandrov e Eisenstein agradecem o aplauso ao final do pequeno filme inserido na peça.



Atração 7

Mamaeva se vê no "topo da árvore".

2.1.2.

MÉTODO DE REALIZAÇÃO DE UM FILME OPERÁRIO*

SERGUÍ M. EISENSTEIN

Para a realização de *qualquer* filme existe apenas um *método*: a montagem de atrações. Para saber como e porque, veja-se o livro *Cinema Hoje*¹. Nele — a bem dizer, de modo um tanto intrincado e ilegível — está exposta minha concepção da construção de um filme.

O caráter de classe se manifesta:

1. Na definição da proposta da obra: na utilidade social do efeito da descarga emocional e psicológica do público, originada de uma cadeia de estímulos que lhe é dirigida de maneira adequada. A este *efeito socialmente útil* chamo de *conteúdo da obra*.

* (Este artigo foi publicado no jornal *Kino*, de 11 de agosto de 1925, e encontra-se reproduzido nas Obras Escolhidas de S. M. Eisenstein, publicadas em Moscou (Tomo I, pág. 117), em 1963. Traduzido do italiano por Vinicius Dantas, segundo a versão de Giovanni Buttafava, publicada em *Teoria del Cinema Rivoluzionario* (organizada por Paolo Bertetto), Milão, Feltrinelli, 1975.)

¹ O livro *Kinosegodnia*, de A. Belenson, dedicado à obra de Kuleschov, Vertov e Eisenstein, foi publicado em Moscou em 1925.

Assim, é possível, por exemplo, definir o *conteúdo* do espetáculo *Moscou, escutas?*².

A tensão máxima dos reflexos agressivos do protesto social em *Greve* deriva do acúmulo ininterrupto (sem satisfação) de reflexos, ou seja, da concentração dos reflexos da luta (elevação do tônus potencial de classe).

2. *Na escolha dos próprios estímulos.* Em duas direções. Pela correta avaliação de sua inevitável eficácia de classe: isto é, um determinado estímulo é capaz de provocar uma determinada reação (efeito) apenas em um público de determinada classe. Para que o efeito seja mais eficaz, o público presente deve ser relativamente homogêneo, se possível por categoria profissional; qualquer diretor desses “jornais vivos”, encenados nos clubes sabe como diferentes platéias, de metalúrgicos e tecelões, digamos, reagem de modo totalmente diverso e em diferentes momentos a uma mesma obra.

Essa “fatalidade” do caráter de classe, quando se examina a eficácia de uma obra, é facilmente ilustrada pelo curioso insucesso em meios operários de uma atração que produz forte impacto nos homens de cinema. Refiro-me à cena do matadouro. Seu efeito associativo, sanguinolento e concentrado, produzido numa certa camada do público, é notório. Na Criméia, a censura chegou mesmo a cortá-la com... as privadas! (Um americano que assistiu a *Greve* declarou que certos efeitos brutais eram inaceitáveis e que esta cena, certamente, precisaria ser cortada antes de o filme ser exibido no estrangeiro). No entanto, *a cena do matadouro não provocou* este efeito “sanguinolento” num público operário, pela simples razão de que para um operário o sangue de boi se associa em primeiro lugar à fábrica ligada ao matadouro! E para os camponeses, acostumados a abater o gado, a cena não suscitou efeito algum.

O segundo fator na escolha dos estímulos emotivos é a *acessibilidade de classe* deste ou daquele estímulo.

² Espetáculo escrito por S. Tretiakov para o Primeiro Teatro Operário de Proletkult em 1923, encenado com cenografia e direção de Eisenstein numa fábrica de gás em Moscou.

Exemplos negativos: a variedade de atrações sexuais, que são a base da maioria das obras burguesas comerciais; os procedimentos expressivos que distanciam da realidade concreta, por exemplo, o expressionismo dos vários *Doutor Caligari*; o veneno adocicado pequeno-burguês dos filmes de Mary Pickford, que exploram e adestram, com a excitação sistemática dos germes pequeno-burgueses, nossas platéias mais avançadas e sadias.

O cinema burguês tanto quanto o nosso, conhece estes “tabus” de classe. Assim, no livro de *The Art of Motion Picture* (New York, 1911), quando as atrações temáticas são analisadas, encontram-se em primeiro lugar uma lista de temas desaconselhados, “*as relações entre capital e trabalho*”, seguindo-se as “*perversões sexuais*”, a “*crueldade excessiva*”, a “*deformidade física*”...

O estudo dos estímulos e sua montagem com uma orientação definida nos fornece um exaustivo material para a análise dos problemas relativos à *forma*.

O conteúdo, tal como o compreendo, é o *esquema geral daquela série de choques* aos quais, numa determinada ordem, a platéia se expõe (ou grosseiramente: um certo percentual de materiais para fixar a atenção, outro tanto para irritar, etc.). Mas estes materiais devem ser organizados segundo um princípio que visa a um efeito desejado.

A forma é a *realização dessas disposições* sobre um certo material, por meio da criação e da correta organização dos estímulos capazes de provocar os percentuais necessários, isto é, o lado efetivo e concreto da obra.

É preciso mencionar ainda as “*atrações do momento*”, isto é, as reações temporárias que aparecem no curso de determinados acontecimentos ou correntes da vida social.

Oposta a estas últimas, existe uma série de fenômenos e procedimentos “*eternos*” de atrações.

Uma parte destes são atrações úteis de um ponto de vista de classe. Por exemplo, a epopéia da luta de classes atua inevitavelmente sobre um público sadio e íntegro.

Assim como existem atrações de efeito “*neutro*”, como, por exemplo, os saltos mortais, o *nonsense*, o duplo sentido, etc...

Sua utilização arbitrária leva à *l'art pour l'art*³, cuja essência contra-revolucionária foi suficientemente desmascarada.

Assim como as atrações do momento, sobre as quais não se deve especular em vista de sua atualidade, é preciso lembrar que a correta utilização ideológica das atrações neutras ou ocasionais é aceitável exclusivamente como procedimento destinado a provocar aqueles reflexos não-condicionados, necessários não por si mesmos, mas sim para a formação de reflexos condicionados, úteis do ponto de vista de classe, os quais desejamos associar a determinados objetivos de nosso princípio social.

2.1.3.

DA LITERATURA AO CINEMA: UMA TRAGÉDIA AMERICANA*

SERGUÉI M. EISENSTEIN

Do sublime ao grotesco não há mais que um passo.

De uma idéia sublimemente concebida, formulada como *slogan*, a uma obra de arte viva, há muitas centenas de passos.

Se dermos apenas um passo, vamos ter como resultado nada mais que o grotesco das acomodadas porcarias do presente.

Precisamos antes aprender como se faz obras vivas em três dimensões a partir de padrões planos e bidimensionais, com uma ligação “direta” do *slogan* para o enredo — sem escalas.

Posso descrever e mostrar em minha própria obra o modo pelo qual uma concepção ideológica interfere e se constitui em sólida

* (Este texto foi originalmente publicado em *Proletarskoye Kino*, n.º 17/18, 1932, em Moscou, encontrando-se reproduzido com vários acréscimos, nas *Obras Escolhidas* (tomo II). Sob outra forma, foi incluído na antologia *Reflexões de um Cineasta*, com o título “*Uma Tragédia Americana*”. A presente tradução corresponde a um fragmento da versão americana de Jay Leyda (*A Course in Treatment*), incluída em *Film Form* (Meridian Books, New York, 1957). (Tradução de Vinicius Dantas.)

³ Em francês no original.

perspectiva para um filme, mesmo em circunstâncias sociais um tanto incomuns.

Foi em Hollywood.

Quando “eu ganhava meu pão” na Paramount Pictures, Inc.

E tratava-se da adaptação e do roteiro de uma obra respeitável de excepcional qualidade.

Muito embora se ressinta de alguns desacertos ideológicos, *Uma Tragédia Americana*, de Theodoro Dreiser, é obra que indiscutivelmente merece ser citada dentre os clássicos de sua época e de seu país.

Que este material dava margem ao choque de dois pontos de vista inconciliáveis — o da “empresa” e o nosso —, foi o que se evidenciou a partir do instante em que o primeiro rascunho de roteiro foi submetido à apreciação.

— Na sua adaptação, Clyde Griffiths é culpado ou inocente? — esta foi a primeira pergunta do chefe da Paramount, B. P. Schulberg.

— Inocente, respondi.

— Mas então seu roteiro é um monstruoso desafio à sociedade americana!...

Tentamos explicar que o crime cometido por Griffiths resultava, a nosso ver, do todo das relações sociais que, no correr do filme, a cada etapa de sua vida e da formação de seu caráter, o tinham influenciado. Para nós, era este essencialmente o interesse da obra.

— Preferiríamos um simples policial em torno de um crime sem maiores pretensões...

— E sobre o amor entre um rapaz e uma moça, acrescentou alguém com um suspiro.

A possibilidade de duas interpretações totalmente opostas da ação do personagem principal não me surpreendia.

O romance de Dreiser é vasto e ilimitado como o Hudson, imenso como a própria vida, admitindo para si múltiplos pontos de vista. Como todo fenômeno “objetivo” da natureza, noventa e nove por cento deste romance são exposição de fatos, um por cento é

posicionamento em face deles. Este épico em termos de objetividade e veracidade cósmicas precisava ser estruturado como uma tragédia — o que era impensável sem uma certa visão de mundo, sem um ponto de partida e um eixo de direção.

A questão da inocência ou culpa incomodava aos chefões do estúdio de um ponto de vista diverso: culpa significava antipatia.

Um herói antipático?

E a bilheteria?

Mas se ele não fosse culpado...

E por causa das dificuldades acerca desta “maldita questão”, *Uma Tragédia Americana* mofou cinco anos nas gavetas da Paramount, após a compra dos seus direitos.

David Wark Griffith, o próprio patriarca do cinema, Lubitsch e muitos outros quiseram se aproximar — mas só.

Os “chefões” com a costumeira e cautelosa ponderação escusaram-se de uma decisão. Sugeriram que completássemos o roteiro “como quiséssemos” e então “veremos”...

O que já disse deixa perfeitamente claro que, muito ao contrário das adaptações anteriores, no nosso caso a diferença de opinião não se baseava numa decisão de caráter pessoal, mas, na verdade, tocava na questão do tratamento social, em seu todo e em seu fundamento.

Agora seria interessante analisar de que modo o objetivo visado acaba determinando a conformação de partes autônomas e como, com seus imperativos, este mesmo objetivo permeia todos os problemas das situações determinantes, da densidade psicológica e do aspecto “estritamente formal” da construção como um todo — e como antecipa métodos inteiramente originais, “estritamente formais”, que generalizados, podem servir para estruturar as novas concepções teóricas da disciplina norteadora da cinematografia enquanto tal.

Não seria possível resumir aqui toda a intriga do romance. Não há como narrar em cinco linhas o que exigiu dois grossos volumes. Limitar-me-ei apenas ao núcleo central mais explícito dos episódios da tragédia — o próprio crime, embora não seja ele pro-

priamente que constitua a tragédia, mas o trágico destino que enreda Clyde, arrastado que é pela estrutura social ao crime. A atenção fundamental do nosso roteiro aqui se detinha.

Clyde Griffiths, após ter seduzido uma jovem operária da mesma fábrica e seção da qual ele é o contra-mestre, não aceita que ela faça um aborto ilegal. Sente-se obrigado a casar com ela, o que arruinaria a sua carreira e seus planos, seu casamento com uma garota milionária apaixonada por ele.

Eis o dilema de Clyde: ter de renunciar para sempre à carreira, à ascensão social, ou então livrar-se da moça.

As peripécias de Clyde e os seus conflitos com a realidade americana acabaram certamente por moldar até este momento sua psicologia. Assim, após prolongado conflito interior (não com seus princípios morais, mas com sua própria falta de caráter), ele decide pela segunda alternativa.

Premedita e prepara minuciosamente o crime — virar um barco, simulando naufrágio.

Todos os detalhes são imaginados com a minúcia de um assassino estreante. O que o lançará posteriormente na armadilha fatal das provas irrefutáveis.

Clyde parte com a moça.

No barco, o conflito entre repulsa e piedade por ela, entre vacilação e fixação cúpida no futuro brilhante, atinge o paroxismo.

Meio consciente, meio inconsciente, tomado de um pânico enlouquecedor, ele vira o barco.

A moça se afoga.

Após abandoná-la, Clyde salva-se segundo seu plano de antemão, para cair na própria rede que urdira para sua salvação.

O episódio do barco é construído tal como acidentes deste tipo em geral ocorrem. Nada é muito claro, nem muito consciente, reina uma confusão indiferenciada. Dreiser apresenta o fato com tal imparcialidade que seus desdobramentos subseqüentes são formalmente entregues, não ao encadeamento lógico da história, mas aos trâmites da lei.

O que nos forçava a acentuar a inocência *material* e *formal* de Clyde no próprio instante de praticar o crime.

Só assim deixaríamos suficientemente claro aquele “monstruoso desafio” à sociedade cuja engrenagem levou um jovem sem caráter a uma tal situação para, em seguida, em nome da moral e da justiça, condená-lo à cadeia elétrica.

A *formalidade* dos códigos de honra, moral, justiça e religiosidade é sacrossanta na América, é o seu fundamento básico. É nela que se baseia a interminável movimentação da advocacia nos foruns, nos tribunais e no parlamento. A essência do que se discute formalmente é irrelevante.

Por isso, mesmo que merecida em função de sua conduta no caso (pelo qual ninguém se interessa) e não obstante a prova de sua inocência *formal*, a condenação de Clyde seria considerada “monstruosa” pela América, um crime judicial.

Era preciso desenvolver o tratamento da seqüência do barco com uma precisão incontestável no tocante à inocência formal de Clyde.

Sem, no entanto, inocentá-lo de maneira alguma, nem diminuir parcela alguma de sua culpa.

Adotamos o seguinte tratamento: Clyde quer cometer o crime, mas não *pode!* No instante decisivo, ele fraqueja. Simplesmente por impotência.

Contudo, antes desta “derrota” íntima, ele havia despertado tamanho horror à garota que, ao se debruçar na sua direção, interiormente já derrotado e pronto a “voltar atrás”, Roberta se apavora e recua. O barco, perdendo o equilíbrio, balança. Quando, ao procurar segurá-la, sua máquina fotográfica acidentalmente bate no rosto dela, ela entra em pânico aterrorizada, tropeça e cai. O barco vira.

Para dar maior ênfase, mostramos Roberta vir à tona mais uma vez. E até mesmo Clyde nadando na sua direção. O mecanismo do crime, porém, tinha entrado em ação e prossegue até o final, mesmo contra a vontade de Clyde. Apavorada, aos soluções, Roberta repele Clyde e, sem saber nadar, afoga-se.

Bom nadador, Clyde alcança a margem e recobra a consciência, para continuar a agir segundo o plano fatal que traçou para o crime — do qual, no barco, desviara-se por instantes.

A densidade trágica e psicológica da situação assim apresentada é incontestável. A tragédia eleva-se quase que ao nível grego da moira cega (destino) que, uma vez invocada, não deixará em paz quem a conjurou. Atingindo a tragicidade de uma “causalidade” implacável, a qual uma vez desencadeada é impelida através de seu curso inexorável para uma conclusão lógica qualquer.

Nesse esmagamento do ser humano por um princípio cósmico “cego”, pela inércia de leis que escapam ao controle humano, encontra-se um dos princípios fundamentais da tragédia antiga. Ele espelha a dependência passiva do homem daqueles tempos diante das forças da natureza. Análogo ao que, em relação a outra época, Engels escreveu sobre Calvino:

“Sua doutrina da predestinação era a expressão religiosa do fato de que no mundo comercial da concorrência, o êxito ou o fracasso não dependem da atividade ou da inteligência do homem, mas de circunstâncias que fogem ao seu controle. Não é ele quem decide, nem é ele quem governa, mas a misericórdia das potências econômicas superiores e desconhecidas...”¹

Uma regressão ao atavismo das concepções cósmicas primitivas através de uma situação fortuita de hoje é sempre um meio de elevar uma cena dramática aos ápices da tragédia. Nosso tratamento, porém, não se limitava a isso. Era repleto de situações significativas que desfechavam o curso posterior da ação.

No livro de Dreiser, “para o bem da salvação da honra da família”, um tio ricoço de Clyde arregimenta um “aparato” de defesa.

Os advogados de defesa não têm a menor dúvida de que o crime fora cometido. No entanto, inventam que Clyde sofreu uma crise passional (*changing of heart*), sob influência de seu amor e piedade por Roberta.

Para uma invenção de momento, não é tão ruim.

Mas isto se torna muito pior, dado esta crise ter *realmente* ocorrido. Quando esta crise ocorreu por motivos inteiramente diversos. Quando não houve nenhum crime. Quando os advogados estão convencidos de que houve um crime. E com uma mentira deslavada, tão perto da verdade e ao mesmo tempo tão longe, eles se empenham vergonhosamente em inocentar e salvar o acusado.

E o mal se torna mais dramático no momento em que a “ideologia” do nosso tratamento confunde as proporções e, mais adiante, a objetividade épica da narrativa de Dreiser.

Quase que o segundo volume inteiro é dedicado ao processo, pelo assassinato de Roberta, contra Clyde, o qual, acuado, acaba sendo condenado à cadeia elétrica.

Como pano de fundo do processo é mencionado que o verdadeiro objeto do processo e julgamento de Clyde não tem a mínima relação com ele, qualquer que seja. Seu objetivo é simplesmente conferir a necessária popularidade entre a população de agricultores do estado (o pai de Roberta é um pequeno fazendeiro) para Mason, procurador da comarca, pois desse modo, ele poderá contar com o apoio necessário à sua nomeação como juiz.

A defesa alça com um caso considerado de antemão sem esperança (“no mínimo, dez anos de cadeia”), com as mesmas perspectivas eleitorais. Pertencendo ao partido político adversário, o objetivo principal da defesa é exercer uma pressão maior, a fim de derrotar o ambicioso procurador. Para um lado como para o outro, Clyde não passa de simples meio para um fim.

De juguete nas mãos da moira cega, do destino, da causalidade *à la grecque*, Clyde passa a juguete da maquinaria da justiça burguesa, a qual, nem um pouco cega, é usada como instrumento de intriga política.

Assim se amplia e se generaliza tragicamente a sorte do caso particular de Clyde numa autêntica “American Tragedy em geral”, uma história característica de um jovem americano do início do século vinte.

Toda a confusão de detalhes do próprio processo foi quase que inteiramente suprimida na construção do roteiro, substituída por uma espécie de mancomunação pré-eleitoral, visível na solenidade do júri que se torna terreno de manobras para a campanha política.

¹ Engels, F. *Do Socialismo Utópico ao Socialismo Científico*.

Este tratamento básico do assassinato determina a densidade trágica e a contundência ideológica de uma outra parte do filme e de uma outra personagem: a mãe.

A mãe de Clyde dirige uma missão Religiosa. A sua religião é o mais cego fanatismo. Tão imbuída está ela de seu absurdo dogma, que a sua figura chega involuntariamente a impor respeito, alcançando a estatura de símbolo e assumindo a grandiosidade que irradia uma aura de mártir.

Apesar igualmente de ela ser a encarnação primeira da culpa da sociedade americana em relação a Clyde: a educação que lhe deu, os princípios que lhe incutiu, dirigidos aos Céus em vez de orientar o filho para o trabalho, foram as premissas iniciais da posterior tragédia.

Dreiser retrata a sua luta para provar a inocência do filho até o fim, chegando mesmo a empregar-se como repórter de um jornal para permanecer perto do filho, a excursionar pela América (como fizeram as mães e irmãs dos garotos de Scottsboro) pronunciando conferências e a angariar os fundos necessários para a apelação contra a sentença. Ela possui a grandiosa determinação da heroína disposta ao auto-sacrifício. Na obra de Dreiser, essa grandeza infunde simpatia pelas suas doutrinas morais e religiosas.

No nosso tratamento, Clyde, na cela de morte, confessa a ela (e não ao reverendo McMillan, como no romance) que, embora não tenha assassinado Roberta, tivera a intenção.

A mãe, para quem palavra é ato, a intenção de pecar o próprio pecado, fica estupefata com a confissão. Em tudo oposta à grandeza da mãe da novela de Gorki, ela acaba traindo o filho.

Quando ela se dirige ao governador com uma petição em favor da vida de seu filho, no instante em que este lhe indaga diretamente "A senhora acredita realmente na inocência de seu filho?", ela se sobressalta.

No instante crucial do destino de seu filho, ela silencia.

O sofisma cristão da identidade ideal (de ação e pensamento) e da identidade material (*de facto*), paródia do princípio da dialética, desencadeia o trágico desenlace.

A petição é indeferida, bem como o dogma e o dogmatismo daquela que apelou são desacreditados. O momento fatal em que

a mãe silencia nem mesmo será amenizado pelas lágrimas ao despedir-se para sempre do filho que as suas próprias mãos confiaram às presas do Baal cristão. Quanto mais tocantes se tornam as cenas finais, mais atroz e amarga é a dilaceração da ideologia que provocou esta comoção.

Na minha opinião, nosso tratamento conseguiu arrancar muitas das máscaras — embora não todas — da figura monumental da mãe.

E Dreiser foi o primeiro a nos felicitar por tudo o que o nosso tratamento introduzira em sua obra.

Na nossa adaptação, a tragédia dentro dos limites do romance se consumava muito antes das cenas finais. O fim, a cela, a cadeira elétrica, a escarradeira brilhante de tão polida (que eu mesmo vi em Sing-Sing) aos seus pés, tudo isso não é mais que o fim de uma certa encarnação da tragédia que, longe das brochuras dos romances, se desenrola a cada hora e a cada minuto nos Estados Unidos.

A escolha deste tipo de fórmula "seca" e "convencional" de tratamento social acarreta o acirramento da intriga e a radical revelação das personagens e sua psicologia.

Um tal tratamento atua profundamente também sobre o próprio método formal. Graças a ele, em particular e por seu intermédio, é que a concepção do "monólogo interior" no cinema foi afinal formulada. Uma idéia que eu já trazia em mente seis anos antes que o advento do sonoro tornasse possível sua realização prática.

Como vimos, fazia-se necessária uma precisão extremamente nuançada para expor o que se passava no espírito de Clyde antes do momento do "acidente". E logo nos demos conta de que explicitar o conflito de Clyde por meio de "elementos exteriores" não resolveria o nosso problema.

Todo o arsenal de sobranceiras enrugadas, olhos arregalados, respiração sôfrega, corpos contorcidos, faces petrificadas ou primeiros planos de mãos nervosas era bastante inadequado para expressar as sutilezas do conflito íntimo em todas as suas nuances.

A câmera tinha de penetrar "o interior" de Clyde. A agitação febril de seus pensamentos deveria ser registrada sonora e visual-

mente, alternada com a realidade exterior — o barco, a garota sentada diante dele, seus próprios gestos. Nascia a forma do “monólogo interior”.

Como eram maravilhosos estes esboços de montagem!

Neste domínio, até mesmo a literatura é ineficiente. Limita-se ora à retórica primitiva usada por Dreiser para descrever os murmúrios interiores de Clyde², ora às piores tiradas pseudoclássicas das personagens de O’Neil em *Estranho Interlúdio*, que nararam “à parte”, para a platéia, aquilo em que pensam como complemento aos diálogos. Nesse caso o teatro é ainda mais claudicante que a prosa literária ortodoxa.

Somente o filme dispõe dos meios para uma apresentação adequada de todo o curso do pensamento de uma mente transtornada.

Ou só é possível à literatura, uma literatura que rompesse as fronteiras tradicionais. A mais brilhante realização neste campo são os imortais “monólogos interiores” de Leopold Bloom em *Ulysses*. Quando me encontrei com Joyce em Paris, ele se interessou vivamente pelos meus planos de um monólogo interior cinematográfico, cujo alcance é infinitamente mais vasto do que o possível à literatura.

Apesar de sua quase completa cegueira, Joyce desejava assistir às passagens que no *Encouraçado Potemkin* e em *Outubro*, com os meios expressivos próprios do cinema, seguiam uma direção análoga.

O “monólogo interior” como método literário de abolição da distância entre sujeito e objeto para exprimir numa forma cristalizada a própria experiência do protagonista, foi encontrado, já em 1887, por pesquisadores e historiadores do experimentalismo literário na obra *Les Lauriers sont coupés*, de Edouard Dujardin, pioneiro do “fluxo de consciência”.

² Uma amostra: “Você podia salvá-la. Não, não pode! Veja como ela se debate. Aturdida. Ela é incapaz de se salvar e se agora você se aproximar seu louco terror pode levá-lo a arriscar sua própria vida. Mas você quer viver! E a vida, com ela viva, doravante nada valerá. Mas espere um instante — uma fração de segundo! Espere, espere, ignore a piedade deste apelo. E então — então, olhe! Olhe! Acabou. Ela está afundando agora. Você não vai vê-la viva nunca mais — para sempre.”

Como tema, como percepção do mundo, como “sensação”, como descrição de um objeto, mas não como método, podemos encontrá-lo mesmo antes. Naquele “deslizamento” do objetivo para o subjetivo, e vice-versa, característico dos escritos dos românticos — E. T. A. Hoffmann, Novalis, Gérard de Nerval.

Mas como método de estilo literário e não como interpolação no enredo ou como forma de descrição literária, Dujardin foi o primeiro a usá-lo, quer como método específico de exposição, quer como método específico de construção. Sua perfeição literária absoluta foi alcançada por Joyce e Valéry Larbaud trinta e um anos mais tarde.

Sua expressão plena, no entanto, encontra-se apenas no cinema.

Pois somente o filme sonoro é capaz de reconstituir todas as fases e particularidades do processo de pensamento.

Que esboços maravilhosos eram aquelas séries de planos para a montagem!

Como o pensamento, elas se originariam muitas vezes de imagens visuais. Sonoras. Sincronizadas e não-sincronizadas. Depois como sons. Informes. Ou imagens sonoras com sons objetivamente figurativos...

Aí, inesperadamente, palavras precisas formuladas racionalmente — tão “racionais” e contidas quanto palavras pronunciadas em voz alta. A tela escura, uma torrente de visualidade sem imagens.

Aí, uma fala desconexa e arrebatada. Nada além de substantivos. Ou, nada além de verbos. Ou interjeições. Com ziguezues de formas imprecisas, confundindo-se com formas sincronizadas.

Aí, uma sucessão de imagens visuais em completo silêncio.

Combina-se então a uma polifonia sonora. Aí, imagens polifônicas. Depois, ambas ao mesmo tempo.

Aí, inserem-se no curso exterior da ação. Os elementos da ação exterior se intercalam ao monólogo interior.

Como que apresentando, dentro das personagens, o movimento íntimo, o conflito de dúvidas, as explosões de paixão, a voz da razão, rápida ou em câmera lenta, marcando os ritmos diferentes de um ou de outro e, ao mesmo tempo, em contraste com a quase

total ausência de ação exterior: um candente debate íntimo por trás da máscara de pedra da face.

Como é fascinante perceber o próprio cortejo de pensamentos, particularmente em estado de excitação, a fim de surpreender-se consigo a escutar e escutar o próprio pensamento. Como falar “consigo mesmo” é distinto de falar “para fora”. A sintaxe do discurso interior difere bastante da do discurso exterior. Vacilantes palavras interiores correspondendo a imagens visuais. Contrastes com as circunstâncias exteriores. Como elas interagem reciprocamente...

Escutar e refletir — a fim de compreender as leis estruturais e ordená-las para a construção de um monólogo interior de tensão máxima, recriação do conflito trágico. Que coisa fascinante!

Quantas perspectivas de reflexão e de invenção criativa! E como era evidente que o material do filme sonoro não é o diálogo.

A verdadeira matéria-prima do cinema sonoro é sem dúvida o monólogo.

E como inesperadamente na materialização prática, na expressão de um caso concreto veio à luz aquela “última palavra” em termos da forma em geral da montagem, que, teoricamente, há muito tempo fora prevista — a forma da montagem como estrutura é uma reconstrução das leis do processo do pensamento.

Aqui, a particularidade do tratamento, fecundada pela novidade do método formal, ultrapassa suas limitações, generalizando seu novo alcance teórico e o princípio da teoria da forma da montagem como um todo.

(Entretanto, isso não significa de maneira alguma que o processo do pensamento como forma de montagem deva necessariamente ter o processo do pensamento como seu tema!)

As anotações para esta guinada de cento e oitenta graus na cultura cinematográfica jazeram numa maleta no hotel, soterradas sob uma pilha de livros, como as ruínas de Pompéia sob as cinzas, enquanto esperavam serem filmadas...

Uma Tragédia Americana foi entregue a Josef von Sternberg que se encarregou, direta e literalmente, de dispensar tudo aquilo em que nossa adaptação se baseava, restaurando tudo aquilo que tínhamos dispensado.

Algo como um “monólogo interior” não lhe ocorreu...

Sternberg cumpriu as ordens do estúdio — e filmou um simples caso policial.

Dreiser, velho leão encanecido, bateu-se em favor de nossa “deformação” de sua obra e processou a Paramount por ter filmado uma versão correta e convencional de seu romance.

Dois anos mais tarde, *Estranho Interlúdio*, a peça de O'Neill, foi “adaptada” para a tela com o acréscimo de vozes explicativas, desdobradas, triplicadas, em torno da face silenciosa do protagonista, acrescentando um teor adicional à primitiva dramaturgia do teatrólogo. Ridículo demais, perto do que poderia ter sido feito a partir da correta aplicação dos princípios da montagem — pelo monólogo interior!

Uma tarefa do gênero. Soluções por meio de um tratamento da obra em questão. Valorização por meio do tratamento. E, da maior importância, atribuir uma função do ponto de vista construtivo, formalmente, fecunda, à “enfadonha”, “obrigatória” e “imposta” restrição ideológica. Não uma realização esquemática, mas um organismo vivo de produção — este é o trabalho fundamental à frente da direção coletiva do Terceiro Curso do Instituto Estatal de Cinema. Com todos os recursos, pesquisaremos os temas para este trabalho no cambiante oceano de temas que nos cerca...

2.1.4.

NOVOS PROBLEMAS DA FORMA CINEMATOGRAFICA *

SERGUÉI M. EISENSTEIN

Até um sábio tão antigo como Heráclito observara que nenhum homem pode se banhar duas vezes no mesmo rio.

Assim como nenhuma estética pode florescer sobre um mesmo conjunto de princípios em duas etapas diferentes de seu desenvolvimento. Especialmente quando uma tal estética se refere à mais mutável de todas as artes e quando as duas etapas são os dois quinquênios sucessivos do mais prodigioso e notável empreendimento de edificação do mundo: a construção do primeiro Estado e da primeira sociedade socialistas da História.

* (Texto da conferência pronunciada no Congresso do Sindicato de Trabalhadores Criativos da Cinematografia Soviética — Moscou, 8 a 13 de janeiro de 1935. A tradução americana de Jay Leyda e Ivor Montagu é acrescida de um preâmbulo, escrito especialmente por Eisenstein (incluída em *Film Form*). A tradução para o português foi feita a partir desta versão, cotejada com a tradução francesa de Armand Pannigel (baseada em diferente versão, reproduzida no tomo II das *Obras Escolhidas*), por Vinicius Dantas, com a colaboração de Hugo Sérgio Franco.)

Daí se evidenciar o nosso propósito, nosso tema aqui, a estética do cinema e, em particular, a estética do cinema na terra soviética.

No decorrer dos últimos anos, o cinema soviético passou por uma grande transformação, antes de mais nada ideológica e temática.

No tempo em que o cinema mudo florescia, seu apogeu era alcançado sob a palavra-de-ordem largamente difundida das “massas” — o “herói-massa” e os métodos de expressão cinematográfica dela derivavam diretamente, rejeitando as estreitas concepções dramáticas em favor do *epos* e do lirismo, com “tipos” e protagonistas incidentais em lugar de heróis individualizados — enfim, com o inevitável primado do princípio de montagem como princípio de orientação da expressividade fílmica.

Porém durante os últimos anos — os primeiros anos do cinema sonoro soviético —, os princípios de orientação foram alterados.

A partir desse onipresente conjunto de representação das massas, do seu movimento e das suas experiências, chegou-se a um estágio em que sobressaem as personagens heróicas individualizadas. Esta ascensão é acompanhada pela mudança estrutural das obras em que aparecem. A antiga qualidade épica e sua característica escala-gigante começam a se retrair em construções muito mais próximas da dramaturgia, no sentido mais estreito da palavra, de uma dramaturgia, de fato, de cunho mais tradicional, muito mais próxima do cinema estrangeiro do que dos filmes que outrora declaravam guerra mortal a estes métodos e princípios.

Os melhores filmes do período mais recente [*Chapiév* (irmãos Vassiliev, 1934), por exemplo], não obstante, conseguiram em parte preservar as qualidades épicas do primeiro período de florescimento do cinema soviético, com conseqüências mais amplas e felizes.

Mas a maioria dos filmes se desgarrou inteiramente deste legado, inclusive do princípio e da forma que, naquele instante, definiam o traço mais marcante e próprio do cinema soviético, traço novo e original, reflexo da própria originalidade do até então inexistente País dos Soviets, dos seus esforços, objetivos, ideais e lutas.

A muitos parece que o crescente desenvolvimento do cinema soviético cessou. Falam em retrocesso. O que, evidentemente, é

falso! É uma importante circunstância é subestimada pelos ardorosos defensores do nosso antigo cinema mudo em terras estrangeiras, os quais assistem agora, perplexos, filme após filme que lhes chegam, e que são, em tantos aspectos formais, tais quais os seus próprios. Se em muitos casos o amaneiramento daquele brilho formal, a que se habituaram nossos amigos estrangeiros, deve com efeito ser observado, isto se deve ao fato da nossa cinematografia, no seu presente estágio, estar absorvida inteiramente por uma outra esfera de fundamentação e pesquisa. Uma solução de continuidade no desenvolvimento maior das formas e meios de expressividade fílmicos surgiu como consequência inevitável da guinada em outra direção das nossas pesquisas, guinada recente, cujos efeitos ainda são esperados para aprofundar e ampliar as formulações temáticas e ideológicas das questões e problemas do conteúdo fílmico.

Não é por acaso que comecem precisamente nesse período, pela primeira vez em nossa cinematografia, a aparecer as primeiras imagens acabadas de personalidades, não só de simples personalidades, mas daquelas personalidades as mais excepcionais, as figuras de proa dos principais dirigentes comunistas e bolcheviques. Assim como o único partido revolucionário, o Partido Bolchevique, veio à tona em meio ao movimento revolucionário das massas, para tomar a dianteira dos elementos inconscientes da revolução e para dirigi-los aos objetivos revolucionários conscientes — assim, pois, passam a se cristalizar no presente estágio as imagens cinematográficas dos dirigentes de nosso tempo, sem o caráter revolucionário de massa, próprio daquele conjunto anterior de filmes. Em lugar de uma palavra-de-ordem genérica e revolucionária soa efetivamente, com clareza, a palavra-de-ordem comunista.

O cinema soviético está atravessando agora uma nova fase — uma fase de bolchevização ainda mais nítida, uma fase de contundência ideológica ainda mais aguda e militante. Uma fase historicamente lógica, natural e dotada de possibilidades fecundas para o cinema como a mais notável de todas as artes.

Esta tendência nova não é nada surpreendente, senão o estágio lógico de crescimento, enraizado no âmago mesmo do precedente estágio. Assim, aquele que talvez se possa considerar o defensor mais ardente do estilo cinematográfico épico de massas, aquele cujo nome sempre esteve ligado ao cinema de “massas” — o autor destas li-

nhas — rendeu-se a precisamente este mesmo processo em seu penúltimo filme, *O Velho e o Novo* (1929), em que Marfa Lapkina desponta já como uma protagonista individualizada e excepcional da ação.

No entanto, nossa tarefa é tornar este novo estágio suficientemente sintético. Para assegurar que, na sua marcha rumo a novas conquistas de fundamento ideológico, não só a perfeição alcançada pelas realizações passada não se perca, mas seja também superada, sempre na perspectiva de qualidades novas e meios de expressão ainda não explorados. Para elevar uma vez mais a forma ao nível do conteúdo ideológico.

Estando comprometido neste momento com a solução prática destes problemas em meu novo filme, *O Prado Bejin*, que acaba de ser iniciado, gostaria de apresentar aqui uma série de observações ligeiras sobre a questão da forma em geral.

O problema da forma, a par do problema do conteúdo, passa na etapa presente por uma fase de fundamentação de princípio. As linhas que seguem deverão servir para indicar a direção que este problema toma, na medida em que esta nova tendência de pensamento se vincula inteiramente, em sua evolução, às descobertas neste sentido avançadas durante o período de apogeu de nosso cinema mudo.

Vamos começar pelos últimos pontos alcançados pelas investigações teóricas do acima referido estágio do cinema soviético (1924-1929).

É claro e indubitável que o *nec plus ultra* dessas investigações foi a teoria do “cinema intelectual”.

Esta teoria propôs-se a “restaurar a plenitude emocional do processo intelectual”. Esta teoria ocupou-se com a transposição para a forma fílmica do conceito abstrato, do curso e das desarticulações de conceitos e idéias, sem intermédios. Sem recorrer ao enredo, nem a uma intriga inventada, diretamente mesmo — por meio dos elementos compostos pelas imagens, tais como filmadas. Esta teoria era uma ampla generalização, ampla demais talvez, de uma série de possibilidades de expressão postas ao nosso alcance pelos métodos de montagem e por suas combinações. A teoria do cinema intelectual representou, por assim dizer, um limite, a *reductio ad*

paradox de uma hipertrofia da concepção da montagem que permeava a estética do cinema mudo soviético como um todo e minha obra em particular.

Ao retomar o “instituto do conceito abstrato” como moldura para os possíveis produtos do cinema intelectual e como fundamento de base desta proposta fílmica — e uma vez reconhecido o avanço do cinema soviético, agora perseguindo outros objetivos, quais sejam, a demonstração de tais postulados conceituais por meio de ações concretas e de personagens vivas, como acima observamos —, vemos qual pode, qual deve ser o destino futuro das idéias expressas naqueles tempos.

É necessário, pois, descartar o colossal material teórico e criativo, no bojo do qual a concepção do cinema intelectual nasceu? Provou ser este tão só um paradoxo intrigante e curioso, uma *fata morgana* de possibilidades abortadas de criação?

Ou provou seu caráter paradoxal residir não em sua essência, mas na esfera de sua aplicação, de modo que agora, após examinarmos alguns de seus princípios, pode ser que — sob nova aparência, com nova utilidade e nova aplicação — os postulados então expressos tenham desempenhado e ainda possam desempenhar papel altamente positivo para a abordagem teórica, compreensão e domínio dos “mistérios do cinema”?

O leitor, sem dúvida, já adivinhou o modo como nos inclinamos a abordar a situação — e tudo o que segue servirá para demonstrar, talvez em linhas gerais, nossa compreensão e seu provisório emprego como hipótese de trabalho que, para o desenvolvimento cultural da forma e composição fílmicas, tende a formular, pouco a pouco, pela prática cotidiana, uma concepção lógica e global.

Gostaria de começar com a seguinte consideração:

É extremamente curioso o fato de certas concepções e teorias, representativas do conhecimento científico em uma dada época histórica, decaírem enquanto ciência em períodos posteriores, mas continuarem, válidas e admissíveis, a existir, não mais no domínio da ciência, mas no domínio da arte e da imaginação.

Tomando a mitologia como exemplo, verificamos que, a certa época, ela nada mais foi senão um complexo corrente de conheci-

mentos sobre os fenômenos relatados, em geral, em linguagem figurada e poética.

Todas aquelas figuras mitológicas que agora, na melhor das hipóteses, consideramos materiais de alegoria, representaram, a certo estágio, uma compilação imagística do conhecimento do Universo. Mais tarde, a ciência passou da narrativa por imagens aos conceitos, e o conjunto de antigos símbolos de natureza mitológica personificada sobreviveram como uma série de imagens pictóricas ou metáforas literárias, líricas, etc. Por fim, mesmo este conjunto de símbolos esgotou esta sua condição e perdeu-se para sempre nos arquivos. Basta refletirmos sobre a poesia contemporânea, comparando-a à poesia do século dezoito.

Outro exemplo: tomemos um postulado como o do *apriorismo* da Idéia, mencionado por Hegel em relação à criação do mundo. E que era o ápice do conhecimento filosófico a certo estágio. Mais tarde, o ápice foi superado. Marx pôs este postulado de cabeça para baixo na questão do princípio de apreensão da essência da realidade. No entanto, se considerarmos nossas obras de arte, encontramos-nos efetivamente num estado que se aproxima bastante à formulação hegeliana. Pois o autor se possui da ideação, está sujeito ao preconceber da idéia, dado que deve determinar o processo total da obra de arte em seu movimento. Se cada um dos elementos da obra de arte não representar uma corporificação da idéia inicial, não alcançaremos jamais como resultado uma obra de arte acabada, em sua plenitude total. Supomos naturalmente que a própria idéia do artista não nasce de modo espontâneo, nem é engendrada por si mesma, mas é uma imagem-espelho socialmente refletida, que é um reflexo da realidade social. Porém, a partir do instante de formação no artista deste ponto de vista inicial, acaba esta idéia por determinar toda estrutura real e material de sua criação, todo o “mundo” de sua criação.

Imaginemos um outro exemplo de um outro domínio: a “Fisiognomia”, de Lavater, tida em sua época como um sistema científico objetivo. Mas a Fisiognomia hoje não é mais ciência. Lavater já tinha sido desprezado por Hegel, muito embora ainda Goethe, por exemplo, colaborasse com ele (na verdade, anonimamente; a Goethe atribui-se um estudo fisionômico da cabeça de Brutus). Não atribuímos à Fisiognomia nenhum valor científico, mas na ocasião de recorrermos, no curso de uma representação exaustiva de uma per-

sonagem de certo tipo à caracterização exterior de seu aspecto, imediatamente começa-se a usar as faces tal como Lavater fazia. Agimos assim sobretudo porque é importante criarmos de imediato uma impressão — impressão subjetiva de um observador —, não a coordenação objetiva de essência e aparência que realmente compõe a personagem. Em outras palavras, estamos usando e abusando do pensamento científico de Lavater nas artes, quando necessário para a imagicidade.

Qual é o propósito de examinarmos tudo isso?

Algumas vezes ocorrem situações análogas entre os métodos artísticos; e também pode se dar que as características que representam o razoável em matéria de construção formal sejam tomadas, por equívoco, como elementos de conteúdo. Este tipo de lógica é perfeitamente admissível como método, como princípio de construção, mas acaba por tornar-se um desastre tão logo este método, esta lógica de construção, seja considerada, ao mesmo tempo, o próprio conteúdo em seu todo.

Já se viu onde quero chegar. Gostaria, porém, de citar mais um exemplo da literatura. A questão agora se relaciona a um dos gêneros mais populares — a novela policial.

O que a novela policial representa, as formações e as tendências sociais a que ela dá expressão, isso tudo nós já sabemos. Recentemente, no Congresso de Escritores, Górkí pronunciou-se fartamente sobre o assunto. Todavia, é a origem de algumas de suas características o que nos interessa, as fontes das quais se originou o material que ia servir de forma ideal da novela policial, encarnando certos aspectos da ideologia burguesa.

Entre os seus precursores, entre os que tornaram possível sua plena floração nos inícios do século dezenove, a novela policial conta com James Fenimore Cooper — o escritor dos índios norte-americanos. Do ponto de vista ideológico, as suas novelas exaltam os feitos dos colonizadores e não se diferenciam em quase nada da vertente da novela policial, e se prestam como uma das formas de expressão mais exatas da ideologia da propriedade privada. É o que testemunham Balzac, Hugo, Eugène Sue — cujas contribuições para este modelo de composição literária são consideráveis, modelo a partir do qual a atual novela policial seria elaborada.

Conforme relatam nas suas correspondências e diários, as imagens que lhes serviu de inspiração e guia para estas suas construções ficcionais de lutas e perseguições (*Les Misérables*, *Vautrin*, *Le Juif Errant*), o modelo que os atraiu, foi, confessam todos, o cenário escuro da floresta de James Fenimore Cooper. Assim, todos desejaram transplantá-los, a floresta escura mais a ação nas planícies agrestes da América, para o labirinto de ruas e passagens de Paris. A acumulação de indícios deriva do mesmo modo dos métodos dos “batedores”, retratados por Cooper em suas obras.

A imagem da “floresta escura” e a técnica do “batedor” conseqüentemente servirão a grandes romancistas como Balzac e Hugo, como uma espécie de metáfora inaugural das suas aventuras de intrigas, de perseguição no dédalo parisiense. São eles que atribuirão a este gênero o estatuto de gênero autônomo, formalizando aquelas tendências ideológicas que se encontram na origem da novela policial. Havia sido assim criado um gênero independente de construção ficcional. Mas paralelamente a este aproveitamento do “legado” de Cooper, vamos encontrar um outro ainda: o transplante literal. Paul Féval escreveu uma novela na qual os péle-vermelhas andam à solta por Paris, com uma cena em que três índios escarpelam a uma vítima em um cabriolé!

Cito tal exemplo para, uma vez mais, retornar ao cinema intelectual.

As qualidades específicas do cinema intelectual foram proclamadas como o verdadeiro conteúdo do filme. O movimento dos pensamentos, seu próprio fluxo, era representado como a base onipresente de tudo o que o filme transpirava, ou seja, um substituto para o enredo. Ora, uma tal substituição do conteúdo — tão exagerada — não se justifica por si mesma. Em conseqüência talvez da compreensão disto, o cinema intelectual desenvolveu rapidamente uma nova concepção teórica: o cinema intelectual ganhou um pequeno herdeiro com a teoria do “monólogo interior”.

A teoria do monólogo interior revigorou consideravelmente a abstração ascética do fluxo de conceitos, transportando o problema para um plano mais próximo ao do plano do enredo e da representação das emoções do herói. Durante as discussões sobre o “monólogo interior” persistia, não obstante, uma certa reserva com re-

lação ao seu efeito, quanto ao seu emprego em outras construções que não se restringiam à mera reconstituição de um monólogo interior. Aqui pende, entre parênteses, um ganchinho e nele, suspenso, o busílis do problema todo. Estes parênteses precisam ser imediatamente abertos. Pois aqui se localiza o essencial daquilo que pretendo abordar.

Ou seja: a sintaxe do discurso interior, em oposição à do discurso manifesto. O discurso interior — fluxo e seqüência de pensamentos não formulados em construções lógicas — é dotado de uma estrutura específica. Esta estrutura se baseia numa série de leis completamente distinta.

O que é notável nisso — a razão de se discutir este ponto — é que *as leis de construção do discurso interior acabam sendo as mesmas leis que servem de base para toda a variedade de leis que regem a construção da forma e a composição das obras de arte*. Não há método formal que não seja a imagem sem tirar nem pôr de uma daquelas leis que regem a construção do discurso interior, distinto da lógica do discurso manifesto. De outro modo não poderia ser!

Sabemos que toda criação formal se baseia fundamentalmente num processo de pensamento por imagens sensoriais¹. O discurso interior acha-se precisamente no estágio da estrutura imagético-sensorial, não tendo ainda alcançado a formulação lógica de que se reveste, antes de vir à tona. Assim como a lógica obedece a toda uma série de leis de construção, é bastante significativo que o discurso interior, esse pensamento sensorial, também ele esteja sujeito a particularidades estruturais e a leis não menos definidas. Estas são conhecidas e, à luz das considerações aqui tecidas, representam, por assim dizer, uma reserva inesgotável de leis para a construção da forma, cujo estudo e análise são de imensa importância para se dominar os “mistérios” da técnica e da forma.

¹ Esta tese não se quer nova, tampouco original. Hegel e Plekhânov consagraram ambos igual atenção ao processo do pensamento sensorial. A novidade, aqui, é a distinção construtiva das leis dessa forma de pensamento, pois estes clássicos não particularizaram este aspecto, ao passo que, qualquer aplicação dessa tese nos termos da prática artística e da disciplina de trabalho não é possível sem tal distinção. O desenvolvimento subsequente destas considerações, destes materiais e destas análises pôs-se a si mesmo como finalidade específica de sua aplicação. (Nota do Autor).

Pela primeira vez, estamos na posse de um arsenal seguro de postulados, formulados a partir do que ocorre à noção inicial do tema, no próprio momento em que esta é traduzida para uma cadeia de imagens sensoriais. O terreno que se abre para a investigação nesta direção é considerável.

O fato é que as formas de pensamento sensorial pré-lógico são, nos povos que atingiram um certo nível de desenvolvimento social e cultural, preservadas sob a forma do discurso interior, ao mesmo tempo que também representam, para uma humanidade ainda na aurora de seu desenvolvimento cultural, normas de conduta em geral. Ou seja: as leis segundo as quais o processo sensorial circula são equivalentes, para estes povos primitivos, à “lógica de praxe” do futuro. De acordo com tais leis, fundam eles suas normas de comportamento, suas cerimônias, seus costumes, sua linguagem, suas expressões, etc. E se nos debruçarmos sobre o imensurável tesouro do folclore, sobre as normas e as formas residuais de comportamento, preservadas ainda vivas por sociedades que se acham na aurora de seu desenvolvimento, vamos constatar que aquilo que para elas foi e ainda é norma de comportamento e sabedoria da tradição, vêm a ser precisamente os mesmos “métodos artísticos” e “técnicas de representação” que empregamos em nossas obras de arte.

Não posso, aqui, discutir em detalhe a questão das formas primitivas do processo de pensamento. Este não é o lugar nem esta a ocasião para descrever as suas características específicas, básicas, as quais são um exato reflexo da forma de organização social primitiva das estruturas comunitárias. Nem é hora de investigar o modo pelo qual, a partir destes postulados gerais, são elaborados os caracteres distintivos dos signos e das formas de construção das representações.

Tenho de me contentar com a citação de dois ou três exemplos ilustrativos deste princípio pelo qual um ou outro momento da prática de criação da forma é, ao mesmo tempo, um momento da prática consuetudinária naquele estágio de desenvolvimento em que as representações ainda são estruturadas segundo as leis do pensamento sensorial. Quero frisar, no entanto, que tal estruturação não é de modo algum exclusiva. Ao contrário, desde o período mais primitivo já se tinha então logrado uma circulação de experiências lógicas e práticas, derivadas dos processos de trabalho prático; cir-

culação que, gradualmente, cresce com a experiência, livrando-se dessas formas de pensamento e, gradualmente, engloba todas as esferas, não só a do trabalho, mas também as das demais atividades intelectuais, abandonando as formas primitivas à esfera das manifestações sensoriais.

Consideremos, por exemplo, o mais difundido dos procedimentos artísticos, o assim chamado *pars pro toto*. Ninguém ignora a sua eficácia. O pince-nez do médico, no *Potemkin*, ficou gravado na memória dos que assistiram ao filme. O procedimento consistia na substituição do todo (o médico) por uma parte (o pince-nez), efeito que conseguia uma intensidade sensorial muito maior do que teria a reaparição do próprio médico. Assim, este procedimento é o exemplo mais típico de uma forma de pensamento próprio ao arsenal do processo de pensamento primitivo. Neste estágio, não se chegou ainda à unidade do todo e da parte como é conhecida hoje. Neste estágio de pensamento não-diferenciado, a parte também é, ao mesmo tempo, o todo. Não existe unidade entre parte e todo, mas por outro lado, logra-se uma identidade objetiva para a representação do todo e da parte. Parte ou todo, tanto faz — um ou outro assume invariavelmente a forma de agregado e de totalidade. É o que se dá não somente nos domínios práticos e nas ações mais simples, mas também tão logo se ultrapasse os limites da prática “objetiva” mais simples.

Assim, por exemplo, se se recebe um adorno feito de dente de urso, isso significa que todo o urso nos foi oferecido, ou, o que vem a significar o mesmo nestas condições², a força do urso como um todo. Nas condições da vida moderna, um tal procedimento pareceria absurdo. Ninguém, ao receber o botão de um terno, imaginar-se-ia vestido em traje completo. Mas tão logo passemos para o domínio da construção artística, domínio em que as construções sensíveis de imagens desempenham um papel decisivo, imediatamente o *pars pro toto* recobra também para nós um valor imenso.

O pince-nez, ao tomar o lugar do médico, não apenas preencheu perfeitamente seu papel como o fez com uma intensidade sensorial e emocional muito maior, acentuando a intensidade da impressão

² Um conceito diferenciado de “força”, exterior ao seu portador concreto e específico não existe ainda neste estágio de desenvolvimento. (Nota do Autor).

num grau bem mais elevado do que haveria de lograr a reaparição da personagem do médico em pessoa.

Como podem ver, para os fins da impressão artístico-sensorial, costumamos utilizar como método de composição uma dessas leis do pensamento primitivo que não passavam, a dada época, de normas de costumes e comportamento cotidianos. Utilizamos uma construção à maneira do pensamento sensorial e, como resultado, ao invés de um feito “lógico-informativo”, esta construção nos submete efetivamente a um efeito sensório-emocional. Não registramos o mero afogamento do médico: reagimos emocionalmente a este fato por meio da sua apresentação composta e definida.

É importante notar que aquilo que foi revelado pela nossa análise do uso do *close-up* (no nosso exemplo: o pince-nez do médico) não é de modo algum um procedimento restrito ou específico ao cinema. Possui também uma função metodológica, sendo bem frequente o seu emprego, na literatura, por exemplo. *Pars pro toto* é aquilo que no campo das figuras literárias conhecemos por sinédoque.

Lembremos, pois, as definições das duas espécies de sinédoque. A primeira: consiste naquilo que se apreende à *apresentação da parte em lugar do todo*. Tal espécie possui, por sua vez, uma série de subdivisões:

1. O singular em lugar do plural (“O Filho de Albion almeçando a liberdade” em lugar de “Os filhos de...”).
2. O coletivo em lugar dos componentes do grupo (“O México subjogado pela Espanha” em lugar de “Os mexicanos subjogados”).
3. A parte em lugar do todo (“Sob o olho do mestre”).
4. O definido em lugar do indefinido (“Uma centena de vezes temos dito...”).
5. A espécie em lugar do gênero.

A segunda série de sinédoques consiste no *todo em lugar da parte*. Mas, como podem notar, ambas as espécies e todas suas subdivisões estão sujeitas a uma única e mesma condição básica: a

identidade da parte e do todo, donde a “equivalência”, a igual significação de cada um ao se substituírem.

Exemplos não menos notáveis deste procedimento podem ser encontrados nas pinturas e desenhos, nos quais duas manchas de cor e o contorno de uma linha curva oferecem um completo equivalente sensível do objeto todo.

Aqui, o que interessa não é a enumeração em si, mas o que ela confirma. Sabe-se que lidamos precisamente não com métodos específicos próprios a esta ou aquela disciplina artística, mas antes de tudo com o movimento e as condições específicas do pensamento encarnado — com o pensamento sensorial para o qual uma dada estrutura é lei. Encontramos, neste uso especial e “sinedóquico” do *close-up*, na mancha de cor e na linha curva, precisamente exemplos particulares de uma aplicação da lei geral do *pars pro toto*, característica do pensamento sensorial, lei que depende da atividade artística particular a que for aplicada com o fito de representar o esquema criativo básico.

Outro exemplo. Sabemos muito bem que toda representação deve, artisticamente, estar em acordo estrito com os elementos do tema representado. O que sabemos se referir ao vestuário, ao cenário, ao acompanhamento musical, à iluminação, à cor, etc. O que sabemos estar em acordo não somente com as exigências da ilusão naturalista, mas, também, e talvez mais ainda, com as exigências de “reforço” da expressão emocional. Se uma cena teatral “soa” num certo tom, logo todos os elementos que encarnam a representação devem soar neste mesmo tom. Existe um clássico e insuperável exemplo desse “reforço”: no *Rei Lear*, a tempestade interior do herói percute na tempestade que se abate sobre a charneca, ao seu redor. Encontraremos também exemplos de uma construção inversa — para fins de contraste: digamos que o furor extremado da paixão possa requerer uma solução de estatismo e imobilidade deliberados. Aqui também, todos os elementos da representação devem encarnar e reforçar rigorosamente o tema, agora, porém, com o sentido inverso.

Esta exigência também se estende ao plano e à montagem, cujos meios devem, desse modo, corresponder e percutir no tema básico

da obra, também composicionalmente, tanto para o tratamento do todo da obra quanto de cada uma das cenas em particular.³

Ora, ocorre que tal princípio, reconhecido e universal em todas as artes, pode ser encontrado inevitável e obrigatoriamente a certa altura do desenvolvimento das formas comportamentais de vida.

Eis o exemplo de uma prática da Polinésia — que ainda hoje, com pequenas modificações, é conservada pelos costumes. Quando uma mulher polinésia vai dar à luz, uma norma obrigatória exige que sejam abertos todos os portões da aldeia, todas as portas, e que todos (inclusive, os homens) tirem os cocares, as tangas e os colares, os nós sejam todos desfeitos e assim por diante. Ou seja, todas as circunstâncias, todos os detalhes paralelos devem ser arrançados de modo a corresponderem exatamente ao tema básico daquilo que está ocorrendo: tudo deve ser aberto, desatado, para facilitar ao máximo a vinda ao mundo de uma nova criança.

Passemos agora para um domínio diverso. Tomemos o caso em que o material da criação da forma é o próprio artista, para confirmar a verdade de nossa tese. Mais que isso, pois neste caso a estrutura da composição acabada não só reproduz, por assim dizer, em cópia, a estrutura das leis das quais deriva o processo de pensamento sensorial. Neste caso, a própria circunstância, aqui condensada no sujeito-objeto da criação, como um todo reproduz uma imagem do estado psíquico e da representação correspondentes às formas primitivas de pensamento.

Examinemos mais dois exemplos:

Todos os estudiosos e viajantes são invariavelmente tomados de admiração por uma certa característica das formas de pensamento primitivo, completamente incompreensível para o ser humano habituado a pensar por meio das categorias correntes da lógica. Trata-se do fato de um ser humano, sendo ele mesmo como tal consciente disso, considerar-se ainda simultaneamente como outra coisa ou pessoa, assumindo estas, aliás, no seu sentido mais material e concreto, definidamente. Na literatura especializada sobre o as-

³ O considerável virtuosismo alcançado por nosso cinema mudo neste campo visivelmente se perdeu, quando da passagem para o sonoro — como prova, veja-se a maioria de nossos filmes sonoros. (Nota do Autor).

sunto há o exemplo bastante citado de uma das tribos indígenas do Norte do Brasil.

Os índios dessa tribo — os Bororos — afirmam que, além de seres humanos, são ainda uma espécie de papagaio vermelho comum no Brasil. Com tal crença, não pretendem em absoluto que se tornarão pássaros depois da morte ou que seus ancestrais o tenham sido num passado remoto. Absolutamente! Afirmam categoricamente que são na realidade estes tais pássaros. Não se trata de uma questão de identidade de nomes ou de parentesco. Afirmam a existência de uma identidade completa e simultânea de ambos.

No entanto, por mais estranho e insólito que isto nos pareça, ainda é possível citar uma dezena de procedimentos artísticos que, conferindo existência dupla e simultânea a duas imagens completamente diversas e independentes, embora reais, soaria literalmente como a crença bororo. Basta que se toque na questão dos sentimentos do ator de si para si durante a criação ou desempenho de um papel. Surge aí, de imediato, o problema do “eu” e “ele”.

Onde “eu” é a individualidade do intérprete e “ele” a individualidade da imagem representada da personagem. O problema da simultaneidade do “eu” e “não-eu” na criação e na interpretação de um papel, é um dos “mistérios” centrais da criação do ator. Sua solução oscila entre a subordinação completa do ator ao “eu” e a completa transsubstanciação (subordinação ao “ele”). Embora a atitude contemporânea em face deste problema aproxime-se bastante, em sua formulação, da clareza de uma fórmula dialética, da “unidade de opostos que se interpenetram” (o “eu” do ator e o “ele” da imagem — esta sendo a contradição principal), do ponto de vista do ator para consigo mesmo, para os seus próprios sentimentos bem concretamente, a questão ainda é nebulosa. Seja como for o “eu” e o “ele”, a “sua” inter-relação, as “suas” conexões, as “suas” interações figuram inevitavelmente em cada estágio da preparação da personagem.

Citarei quando menos uma opinião bastante recente e conhecida quanto ao assunto. A atriz Serafina Birman, advogada da segunda destas posições, assim se pronuncia:

“Li a respeito de um professor que não comemorava nem os aniversários de seus filhos nem o santo do dia. Ele celebrava o

aniversário do dia em que a criança parava de falar de si mesma na terceira pessoa — “Lialia quer passear” — e passava a dizer: “eu quero passear”. Para o ator, um aniversário deste tipo é comemorado no dia ou no minuto em que deixa de se referir à imagem como “ele” e pronuncia: “eu”. Este novo “eu” sendo, na verdade, não o “eu” pessoal do ator ou atriz, mas o “eu” de sua imagem...”

Não menos reveladoras são, como testemunham as memórias de vários atores, as descrições de suas reações no momento em que se maquilam ou se vestem, momento em que a operação “mágica” completa de “transferência” é, na maioria dos casos, toda ela acompanhada por cochichos, como “não sou mais eu”, “eu já sou fulano”, “veja, estou começando a sê-lo”, assim por diante.

De um ou de outro modo, mais ou menos controlado, a realidade simultânea na interpretação de uma personagem é indispensável ao processo criativo, mesmo no caso dos mais ardorosos defensores de uma “transsubstanciação integral”. De fato, são raros na história do teatro os casos em que um ator tenha se apoiado numa “quarta parede” (inexistente)!

É significativo que, para o espectador, se verifique a mesma apreensão dual e oscilante da ação cênica, as realidades do teatro e da representação a um só tempo. Aqui também, a apreensão é de uma dualidade unitária, que, por um lado, impossibilita que o espectador esgane o vilão, ao lembrar-lhe que este não é real, e, por outro lado, oferece ao espectador a oportunidade de rir e chorar, no que ele esquece que assiste a uma representação, a uma encenação teatral.

Vejamos um outro exemplo. Em seu *Element der Volkerpsychologie*, Wilhelm Wundt cita um certo tipo de construção lingüística primitiva. (Não nos interessam aqui as opiniões do próprio Wundt, mas somente os documentos “autênticos” por ele citados)

O significado:

“O boximane foi de início acolhido amistosamente pelo homem branco, que queria empregá-lo no pastoreio de seus carneiros. O homem branco maltratou o boximane, este foge e então o homem branco apanha outro boximane, que sofre a mesma experiência.”

Esta concepção simples (para descrever uma situação simples e rotineira nos hábitos coloniais) é na língua boximane expressa aproximadamente assim:

“Boximane-lá-ir, aqui-chama-homem branco, homem branco-dar-tabaco, boximane-fumar-ir, bernal-cheio-ter-tabaco, homem branco-dar-carne-boximane, boximane-comer-carne, levantar-voltar-ir, contente-andar-ir, sentar-ir, ficar-vigiar-carneiro-homem branco, homem branco-bater-boximane, boximane-chorar-dor grande, boximane-fugir-homem branco, homem branco-pegada-boximane, boximane-um outro, este um-carneiro-vigiar, boximane-todos-embora.”

Esta longa série de imagens soltas e descritivas, quase assintática, nos surpreende. No entanto, suponhamos que o objeto é representar em ações, no palco ou na tela, as duas frases da situação implícita na concepção inicial; para nossa surpresa, a língua boximane acaba se assemelhando em muito àquilo que vamos construir. Sem que o estilo assintático sofra a mínima alteração, sendo acrescido apenas de... uma seqüência de números, a nossa construção resulta em algo que nos é bastante familiar: o roteiro de filmagem, instrumento de transposição de uma série de fatos, abstraídos conceitualmente, para uma cadeia de ações concretas separadas — nisso é que geralmente consiste o processo de tradução das indicações de cena para a ação. “Fugir (do homem branco)” é, em linguagem boximane, a descrição ortodoxa de uma montagem em duas tomadas: “Boximane-fugir-homem branco” e “homem branco-pegada-boximane” são embrião da montagem de uma seqüência de perseguição à americana.

A noção abstrata “acolhido amistosamente” é expressa por meio de elementos concretos dos mais precisos, a partir dos quais a representação de uma recepção amistosa toma a forma: acender cachimbos, bernal cheio de tabaco, carne cozida, etc. Novamente, temos um exemplo para mostrar como, no momento em que passamos do informativo para a expressividade realista, somos inevitavelmente obrigados a enfrentar as leis estruturais correspondentes ao pensamento sensorial, o qual desempenha papel dominante nas representações mais características de um estágio de desenvolvimento primitivo.

Com relação a isso, há um outro exemplo esclarecedor. Sabe-se que neste estágio de desenvolvimento ainda não existem generalizações e conceitos “medulares” genéricos. Lévy Bruhl fornece um exemplo factual disso na língua klamath. Essa língua não possui o conceito “andar”, mas, ao contrário, emprega toda uma série infinita

de termos para cada forma particular de andar. Andar rápido, gingar, andar cansado, andar furtivo, assim por diante. Cada maneira de andar possui, até mesmo para as nuances mais sutis, o seu próprio termo. Isso pode nos parecer singular... até o momento em que encontramos a indicação entre parênteses (“Ele aproxima-se...”) no texto de uma peça, para revelar como um ator dá alguns passos, e se aproxima de um outro: a compreensão mais extraordinariamente consciente do termo “andar” é insuficiente por completo. Se para o ator (e para o diretor) esta compreensão do “andar” não “retomar” retrospectivamente, por sua vez, toda a acumulação de casos particulares, conhecidos e possíveis dos “andares”, dentre os quais a variante mais aproximada pode ser escolhida para a situação... então a sua atuação não passará de um tristíssimo e trágico fiasco.⁴

Isso aparece em sua evidência, até nos mínimos detalhes, ao confrontarmos as diferentes versões dos manuscritos de um escritor. Entre os primeiros esboços e a versão final, “o burilamento do estilo”, em muitas obras, particularmente nas poéticas, toma muitas vezes a forma de alterações de palavras, alterações mínimas. São elas, no entanto, condicionadas por este mesmo tipo de lei. De fato, muito freqüentemente se verifica que tudo aquilo que se passou em tais alterações não foi senão uma mera troca de um verbo ou de um substantivo. Uma frase prosaica e objetiva, “Uma velhinha que então morava...” transforma-se inevitavelmente na sua variante poética, em “Havia uma velhinha que vivia num sapato”. Precedendo a introdução da velha senhora, aparece uma forma verbal indefinida. Assim, a frase passa a não mais assumir o coloquialismo do cotidiano, mas a se associar de algum modo à representação poético-compositiva.

Esse tipo de efeito já tinha sido assinalado por Herbert Spencer. Para ele, esta transposição é mais artística. Não fornece, en-

⁴ As diferenças entre estes dois exemplos estão mais nas maneiras de andar e nos movimentos selecionados, que, por mais elaborados que sejam, têm ao mesmo tempo de se constituir (o que um autêntico mestre sempre consegue) num “condutor” do conteúdo geral, sua particularização viva. Especialmente, se sua tarefa é a de transformar uma simples “aproximação” numa representação complexa da alternância de estados psicológicos. Sem isso, nem tipagem nem realismo são possíveis. (Nota do Autor).

tretanto, nenhuma explicação para isso. Quando muito, refere-se apenas à “economia de energias mentais e sensíveis” do segundo tipo de construção, o que por si mesmo requer um melhor esclarecimento.

O segredo, não obstante, mantém-se oculto precisamente nesse fato que apontei repetidamente. Sua causa reside, uma vez mais, no fato de esta transposição corresponder a um processo de pensamento dos tempos primitivos. Uma caracterização desse processo pode ser encontrada em Engels:

“Quando consideramos e refletimos sobre a natureza como um todo, sobre a história da humanidade ou sobre a nossa própria atividade intelectual, tudo o que a princípio entrevemos é um confuso emaranhado de relações e reações, de permutações e combinações, em que nada permanece o que era, como estava e onde estava, mas tudo se movimenta, se modifica, se transforma e perece. Portanto, vemos, primeiro, o quadro como um todo, com suas partes individualizadas ainda conservadas mais ou menos ao fundo; observamos antes os movimentos, as transições, as ligações do que as coisas que se movem, combinam e se ligam umas às outras.”⁵

Daí que uma ordem verbal, na qual o termo que descreve o movimento ou a ação (o verbo) precede a pessoa ou o objeto que se move ou age (o substantivo), corresponde quase que exatamente à forma de construção primitiva. Isso, além do mais, é válido, fora dos limites da nossa própria língua — o russo — como naturalmente tinha de ser, por estar vinculado primariamente à estrutura específica do pensamento. Em alemão, “die Gänse flogen” (os gansos voaram) soa trivial e prosaico, ao passo que uma alteração mínima na frase, do tipo “Es flogen die Gänse”, já contém uma célula de verso ou balada.

As indicações de Engels e as características dos fenômenos que acabamos de descrever, fenômenos de ida e volta às formas características de estágios mais primitivos, também podem ser ilustradas, a partir de casos que nós mesmos examinamos, por gráficos e desenhos autênticos de regressão psíquica. Estes fenômenos de regressão podem, por exemplo, ser observados em certas operações cerebrais. Na Clínica Neuro-Cirúrgica de Moscou, especializada em

cirurgia cerebral, eu mesmo tive ocasião de testemunhar um caso dos mais interessantes. Um dos pacientes, imediatamente após a cirurgia, à medida do seu grau de regressão psíquica, passava gradativamente pelas mesmas fases esboçadas acima, claramente delimitadas, em sua definição verbal de um objeto: nesse caso, os objetos, previamente nomeados, eram então identificados por verbos específicos, indicativos de uma ação exercida com o auxílio de um destes objetos.

No decorrer de minha exposição usei repetidas vezes a expressão “formas primitivas do processo de pensamento” e illustrei minhas reflexões com imagens das representações correntes entre os povos que ainda se encontram na aurora da cultura. Entre nós, já se tornou lugar-comum, a prevenção contra as variadas instâncias destes campos de pesquisa. E não sem motivos: estão eles completamente infestados por toda espécie de representantes da “teoria da raça” e até mesmo por apologistas mais deslavados da política colonial do imperialismo. Seria de alguma valia, portanto, acentuar enfaticamente o fato de as considerações aqui tecidas seguirem uma linha nitidamente diversa.

Em geral, a construção do assim chamado processo de pensamento primitivo é tratada como uma forma de pensamento imóvel em si mesma, de uma vez para sempre, como característica de povos ditos primitivos, deles inseparável racialmente e não suscetível de qualquer evolução. Sob este aspecto, ela se presta à apologia científica dos métodos de escravidão, aos quais estes povos são submetidos pelos colonizadores brancos, visto que, por inferência, estão eles “além da desesperança” para a cultura e a reciprocidade cultural.

Em muitos sentidos, mesmo o celebrado Lévy-Bruhl não foge a esta concepção, embora conscientemente não persiga este fim. Nós, que sabemos que as formas de pensamento são o reflexo, na consciência, das formações sociais, as quais, num dado momento da história, esta ou aquela comunidade vive coletivamente, achamo-nos com justiça e direito para atacá-lo por este aspecto. Os adversários de Lévy-Bruhl, porém, caíram de muitas maneiras no extremo oposto, tentando com prudência evitar as especificidades próprias às formas de pensamento primitivo. Entre esses, por exemplo, acha-se Oliver Leroy, que, com base na análise da extrema logicidade de

⁵ F. Engels. *Do Socialismo Utópico ao Socialismo Científico*.

invenção técnica e produtiva dos povos ditos “primitivos”, passou a negar qualquer diferença entre esse sistema de processo mental e os postulados geralmente aceitos da nossa lógica. Por trás dessa deformação, oculta-se do mesmo modo uma igual negação do fato da dependência de um dado sistema de pensamento em relação à especificidade das relações de produção e das premissas sociais das quais deriva.

O erro básico, que se somou a esse e que está enraizado nos dois campos, é a insuficiente consideração da gradação qualitativa que subsiste entre sistemas de pensamento aparentemente incompatíveis, ao ser totalmente negligenciada a natureza qualitativa da transição de um para outro sistema. Uma apreciação insuficiente desta circunstância chega mesmo muitas vezes a alarmar, sempre que a discussão passa a girar em torno da questão dos processos mentais primitivos. E o mais estranho é que a obra citada de Engels traz um exame exaustivo, de três páginas inteiras, dedicado aos três estágios de construção do pensamento, por que passou a humanidade em seu desenvolvimento. Do complexo-difuso primitivo, a que se refere parte das observações acima, até ao estágio lógico-formal que o nega. Por fim, o estágio dialético, que absorve “a nível fotográfico” os dois precedentes. Uma tal percepção dinâmica dos fenômenos falta manifestamente à abordagem positivista de Lévy-Bruhl.

Mas em toda essa história, o importante não é só o fato de o próprio processo de desenvolvimento não avançar em linha reta (exatamente como qualquer processo de desenvolvimento), mas por saltos contínuos, para trás e para diante, independentemente de ser ele progressivo (o movimento dos povos atrasados rumo aos mais elevados empreendimentos culturais sob um regime socialista) ou regressivo (a regressão das superestruturas espirituais sob o tacão do nacional-socialismo). Este deslizamento contínuo de um para outro nível, para frente ou para trás, às vezes para formas elevadas de uma certa ordem intelectual, às vezes para formas primitivas de pensamento sensorial, se dá também a cada ponto já alcançado e temporariamente estável como fase de desenvolvimento. Não só o conteúdo do pensamento, mas até sua própria construção, diferem qualitativa e profundamente no ser humano de acordo com o estado em que se encontre e de acordo com a determinação social de seu

pensamento. A margem entre os tipos é móvel, bastando um impulso emocional não muito incisivo nem extraordinário, para provocar numa pessoa racional, digamos, extremamente lógica, uma reação súbita em obediência ao arsenal interior (nunca desativado) do pensamento sensorial e às normas de comportamento que dele derivam.

Quando uma garota, a quem você não tem sido fiel rasga a sua fotografia “com ódio”, para assim destruir o “traidor malvado”, instantaneamente ela refaz uma operação mágica de destruição de um homem por meio da destruição de sua imagem (baseada na identidade primária entre objeto e imagem)⁶. Através dessa regressão primária, dessa aberração temporária, a garota retorna àquele nível de desenvolvimento em que ações assim eram consideradas inteiramente normais e cheias de conseqüências reais. Não faz tanto tempo, no limiar de uma época que conheceu inteligências como as de Leonardo da Vinci e Galileu, uma personalidade política do porte de uma Catarina de Médicis, com a ajuda do mágico da corte, rogava a morte de seus adversários espetando agulhas em miniaturas de cera de suas imagens.

Sabemos, para acrescentar, que há regressões psíquicas vividas pela totalidade do sistema social, as quais não são apenas manifestações momentâneas, mas (temporariamente!) irrevogáveis. Esse fenômeno, então denominado “a reação”, não pode receber luz mais forte do que a das chamas dos auto-da-fé nazi-fascistas, de livros e quadros de autores indesejáveis, nas praças de Berlim.

Seja como for, o estudo desta ou daquela construção de pensamento como um sistema fechado em si mesmo é profundamente incorreto. A possibilidade de haver um deslizamento de um tipo de pensamento para outro, de uma categoria para outra, e mais — a coexistência simultânea, em proporções variáveis, de diferentes tipos e estágios, precisam ser levados em conta, pois muito elucidam ou revelam desta como daquela esfera:

⁶ Até nossos dias, os mexicanos, em algumas das regiões mais distantes de seu país, nos tempos de seca, retiram das igrejas a imagem de certo santo católico, que ocupou o lugar do antigo deus das chuvas e, à margem das plantações, açoitam-no por sua passividade, imaginando assim magoar aquele que a estátua figura. (Nota do Autor).

“Uma representação exata do universo, de sua evolução, do desenvolvimento da humanidade e do reflexo dessa evolução na mente dos homens pode ser alcançada somente pelos métodos da dialética, com sua referência constante às inumeráveis ações e reações de vida e morte, com suas mudanças progressivas e regressivas.”⁷

Dialética que se acha, no nosso caso, em relação direta com aquelas transições nas formas do pensamento sensorial, as quais se manifestam esporadicamente em estados excepcionais ou condições similares, e em relação com as imagens constantemente presentes nos elementos de composição e forma — baseados em leis do pensamento sensorial, como tentamos demonstrar e exemplificar acima.

Após exame do imenso material de fenômenos similares, naturalmente me vi confrontado com uma pergunta que pode também instigar o leitor: não seria a arte, então, nada mais do que uma regressão artificial, no campo da psicologia, voltada aos processos mentais primitivos, isto é, um fenômeno idêntico a alguma forma de droga, álcool, xamanismo, religião e o que valha? A resposta é simples, mas extremamente interessante.

A dialética das obras de arte se constrói sobre aquela curiosíssima “duo-unidade”. A ação emocional de uma obra de arte se constrói a partir da existência nela de um duplo processo: uma tendência progressiva e crescente rumo a níveis de consciência mais elevados e explícitos e, ao mesmo tempo, através dos recursos de estruturação da forma, uma penetração nas camadas mais profundas do pensamento sensorial. Os polos opostos destas duas correntes criam a notável tensão da unidade de forma e conteúdo, que caracteriza as verdadeiras obras de arte. Sem esta, não existe obra de arte autêntica.

Nesse fato notável e nessa propriedade reside a ilimitada diferença de princípio que distingue uma obra de arte daquelas áreas adjacentes, similares, análogas e “reminiscentes”, em que os fenômenos ligados às “formas primitivas de pensamento” têm lugar. Na inseparável unidades destes elementos — o pensamento sensorial ao lado de impulsos e investimentos explicitamente conscientes — a

arte é única e inimitável naqueles campos em que uma decifração comparativa sustenta a análise de correlações. Eis porque não precisamos recuar diante de uma decifração analítica das leis mais elementares do pensamento sensorial, dado que a necessária unidade e harmonia de ambos os elementos é condição essencial para surgir uma obra plenamente lograda.

Havendo predominância de um destes elementos sobre outro, a obra de arte permanece irrealizada. Tendendo para a vertente lógico-temática, torna-se a obra árida, lógica, didática. Mas se tende para a vertente contrária das formas sensíveis de pensamento, em detrimento do aspecto lógico-temático, fatalmente, do mesmo modo, a obra acaba se condenando aos caos sensível, ao primarismo, à extravagância. Somente a interpenetração “dualmente-una” das duas vertentes alcança a unidade verdadeira, carregada de tensão, de forma e conteúdo. Aí, sim, encontra-se a diferença essencial de princípio entre a atividade criativa e artística suprema do homem e, em contraposição a ela, todos outros campos nos quais o pensamento sensorial ou suas formas mais primitivas se manifestam (infantilismo, esquizofrenia, êxtase religioso, hipnose, etc.)

E se agora chegamos realmente ao limiar de verdadeiros êxitos no domínio de uma compreensão do universo no que diz respeito ao elemento lógico-temático (do que as produções cinematográficas recentes são testemunhas), então, do ponto de vista da técnica e da competência artesanal, é-nos imprescindível agora também perscrutar a fundo as questões relacionadas à segunda componente. Estas rápidas notas que me propus a apresentar aqui visam a esse fim. O trabalho não só não está concluído, como mal foi iniciado. No entanto, ele se faz absolutamente indispensável. O estudo do *corpus* de material sobre o assunto é da maior relevância para nós.

O estudo e a assimilação deste material nos ensinará muito sobre o sistema das leis de construção da forma e as leis internas da composição. A cinematografia e mesmo as artes em geral ainda estão desprovidas de conhecimentos no campo do sistema de leis de construção da forma. Até agora só exploramos nestes campos alguns rudimentos de sistemas de leis, os quais estão enraizados na própria natureza do pensamento sensorial.

Em comparação com a música ou com a literatura, pouco encontramos, mas pesquisando toda uma série de problemas e fenô-

⁷ Engels, *idem*.

menos, acumularemos no campo da forma um grande *corpus* de conhecimentos exatos, sem o qual aquele ideal supremo de simplicidade que tanto ansiamos jamais será alcançado. Percorrer este caminho e atingir este ideal são condições bastante significativas para que não nos desviemos para uma outra direção que, também ela pode vir a florescer — a do esquematismo. Tendência esta, em certa medida, já presente no cinema de alguns que, a pretexto de filmar “diretamente” acabam, como último recurso, tendo de filmar “de qualquer jeito”. É terrível! Pois sabemos todos que o essencial não é filmar com preciosismos e afetações (a fotografia se torna preciosa e afetada quando o autor não sabe o que quer filmar, nem como deve filmar o que quer).

A essência está em filmar com expressividade. Devemos nos encaminhar para a forma de maior expressividade e de maior atividade emocional, usando a forma simples e econômica no limite daquilo que expressa o que nos é necessário. Entretanto, estas questões só podem ser abordadas com seriedade por meio de um trabalho bastante detalhado de análise e com os recursos do próprio conhecimento da natureza intrínseca da forma artística. Por isso devemos prosseguir não pela via da simplificação mecânica de tarefas, mas pela via da determinação analítica e planificada do segredo da natureza mesma da forma ativo-emocional.

Procurei indicar aqui a direção em que venho trabalhando estes problemas e o caminho que considero certo. Agora se olharmos para trás, vamos ver que o cinema intelectual foi de alguma valia, apesar de sua *auto-reductio ad absurdum* que o levou a reivindicar a maximização de estilo e a maximização de conteúdo.

Esta teoria falhou ao nos deixar sem uma unidade de forma e conteúdo, porém com uma identidade de ambos por coincidência, uma vez que na unidade é bem complicado discernir exatamente como as idéias se encarnam para atuar emocionalmente. Mas quando estas coisas foram “superpostas” em “uma”, *era então descoberto o processo do discurso interior como lei básica de construção da forma e da composição.* Agora podemos dispor das leis assim descobertas para outros fins que não as “construções intelectuais”, para construções variadas, tanto do ponto de vista do enredo quanto da imagem, pois alguns “segredos” e leis fundamentais de construção da forma e da estrutura ativo-emocional em geral já são conhecidos.

A partir do que esclareci em todos os sentidos sobre o passado e sobre os meus trabalhos atuais, aparece mais uma diferença qualitativa:

Quando nossas diversas “escolas” decretavam que a importância da montagem era soberana, ou do cinema intelectual, do documentarismo ou de algum outro programa de luta, estas possuíam, antes de tudo, um caráter de tendência. A exposição que, em poucas palavras, ora faço sobre o meu atual trabalho, tem um caráter inteiramente diverso. Não possui um caráter especificamente “tendencioso” (como o futurismo, o expressionismo ou qualquer outro “programa”), antes investiga a natureza das próprias coisas; as indagações não mais dizem respeito a uma certa linha de estilização, mas sim a um método geral válido para o problema da forma, o que não apenas é essencial como necessário para um certo tipo de construção dentro da estilização abrangente do *realismo socialista*. As questões de tendência começam a abranger com renovado interesse a própria totalidade da cultura do veículo no qual trabalhamos, ou seja, a tendência se volta para a pesquisa acadêmica. Minha experiência não é simplesmente criativa, mas também pessoal: no momento em que passei a me interessar pelos problemas fundamentais da cultura da forma e pela cultura cinematográfica, participava pessoalmente da criação de uma academia de cinematografia e não da produção de filmes, estrada batida em três anos de atividades no Instituto Estatal do Cinema Soviético em Moscou que, só agora, dá os primeiros frutos. Além do mais, é interessante notar que o fenômeno acima citado não é, em absoluto, isolado — um dado que não é exclusivo apenas de nossa cinematografia. Podemos perceber toda uma série de itinerários teóricos e tendências que cessando de existir como “correntes” originais, através de transformações e mudanças graduais, chegam mesmo a abranger questões de metodologia científica.

Como ilustração, basta indicar o fato da teoria de Marr⁸, antes tida por uma tendência “jafética” da ciência lingüística, ora revista

⁸ Nicolay Jakovlevitch Marr (1864-1934): linüista russo que formulou a teoria de uma íntima conexão entre a estrutura de uma língua e a estrutura da formação social correspondente. Dominante até 1950, sua teoria, em seu aspecto mais radical de inserção da língua na esfera da superestrutura da sociedade, foi contestada em polêmica na qual interviu, inclusive, Joseph Stalin, contra a teoria de Marr. (Nota do Organizador).

de uma perspectiva marxista, passa a ser aplicada não mais como própria a uma tendência, mas como método generalizado de estudo do pensamento e das linguagens. Não é por acaso que, por toda a parte à nossa volta, comecem agora a nascer academias; não é por acaso que as linhas da arquitetura discutidas não são objeto de polêmica entre tendências rivais (Le Corbusier ou Jeltovski); a discussão se encaminha, não mais para esta questão, mas sim para uma controvérsia sobre a síntese das “três artes”, sobre a fundamentação da pesquisa, da própria natureza do fenômeno da arquitetura.

Considero que, em nossa cinematografia, algo similar está agora ocorrendo. Pois no presente estágio, nós, artesãos, não diferimos em princípio, nem as disputas de toda uma série de pontos-programa se dão tal como no passado. Existe, claro, nuances individuais de opinião segundo uma concepção geral de um único estilo: o Realismo Socialista.

E isto não é, de modo algum, de mau augúrio, como para alguns pode parecer — “nem mais lutam, morreram” —, muito ao contrário. Precisamente é exatamente aqui o ponto, o maior e mais brilhante dos tempos.

Penso que, com a aproximação do décimo-sexto ano de nossa cinematografia, um período especial se inaugura. Estes sinais, que hoje se anunciam tanto para o cinema como para as artes paralelas, trazem a boa nova do ingresso da cinematografia soviética, após inúmeros períodos de divergência de opinião e de polêmica, num período clássico. Pois o que distingue a sua iniciativa, sua particular abordagem dessa série de problemas, seu anseio de síntese, sua postulação e sua demanda de uma completa harmonia de todos os elementos, da matéria temática à composição interna do enquadramento, sua exigência de qualidade plena e todos os seus sintomas de um firme propósito que nossa cinematografia traz em seu coração — são sinais do florescimento supremo de uma arte.

Penso que nos encontramos agora no limiar do mais notável dos períodos de nossa cinematografia — a fase clássica, a superior, no sentido elevado da palavra. Não participar criativamente de um momento como este é, doravante, impossível. E se nos últimos três anos eu me dediquei inteiramente à atividade pedagógica (as-

pecto que abordei ligeiramente) e à investigação científica, de agora por diante me comprometo também, uma vez mais, a me envolver com a produção, a fim de lutar por um classicismo que possa conter parcelas do monumental legado que nos foi deixado.

Tradução de MARCELLE PITHON

2.2.

Dziga Vertov

VARIAÇÃO DO MANIFESTO

NÓS NOS denominamos KINOKS para nos diferenciar dos “cinéastas”, esse bando de ambulantes andrajosos que impingem com vantagem as suas velharias.

Não há, a nosso ver, nenhuma relação entre a hipocrisia e a concupiscência dos mercadores e o verdadeiro “kinokismo”.

O ciné-drama psicológico russo-alemão, agravado pelas visões e recordações da infância, afigura-se aos nossos olhos como uma inépcia.

Aos filmes de aventura americanos, esses filmes cheios de dinamismo espetacular, com *mise en scène* à Pinkerton, o kinok diz obrigado pela velocidade das imagens, pelos primeiros planos. Isso é bom, mas desordenado e de modo algum fundamentado sobre o

¹ (Este e todos os textos subsequentes de Dziga Vertov foram traduzidos do livro *Articles, Journaux, Projets*, Paris, Union Générale d'Éditions, 1972).

* (Publicado no n.º 1 da Revista *Kinophot* de 1922). Primeiro programa publicado na imprensa pelo grupo dos documentaristas-kinocs, fundado por Vertov em 1919.

estudo preciso do movimento. Um degrau acima do drama psicológico, falta-lhe, apesar de tudo, fundamento. É banal. É a cópia da cópia.

NÓS declaramos que os velhos filmes romanceados e teatrais têm lepra.

— Afastem-se deles!

— Não os olhem!

— Perigo de morte!

— Contagiosos!

NÓS afirmamos que o futuro da arte cinematográfica é a negação do seu presente.

A morte da "cinematografia" é indispensável para que a arte cinematográfica possa viver.

NÓS os concitamos a acelerar sua morte.

NÓS protestamos contra a *miscigenação* das artes a que muitos chamam de síntese. A mistura de cores ruins, ainda que escolhidas entre todos os tons do espectro, jamais dará o branco, mas sim o turvo.

Chegaremos à síntese na proporção em que o ponto mais alto de cada arte for alcançado. Nunca antes.

NÓS depuramos o cinema dos kinoks dos intrusos: música, literatura e teatro. Nós buscamos nosso ritmo próprio, sem roubá-lo de quem quer que seja, apenas encontrando-o, reconhecendo-o nos movimentos das coisas.

NÓS os conclamamos:

— a fugir —

dos langorosos apelos das cantilenas românticas

do veneno do romance psicológico

do abraço do teatro do amante

e a virar as costas à música

— a fugir —

ganhemos o vasto campo, o espaço em quatro dimensões (3 + o tempo), à procura de um material, de um metro, de um ritmo completamente nosso.

O "psicológico" impede o homem de ser tão preciso quanto o cronômetro, limita o seu anseio de se assemelhar à máquina.

Não temos nenhuma razão para, na arte do movimento, dedicar o essencial de nossa atenção ao homem de hoje.

A incapacidade dos homens em saber se comportar nos coloca em posição vergonhosa diante das máquinas. Mas, o que se há de fazer, se os caprichos infalíveis da eletricidade nos tocam mais do que o atrito desordenado dos homens ativos e a lassidão corrupta dos homens passivos?

A alegria que nos proporcionam as danças das serras numa serraria é mais compreensível e mais próxima do que a que nos proporcionam os requebros desengonçados dos homens.

NÓS não queremos mais filmar temporariamente o homem, porque ele não sabe dirigir seus movimentos.

Pela poesia da máquina, iremos do cidadão lerdo ao homem elétrico perfeito.

Ao revelar a alma da máquina, promovendo o amor do operário por seu instrumento, da camponesa por seu trator, do maquinista por sua locomotiva,

nós introduzimos a alegria criadora em cada trabalho mecânico, nós aproximamos os homens das máquinas, nós educamos os novos homens.

O *novo homem*, libertado da canhestrice e da falta de jeito, dotado dos movimentos precisos e suaves da máquina, será o tema nobre dos filmes.

NÓS caminhamos de peito aberto para o reconhecimento do ritmo da máquina, para o deslumbramento diante do trabalho mecânico, para a percepção da beleza dos processos químicos. Nós cantamos os tremores de terra, compomos cine-poemas com as chamas e as centrais elétricas, admiramos os movimentos dos cometas e dos meteoros, e os gestos dos projetores que ofuscam as estrelas.

Todos aqueles que amam a sua arte buscam a essência profunda da sua própria técnica.

A cinematografia, que já tem os nervos emaranhados, necessita de um sistema rigoroso de movimentos precisos.

O metro, o ritmo, a natureza do movimento, sua disposição rígida com relação aos eixos das coordenadas da imagem e, talvez, os eixos mundiais das coordenadas (três dimensões + a quarta, o tempo) devem ser inventariados e estudados por todos os criadores do cinema.

Necessidade, precisão e velocidade: três imperativos que nós exigimos do movimento digno de ser filmado e projetado.

Que seja um extrato geométrico do movimento por meio da alternância cativante das imagens, eis o que se pede da montagem.

O kinokismo é a arte de organizar os movimentos necessários dos objetos no espaço, graças à utilização de um conjunto artístico rítmico adequado às propriedades do material e ao ritmo interior de cada objeto.

Os *intervalos* (passagens de um movimento para outro), e nunca os próprios movimentos, constituem o material (elementos da arte do movimento). São eles (os intervalos) que conduzem a ação para o desdobramento cinético. A organização do movimento é a organização de seus elementos, isto é, dos intervalos na frase. Distingue-se, em cada frase, a ascensão, o ponto culminante e a queda do movimento (que se manifesta nesse ou naquele nível). Uma obra é feita de frases, tanto quanto estas últimas são feitas de intervalos de movimentos.

Depois de conceber um cine-poema ou um fragmento, o kinok deve saber anotá-lo com precisão, a fim de dar-lhe vida na tela, desde que haja condições favoráveis para tal.

Evidentemente, nem o roteiro mais perfeito será capaz de substituir essas notas, tanto quanto o libreto não substitui a pantomima e os comentários literários sobre Scriabin não dão nenhuma idéia da sua música.

Para poder representar um estudo dinâmico sobre uma folha de papel é preciso dominar os signos gráficos do movimento.

NÓS estamos em busca da cine-gama.

NÓS caímos e nos levantamos ao ritmo de movimentos,
lentos e acelerados,

correndo longe de nós, próximos a nós, acima, em círculo, em linha, em eclipse,

à direita e à esquerda, com os sinais de mais e de menos, os movimentos se curvam, se endireitam, se dividem, se fracionam, se multiplicam por si próprios, cruzando silenciosamente o espaço.

O cinema é também a arte de imaginar os movimentos dos objetos no espaço. Respondendo aos imperativos da ciência, é a encarnação do sonho do inventor, seja ele sábio, artista, engenheiro ou carpinteiro. Graças ao kinokismo, ele permite realizar o que é irrealizável na vida.

Desenhos em movimento. Esboços em movimento. Projetos de um futuro imediato. Teoria da relatividade projetada na tela.

NÓS saudamos a fantástica regularidade dos movimentos. Carregados nas asas das hipóteses, nosso olhar movido a hélice se perde no futuro.

NÓS acreditamos que está próximo o momento de lançar no espaço as torrentes de movimento retidas pela *inoperância* de nossa tática.

Viva a *geometria dinâmica*, as carreiras de pontos, de linhas, de superfícies, de volumes.

Viva a poesia da máquina acionada e em movimento, a poesia dos guindastes, rodas e asas de aço, o grito de ferro dos movimentos, os ofuscantes trejeitos dos raios incandescentes.

2.2.2.

RESOLUÇÃO DO CONSELHO DOS TRÊS EM 10-4-1923

A situação no *front* do cinema deve ser considerada desfavorável.

Como era de se esperar, as primeiras realizações russas, a que pudemos assistir, nos lembram os velhos modelos artísticos, tanto quanto os homens da NEP ** lembram a velha burguesia czarista.

A divulgação da programação que, neste verão, será levada às telas aqui e na Ucrânia, não nos inspira nenhuma confiança.

As perspectivas de um trabalho amplo e experimental estão relegadas a segundo plano.

Todos os esforços, suspiros, lágrimas, esperanças e orações têm por objetivo apenas ele, o cine-drama.

Eis porque, sem esperar que os kinoks comecem a trabalhar deixando de lado seu próprio desejo de executarem eles mesmos seus

** NEP — Nova Política Econômica, vigente na União Soviética de 1921 a 1928, definindo um retorno parcial a relações capitalistas de produção. (Nota do Organizador).

projetos, o Conselho dos Três abre mão, momentaneamente, do direito de autor e decide o que se segue: publicar, imediatamente, por intermédio das atualidades, para que todo mundo possa beneficiar-se, os princípios e as palavras de ordem dessa revolução iminente; conseqüentemente e, em primeiro lugar, determina-se ao Kinok Dziga Vertov, segundo a disciplina do partido, que publique trechos do livro *Revolução Kinok*, que explicitem com suficiente clareza o caráter dessa revolução.

CONSELHO DOS TRÊS

Em cumprimento à resolução do Conselho dos Três de 10.04, faço publicar os seguintes trechos:

1. Após examinar os filmes que nos chegaram do Ocidente e da América e, tendo em vista as informações que possuímos sobre o trabalho e as pesquisas realizadas aqui e no exterior, cheguei à seguinte conclusão:

A sentença de morte pronunciada pelos kinoks em 1919 contra todos os filmes, sem exceção, permanece válida ainda hoje. Nem um exame mais atento pôde revelar filme ou pesquisa que traduzisse a aspiração legítima de libertar a câmera reduzida a uma lamentável escravidão, submetida que foi à imperfeição e à miopia do olho humano.

Nada temos a repetir sobre o trabalho de solapamento que o cinema realiza contra a literatura e o teatro. Aprovamos plenamente a utilização do cinema em todos os setores da ciência, mas definimos esta função como sendo acessória, ou seja, uma ramificação secundária.

O principal, o essencial
é a cine-sensação do mundo.

Assim, como ponto de partida, defendemos a utilização da câmera como cine-olho, muito mais aperfeiçoada do que o olho humano, para explorar o caos dos fenômenos visuais que preenchem o espaço,

o cine-olho vive e se move no tempo e no espaço, ao mesmo tempo em que colhe e fixa impressões de modo totalmente diverso daquele do olho humano. A posição de nosso corpo durante a

observação, a quantidade de aspectos que percebemos neste ou naquele fenômeno visual nada têm de coercitivo para a câmera, que percebe mais e melhor na medida em que é aperfeiçoada.

Nós não podemos melhorar nosso olho mais do que já foi feito, mas a câmera, ela sim, pode ser indefinidamente aperfeiçoada.

Até hoje, o que se vê são observadores recriminarem-se por ter filmado um cavalo deslocando-se com lentidão pouco natural (movimento rápido da manivela da câmera); ou, ao contrário, um trator arando o campo a toda velocidade (movimento lento da manivela), etc. . .

Trata-se é claro de acidentes, mas nós preparamos um sistema, um sistema pensado a partir de casos desse gênero, um sistema de aberrações aparentes, de fenômenos estudados e organizados.

Até hoje, nós violentávamos a câmera forçando-a a copiar o trabalho do olho humano. Quanto melhor a cópia, mais se ficava contente com a tomada de cena. Doravante, a câmera estará liberta e nós a faremos funcionar na direção oposta, o mais possível distanciada da cópia.

No limiar das fraquezas do olho humano. Nós professamos o cine-olho, que revela no caos do movimento a resultante do movimento límpido; nós professamos o cine-olho e sua mensuração do tempo e do espaço, o cine-olho que se eleva como força e possibilidade, até a afirmação de si próprio.

2. Eu posso forçar o espectador a ver esse ou aquele fenômeno visual do modo como me é mais vantajoso mostrá-lo. O olho submete-se à vontade da câmera e deixa-se guiar por ela até esses momentos sucessivos da ação que conduzem a cine-frase para o ápice ou o fundo da ação, pelo caminho mais curto e mais claro.

Exemplo: filmagem de uma luta de boxe não do ponto de vista do espectador que assiste ao espetáculo, mas filmagem dos gestos sucessivos (dos golpes) dos boxeadores.

Exemplo: a filmagem de bailarinos não é a filmagem do ponto de vista do espectador sentado numa sala assistindo a um balé no palco.

Num balé, o espectador acompanha, efetivamente, e de modo desordenado, ora o grupo dos bailarinos, ora, ao acaso, uma expres-

são facial em particular, ora as pernas, enfim, uma série de percepções esparsas e diferentes para cada espectador.

Não há como apresentar tal coisa ao cine-espectador. O sistema de gestos sucessivos exige que os bailarinos ou boxeadores sejam filmados pela ordem de apresentação das figuras em cena, e que se sucedem umas às outras, de modo a atrair o olho do espectador para os sucessivos detalhes que ele deve forçosamente ver.

A câmera “dirige” o olho do espectador das mãos às pernas, das pernas aos olhos, etc., na ordem que mais lhe favoreça, e organiza os detalhes graças a uma montagem cuidadosamente estudada.

3. Hoje, no ano de 1923, você anda por uma rua de Chicago e eu posso obrigá-lo a cumprimentar o camarada Volodarski que caminha, em 1918, por uma rua de Petrogrado e não responde ao seu aceno.

Outro exemplo: Caixões de heróis do povo são baixados à terra (filmado em Astracã em 1918), o túmulo é fechado (Cronstadt 1921), salva de canhões (Petrogrado, 1920), lembrança eterna, o povo se descobre (Moscou, 1922); tais cenas se combinam entre si, mesmo quando se trata de um material ingrato que não foi filmado especialmente para esse fim (ver o n.º 13 da série *Kinopravda*). É preciso também lembrar aqui a montagem da saudação das multidões e a montagem do aceno das máquinas ao camarada Lênin (*Kinopravda* n.º 14), filmadas em locais e momentos diversos.

.....

Eu sou o cine-olho.

Eu sou um construtor. Você, que eu criei, hoje, foi colocada por mim numa câmara (quarto) extraordinária, que não existia até então e que também foi criada por mim. Neste quarto há doze paredes que eu recolhi em diferentes partes do mundo. Justapondo as visões das paredes e dos pormenores, consegui arrumá-las numa ordem que agrade a você e edificar devidamente, a partir de intervalos, uma cine-frase que é justamente este quarto (câmara).

Eu, o cine-olho, crio um homem mais perfeito do que aquele que criou Adão, crio milhares de homens diferentes a partir de diferentes desenhos e esquemas previamente concebidos.

Eu sou o cine-olho.

De um eu pego os braços, mais fortes e mais destros, do outro eu tomo as pernas, mais bem-feitas e mais velozes, do terceiro a cabeça, mais bela e expressiva e, pela montagem, crio um novo homem, um homem perfeito.

4. Eu sou o cine-olho. Eu sou o olho mecânico. Eu, máquina, vos mostro o mundo do modo como só eu posso vê-lo.

Assim eu me liberto para sempre da imobilidade humana. Eu pertenço ao movimento ininterrupto. Eu me aproximo e me afasto dos objetos, me insinuo sob eles ou os escalo, avanço ao lado de uma cabeça de cavalo a galope, mergulho rapidamente na multidão, corro diante de soldados que atiram, me deito de costas, alço vôo ao lado de um aeroplano, caio ou levanto vôo junto aos corpos que caem ou que voam. E eis que eu, aparelho, me lancei ao longo dessa resultante, rodopiando no caos do movimento, fixando-o a partir do movimento originado das mais complicadas combinações.

Libertado do imperativo das 16-17 imagens por segundo, livre dos quadros do tempo e do espaço, justaponto todos os pontos do universo onde quer que os tenha fixado.

O meu caminho leva à criação de uma percepção nova do mundo. Eis porque decifro de modo diverso um mundo que vos é desconhecido.

5. Ainda uma vez, é preciso estarem bem de acordo: olho e ouvido. O ouvido não está à espreita, nem o olho à escuta.

Ambos partilham das mesmas funções.

O rádio-ouvido é a montagem do "Eu ouço"!

O cine-olho é a montagem do "Eu vejo"!

Eis, cidadãos, o que vos ofereço em primeira mão, em lugar da música, da pintura, do teatro, do cinematógrafo e de outras efusões castradas.

No caos dos movimentos, o olho apenas entra na vida ao lado daqueles que correm, fogem, acodem e se empurram.

Um dia de impressões visuais escoou-se. Como recriar as impressões desse dia num modo eficaz, num estudo visual? Se for preciso fotografar sobre a película tudo o que olho viu, será o caos. Se montarmos com uma certa ciência, o que foi fotografado ficará

mais claro. Se jogarmos fora o supérfluo, ficará ainda melhor. Obteremos um resumo organizado das impressões visuais recebidas pelo olho comum.

O olho mecânico, a câmera, que se recusa a utilizar o olho humano como lembrete, tateia no caos dos acontecimentos visuais, deixando-se atrair ou repelir pelos movimentos, buscando o caminho de seu próprio movimento ou de sua própria oscilação; e faz experiências de estiramento do tempo, de fragmentação do movimento ou, ao contrário, de absorção do tempo em si mesmo, da deglutição dos anos, esquematizando, assim, processos de longa duração inacessíveis ao olho normal...

Para ajudar a máquina-olho, existe o piloto-kinok que não apenas dirige os movimentos do aparelho, como também se entrega a ele para vivenciar o espaço. O futuro verá o engenheiro-kinok que, à distância, irá dirigir os aparelhos.

Graças a esta ação conjunta do aparelho liberto e aperfeiçoado e do cérebro estratégico do homem que dirige, observa e calcula, a representação das coisas, mesmo as mais banais, revestir-se-á de um frescor inusitado e, por isso mesmo, digno de interesse.

.....
Quantas pessoas, ávidas de espetáculos, não gastam os fundilhos das calças nos teatros!

Elas fogem do cotidiano da "prosa" da vida. E, no entanto, o teatro é quase sempre apenas uma infame falsificação da própria vida, um amontoado sem pé nem cabeça de requebros coreográficos, de música estridente, de artifícios de iluminação, de cenários (que vão de borrões ao construtivismo), tudo isso para encenar, às vezes, um excelente trabalho de um mestre da palavra desfigurado por toda essa parafernália.

Grandes mestres destroem o teatro introspectivo, quebrando as velhas formas, ditando-lhe novas regras.

Apelam à biomecânica (em si uma excelente ocupação), ao cinema (honra e glória a ele), aos literatos (nada errado com eles) às construções (há umas, às vezes, bem felizes), aos automóveis (como não respeitá-los?), ao tiro de fuzil (coisa impressionante e

perigosa na guerra), mas disso tudo não saiu nada, nem em detalhe nem de uma maneira geral.

Ficou o teatro, nada além.

Não apenas não é síntese, mas nem mesmo é uma mistura feita de acordo com as regras.

E não pode deixar de ser diferente.

Nós, os kinoks, adversários resolutos da síntese antes do término (“só chegaremos à síntese no zênite das realizações”), nós compreendemos que é inútil misturar migalhas de realizações: a desordem e a falta de espaço simplesmente matam os bebês. E, em geral:

A arena é estreitíssima. Entrem, pois, na vida.

É lá que nós trabalhamos, nós, os mestres da visão, organizadores da vida visível, armados com o cine-olho presente em toda parte e sempre que necessário. É lá que trabalham os mestres das palavras e dos sons, os virtuosos da montagem da vida audível. E sou eu que tenho a audácia de repassar-lhes em fieira o ouvido mecânico onipresente e o pavilhão, o rádio-telefone.

Isto são
as cine-atualidades
as rádio-atualidades

Eu prometo obter por todos os meios um desfile dos kinoks na Praça Vermelha no dia em que os futuristas editarem o primeiro número das rádio-atualidades montadas.

Não se trata de atualidades “Pathé” ou “Gaumont” (atualidades jornalísticas), nem mesmo da Kinopravda (atualidades políticas), mas de verdadeiras atualidades Kinoks, de um mergulho vertiginoso de acontecimentos visuais decifrados pela câmera, pedaços de energia autêntica (distingo esta da do teatro) reunidos nos intervalos numa soma cumuladora.

Esta estrutura da obra cinematográfica permite desenvolver qualquer tema, seja ele cômico, trágico, de trucagem ou de outra ordem.

Tudo está nessa ou naquela justaposição de situações visuais. Tudo está nos intervalos.

A extraordinária leveza da montagem permite introduzir no cine-pesquisa quaisquer motivos políticos, econômicos ou outros. Conseqüentemente, doravante não serão mais necessários dramas psicológicos ou policiais no cinema, doravante não haverá mais necessidade de montagens teatrais fotografadas sobre película.

Doravante não mais se adaptará Dostoievski ou Nat Pinkerton para o cinema.

Tudo está compreendido na nova concepção das atualidades.

Entram decididamente no *imbroglio* da vida.

1. o cine-olho que contesta a representação visual do mundo dada pelo olho humano e que propõe seu próprio “eu vejo” e
2. o kinok-montador que organiza os minutos da estrutura da vida, vista pela primeira vez desse modo.

2.2.3. NASCIMENTO DO CINE-OLHO (1924)

Isso começou muito cedo. Com a redação de vários romances fantásticos (*A mão de ferro*, *Revolta no México*). Com breves ensaios (*A caça à baleia*, *A pesca*). Com poemas (*Macha*). Com epigramas e poesias satíricas (*Pourichkévitch*, *A jovem de sardas*).

Em seguida, transformou-se em paixão pela montagem de notas estenográficas, de gravações de gramofones; em interesse particular pelo problema da possibilidade de gravar sons documentais. Em tentativas de registrar por meio de palavras e letras o ruído de uma cascata, os sons de uma serraria, etc.

E eis que, num dia de primavera, em 1918, eu volto da estação. Guardo ainda no ouvido os suspiros, o barulho do trem que se afasta... alguém que faz juras... um beijo... alguém que exclama... Riso, apito, vozes, sinos, respiração ofegante da locomotiva... Murmúrios, apelos, adeuses... Enquanto caminho, penso: é preciso que eu acabe de aprontar um aparelho que não descreva, mas, sim, inscreva, fotografe esses sons. Caso contrário, impossível organizá-los, montá-los. Eles fogem como foge o tempo. Uma câmera, talvez? Inscrever o que foi visto... Organizar um universo

não apenas audível, mas visível. Quem sabe não estará nisso a solução?...

É nesse momento que eu encontro Mikh. Koltsov,¹ que me propõe fazer cinema.

Assim, no n.º 7 da Rua Maly Gneznikovski, começa meu trabalho na revista *Kinonédélia*. Não foi mais do que um primeiro aprendizado. Longe de ser o que eu desejo. Pois o olho do microscópio penetra onde não penetra o olho da minha câmera. Pois o olho do telescópio alcança universos longínquos, inacessíveis ao meu olho nu. O que fazer com a câmera? Qual o seu papel na ofensiva que lança contra o mundo visível?

Eu penso no "Cine-Olho". Ele nasce como um olho célebre. Como conseqüência, a idéia do "Cine-Olho" se expande:

"Cine-Olho" como cine-análise

"Cine-Olho" como "teoria dos intervalos"

"Cine-Olho" como teoria da relatividade na tela, etc....

Ficam abolidas as 16 imagens-segundo habituais. Tornam-se doravante procedimentos comuns de filmagens, lado a lado com a tomada de cena rápida e de animação, a tomada de cena com câmera móvel, e outros procedimentos.

Por "Cine-Olho" entenda-se "o que o olho não vê".

como o microscópio e o telescópio do tempo

como o negativo do tempo

como a possibilidade de ver sem fronteiras ou distâncias,

como o comando à distância de um aparelho de tomadas de cena

como o tele-olho

como o raio-olho

como "a vida de improviso", etc., etc.

Todas essas diferentes definições completavam-se mutuamente, pois o "Cine-Olho" subentendia:

todos os meios cinematográficos

todas as invenções cinematográficas

¹ Mikhail Koltsov: conhecido escritor, jornalista, redator-chefe da Revista *Ogoniok*. Após a Revolução, trabalhou no cinema como diretor das Atualidades Cinematográficas, e como crítico para o *Pravda*.

todos os processos e métodos
tudo o que podia servir para descobrir e mostrar *a verdade*.

Não o “Cine-Olho” pelo “Cine-Olho”, mas a verdade, graças aos meios e possibilidades do “Cine-Olho”, isto é, a Cine-Verdade.

Não a tomada de improviso “pela tomada de improviso”, mas para mostrar as pessoas sem máscara, sem maquilagem, fixá-las no momento em que não estão representando, ler seus pensamentos desnudados pela câmera.

“Cine-Olho”: possibilidade de tornar visível o invisível, de iluminar a escuridão, de desmascarar o que está mascarado, de transformar o que é encenado em não encenado, de fazer da mentira a verdade.

“Cine-Olho”, fusão de ciência e de atualidades cinematográficas, para que lutemos pela decifração comunista do mundo; tentativa de mostrar a verdade na tela pelo *Cine-Verdade*.

2.2.4.

EXTRATO DO ABC DOS KINOKS (1929)

III

Montar significa organizar os pedaços filmados (as imagens) num filme, “escrever” o filme por meio das imagens filmadas, e não, escolher pedaços de filme para fazer “cenas” (desvio teatral) ou pedaços filmados para construir legendas (desvio literário).

.....

Todo filme do “Cine-Olho” está em montagem desde o momento em que se escolhe o tema até a edição definitiva do material, isto é, ele é montagem durante todo o processo de sua fabricação.

.....

Nesta montagem ininterrupta, podemos distinguir três fases:

Primeira fase. A montagem é o inventário de todos os dados documentais que tenham alguma relação, direta ou não, com o tema tratado (seja sob forma de manuscritos, objetos, trechos filmados, fotografias, recortes de jornal, livros, etc.). Em seguida a esta montagem — inventário por meio da seleção e reunião dos dados mais importantes — o plano temático se cristaliza, se revela, “se monta”.

Segunda fase. A montagem é o resumo das observações feitas pelo olho humano sobre o assunto tratado (montagem das próprias observações, ou melhor, montagem das informações fornecidas pelos cine-exploradores). O plano de filmagem: resultado da seleção e da triagem das observações do olho humano. Efetuando esta seleção, o autor leva em consideração tanto as diretrizes do plano temático quanto as características particulares da “máquina-olho”, do “cine-olho”.

Terceira fase. Montagem central. Resumo das observações inscritas na película pelo “cine-olho”. Cálculo cifrado dos grupos de montagem. Associação (adição, subtração, multiplicação, divisão e colocação entre parênteses) dos trechos filmados do mesmo tipo. Permuta incessante desses pedaços-imagens até que todos sejam colocados numa ordem rítmica em que os encadeamentos de sentido coincidam com os encadeamentos visuais. Como resultado final de todas essas junções, deslocamentos, cortes, obtemos uma espécie de equação visual, uma espécie de fórmula visual. Esta fórmula, esta equação, obtida a partir da montagem geral dos cine-documentos registrados sobre película, é o filme cem por cento, o extrato, o concentrado de “eu vejo”, o “cine-eu vejo”.

O “Cine-Olho” é:

eu monto quando escolho um tema (ao escolher um dentre os milhares de temas possíveis),

eu monto quando faço observações para o meu tema (realizar a escolha útil dentre as mil observações sobre o tema).

eu monto quando estabeleço a ordem de sucessão do material filmado sobre o tema (fixar-se, entre as mil associações de imagem possíveis, sobre a mais racional, levando em conta tanto as propriedades dos documentos filmados, quanto os imperativos do tema a tratar).

.....

A escolha do “Cine-Olho” exige que o filme seja construído sobre os “intervalos”, isto é, sobre o movimento entre as imagens. Sobre a correlação visual das imagens, umas em relação às outras. Sobre a transição de um impulso visual ao seguinte.

A progressão entre as imagens (“intervalo” visual, correlação visual das imagens) é (para o “Cine-Olho”) uma unidade complexa. Ela é formada pela soma de diferentes correlações, sendo que as principais são:

1. correlação dos planos (grandes, pequenos, etc.),
2. correlação dos enquadramentos,
3. correlação dos movimentos no interior das imagens,
4. correlação das luzes, sombras,
5. correlação das velocidades de filmagem.

Com base nessa ou naquela associação de correlações, o autor determina: 1) a ordem da alternância, a ordem de seqüência do material filmado; 2) o comprimento de cada alternância (em metros), isto é, o tempo de projeção, o tempo de visão, de cada imagem filmada separadamente. De mais a mais, paralelamente ao movimento entre as imagens (“intervalo”), deve-se considerar, entre duas imagens consecutivas, a relação visual de cada imagem em particular com todas as outras que participam da “batalha da montagem” desde o início.

Encontrar o “itinerário” mais racional para o olho do espectador dentre todas essas interações, atrações e repulsões interimagens; reduzir toda esta infinidade de “intervalos” (movimentos entre as imagens) à simples equação visual, à fórmula visual que melhor expresse o tema essencial do filme, eis a tarefa mais difícil e capital que se apresenta ao autor-montador.

.....

Esta “teoria dos intervalos” havia sido apresentada pelos Kinoks na variação do manifesto “Nós” redigida em 1919.

.....

A realização do *Décimo primeiro ano* (1928) e, principalmente, do *Homem com a câmera* (1929) é a ilustração mais eloqüente da tese dos intervalos defendida pelo “Cine-Olho”.

IV. O “RADIO-OLHO”

Em suas primeiras declarações sobre o cinema sonoro, o cinema do futuro, que ainda nem tinha sido inventado, os “Kinoks”

(atualmente, os "Rarioks") definiram assim seu itinerário: do "Cine-Olho" ao "Rádio-Olho", isto é, ao "Cine-Olho" *audível e radiofônico*.

Meu artigo intitulado "Kinopravda e Radiopravda", publicado há alguns anos no *Pravda*, já dizia que o "Rádio-Olho" anularia a distância entre as pessoas, permitiria aos trabalhadores de todo o mundo não apenas se verem, mas *ouvirem-se mutuamente*.

A declaração dos Kinoks constituiu, à época, objeto de viva repercussão na imprensa. Logo depois, entretanto, deixou-se de atribuir-lhe importância, pois acreditava-se que isso se referia a um futuro longínquo.

Os "Kinoks" não se limitavam apenas a lutar por um cinema não encenado. Elas se preparavam simultaneamente para receber, decididos, a passagem prevista para um trabalho no campo do "Rádio-Olho", o do cinema sonoro não encenado.

Em *A sexta parte do mundo* (1926), os textos já são substituídos por uma expressão rádio-tema sob forma de contraponto. *O décimo primeiro ano* (1928) foi construído como um filme visível e audível, ou seja, um filme montado para ser visto e também ouvido. *O homem com a câmera* (1929) foi construído da mesma maneira, isto é, na mesma linha: do "Cine-Olho" ao "Rádio-Olho".

As realizações práticas e teóricas dos Kinoks (ao contrário do cinematógrafo encenado, pego de surpresa) definiram nossas possibilidades técnicas e esperam há muito tempo pela base técnica *retardatória* (em relação ao "Cine-Olho") do cinema e da televisão sonoros.

As últimas invenções técnicas realizadas nesse campo entregam nas mãos dos partidários e trabalhadores do cine-registro documental sonoro uma arma poderosa na luta por um Outubro não encenado.

Tradução de MARCELLE PITHON

2.3.

Jean Epstein

2.3.1.

O CINEMA E AS LETRAS MODERNAS (1921)*

ALITERATURA MODERNA está saturada de cinema. Reciprocamente, esta arte misteriosa muito assimilou da literatura. Na verdade, a colaboração cine-literária produziu até agora, principalmente, adaptações como as de *Crime de Sylvestre Bonnard* e de *Trabalho*, filmes que nunca cansaremos de criticar e que desencaminham o frágil embrião de um modo de expressão ainda hesitante, mas que é o mais exato e sutil que jamais se conheceu.

Se um filme qualquer, cujo realizador ignaro só conhece das letras a Academia e seus consortes, nos faz pensar, apesar desse realizador e sem que ele o saiba, na literatura moderna, é porque existe realmente entre esta literatura e o cinema um natural intercâmbio que evidencia algo que vai além de um parentesco.

Antes de mais nada:

A literatura moderna e o cinema são igualmente inimigos do teatro. Toda tentativa de conciliação não resultará em nada. Duas

* (Este e todos os textos subsequentes de Jean Epstein foram traduzidos do volume I dos *Ecrits sur le cinéma*, Paris, Ed. Seghers, 1974). (N. do T.)

estéticas, como duas religiões, não podem conviver lado a lado como estranhas, sem se combaterem. Com esse duplo assédio, das letras modernas e do cinema, o teatro, se não morrer, vai se enfraquecer progressivamente. É um dado consumado. Especialmente um teatro onde o bom ator tem de enfrentar um monólogo de quarenta versos falsamente regulares, lutando para sobreviver à verborragia. O que pode este teatro contrapor a uma tela onde se registra o menor movimento dos músculos e onde um homem, que nem ao menos precisa representar, me encanta porque, simplesmente como homem, o mais belo animal da terra, anda, corre, pára e se volta, às vezes para oferecer seu rosto como alimento ao espectador voraz.

Assim, para que possam manter-se mutuamente, a jovem literatura e o cinema devem superpor suas estéticas.

A) ESTÉTICA DE PROXIMIDADE

A sucessão de detalhes que, nos autores modernos, substitui o desenvolvimento e os *close-ups* de Griffith realçam esta estética de proximidade.

Entre o espetáculo e o espectador, nenhuma rampa.

Não olhamos a vida, nós a penetramos.

Esta penetração permite todas as intimidades. Um rosto, sob a lupa, rodopia, exhibe uma geografia febril.

Cataratas elétricas escorrem pelas fendas desse relevo que chega até mim recozido a 3.000 graus de arco voltaico.

É o milagre da presença real,
a vida manifesta,
aberta como uma bela granada;
liberta da sua capa,
assimilável,
bárbara.

Teatro da pele.

Nenhum estremecimento me escapa.

Um deslocamento de planos contraria meu equilíbrio.

Projetado sobre a tela, aterrisso na entrelinha dos lábios.

Que vale de lágrimas, e mudo!

Sua asa dupla enerva-se e treme, hesita, decola, se esconde e foge:

Esplêndido alerta de uma boca que se abre.

Diante de um dráma acompanhado assim de binóculo, músculo por músculo, qual o teatro de palavra que não se afigura miserável?

B) ESTÉTICA DE SUGESTÃO

Não se conta mais nada, indica-se. O que permite o prazer de uma descoberta e de uma construção. Mais pessoal e sem entaves, a imagem se organiza.

Na tela, a qualidade essencial do gesto é nunca se completar. O rosto não se expressa como o do mímico; melhor do que isso, sugere. Este riso interrompido, tal como o imaginamos a partir de seu advento entrevisto. E na superfície desta mão que mal se abre — para qual larga estrada de gestos? — a idéia, então, se orienta.

De uma ação que habilmente se prepara, seu desenvolvimento não acrescenta nenhum dado para a inteligência. Prevê-se, adivinha-se.

Os dados de um problema bastam para quem conhece aritmética.

O tédio de ler do começo ao fim uma solução fácil que, sozinho, encontramos mais depressa.

Acima de tudo, o vazio de um gesto que o pensamento, mais rápido, empolga em seu nascedouro e, a partir daí, o precede.

C) ESTÉTICA DE SUCESSÃO

“Movies”, dizem os ingleses, tendo talvez entendido que a primeira fidelidade ao que a vida representa é fervilhar como ela. Um atropelo de detalhes constitui um poema e a decupagem de um filme sobrepõe e mescla, gota a gota, os espetáculos. Somente mais

tarde, ocorre a centrifugação e, do fundo, retira-se a impressão geral. Cinema e letras, tudo mexe. A sucessão rápida e angular tende para o círculo perfeito do simultaneísmo impossível. A utopia fisiológica de ver ao mesmo tempo é substituída pela aproximação: ver depressa.

D) ESTÉTICA DA RAPIDEZ MENTAL

É, no mínimo, possível, que a rapidez do pensar possa aumentar durante a vida de um homem ou de sucessivas gerações. Nem todos os homens pensam com a mesma velocidade.

Os filmes passados rapidamente nos fazem pensar rápido. Um modo de educação, talvez.

Depois de alguns Douglas Fairbanks, senti alguma fadiga, mas nenhum tédio.

Essa velocidade de pensamento, de que o cinema nos dá o registro e a medida e que explica em parte a estética da sugestão e da sucessão, é encontrada também na literatura. Em alguns segundos, é preciso forçar a porta de dez metáforas, senão a compreensão se perde. Nem todo mundo pode acompanhar; as pessoas de raciocínio lento estão sempre em atraso, na literatura como no cinema, e bombardeiam o vizinho com perguntas.

Nas *Iluminações* de Rimbaud, a média é de uma imagem por cada segundo de leitura em voz alta.

Nos *Dezenove Poemas Elásticos* de Blaise Cendrars, a média é a mesma: às vezes um pouco mais baixa.

Por outro lado, em Marinetti, não há mais do que uma imagem a cada cinco segundos.

Nos filmes, a relação é a mesma.

E) ESTÉTICA DE SENSUALIDADE

Em literatura, "nada de sentimentalidade!", pelo menos na aparência.

No cinema a sentimentalidade é impossível.

Impossível por causa dos primeiríssimos planos, da precisão fotográfica. O que fazer das flores platônicas quando se nos oferece a pele de um rosto violentado por quarenta holofotes?

Os americanos, que compreenderam relativamente bem alguns aspectos do cinema, nem sempre entenderam isso.

F) ESTÉTICA DE METÁFORAS

O poema: uma cavalgada de metáforas que se empinam.

Abel Gance foi o primeiro a ter idéia da metáfora visual. A não ser por uma lentidão que a falseia e um simbolismo que a mascara, é uma descoberta.

O princípio da metáfora visual é exato na vida onírica ou normal; na tela, ele se impõe.

Na tela, uma multidão. Um carro passa com dificuldade. Ovação. Tiram-se chapéus. Mãos e lenços, como manchas claras, acima das cabeças, agitam-se. Uma inegável analogia nos lembra desses versos de Apollinaire:

"Quando as mãos da multidão lá folheavam também"
e desses outros:

"E mãos, para o céu cheio de lagos de luz
voavam às vezes como pássaros brancos".

E logo eu imagino: superposição nascendo da fusão e que depois surge mais nítida e de repente se interrompe.

Folhas mortas que caem e rodopiam, depois, um vôo de pássaros.

Mas: RÁPIDO (2 metros)¹

SEM SIMBOLISMO

(que os pássaros não sejam pombos ou corvos, mas simplesmente pássaros).

¹ A rapidez, aqui expressa em metros de película, em termos de duração corresponde aproximadamente a 6 segundos de projeção na velocidade de 16 quadros. (Nota do Organizador).

Antes de cinco anos serão escritos poemas cinematográficos: 150 metros e 100 imagens desfiadas sobre um fio que acompanhará a inteligência.

G) ESTÉTICA MOMENTÂNEA

Raros são os críticos literários que não escreveram que uma bela imagem poética deve ser eterna. Bobagem. Antes de mais nada, "eterna" não significa nada. Melhor dizer: durável. Uma imagem não pode ser durável. Cientificamente, o reflexo da beleza se cansa: a imagem, envelhecendo, torna-se lugar comum. Racine, no tempo de Racine, devia oferecer inúmeras imagens a seus ouvintes, e umas bem inesperadas. O que restou delas hoje? Chatices. Se, na época, o texto sustentava a dicção, hoje, a dicção salva o texto. Como poderia uma obra resistir a tal contra-senso? De Racine só ficou o ritmo, a metade do que ele foi. Do lugar comum pode renascer uma imagem, desde que ela seja, antes de mais nada, esquecida. Esqueçamos Racine. Não falemos mais de trezentos anos atrás. Um ouvido novo o reencontrará e sincero, enfim, dará o seu acordo.

Sempre a escrita envelhece, mais ou menos rapidamente. A escrita atual envelhecerá muito depressa. Isto não é uma censura. Sei que há pessoas que julgam o valor das obras de arte pela duração de seu sucesso. Elas dizem: "Isso vai ficar ou isso não vai ficar". Elas falam de posteridade, de séculos, de milênios e de eternidade como o máximo. Elas desprezam as modas. Não sabem colocar seu prazer acima dos pálidos jogos de gerações mortas.

Assim mesmo, seria preciso não nos deixar levar por essa chantagem sentimental. Meu bisavô amava Lamartine e usava calças de presilhas. O respeito filial, se não me obriga às presilhas, me obrigaria a *Jocelyn*?² Não se lêem as obras-primas e, quando são lidas! Túmulos, que dança sobre as vossas lajes! Uma página que dura nem sempre é uma página completa: ela é demasiado geral. Certas obras condensam de modo tão preciso uma etapa que, uma vez que essa se supere, elas não são mais do que pele seca. Mas,

² *Jocelyn*, poema de Lamartine (1836). (Nota do Organizador).

para os companheiros de viagem, que espelho! Mesmo na escola, o que o pedante aprecia em Corneille, Corneille por sua vez já rejeitava. Nem ao meu pior inimigo desejo que se torne um clássico e um poço de asneiras.

As escolas literárias precipitam sua sucessão. As que se detêm, principalmente, nos sentimentos dos homens, vêem que, em dez anos, homens e sentimentos mudam. Rapidamente, a precisão faz de uma literatura um mato impenetrável. O simbolismo já se torna simplório mas, como dava prazer. Um estilo não basta mais para ocupar toda uma geração. Em vinte anos o caminho do belo atinge uma nova curva. A rapidez do pensamento aumentou. As fadigas se precipitam. Que aquilo que se chama, a torto e a direito, de cubismo viva durante meses e não durante anos não lhe acrescenta nada. Queimam-se as pequenas estações. Os homens de cinquenta anos atrás esfalfam-se às vezes por querer acompanhar. A maioria censura. Esta Querela entre os Antigos e os Modernos³ que, desde a origem do homem, os Modernos ganham.

O filme, como a literatura contemporânea, acelera metamorfoses instáveis. Do outono até a primavera, a estética muda. Fala-se dos eternos cânones da beleza enquanto dois catálogos seguidos do *Bon Marché* confundem tais disparates. A moda dos costumes é o apelo mais preciso e modulado à volúpia. Um filme tira disso alguns encantos e ele é a imagem tão fiel de nosso encantamento que, após cinco anos de carreira, só serve para as exposições de feira.

³ Querela entre os Antigos e os Modernos: Epstein faz aqui irônica comparação entre a querela em torno do cinema e a querela literária, conhecida com este nome, que envolveu escritores e artistas franceses no final do século XVII, polarizada entre os defensores da literatura clássica, greco-latina, como modelo eterno de excelência artística e os defensores da "modernidade", embuídos de uma idéia de "progresso artístico" e convencidos da superioridade do Cristianismo sobre as culturas pagãs. (Nota do Organizador).

2.3.2.

BONJOUR CINÉMA — Excertos

.....

O cinema é verdade, uma história é uma mentira. Isso poderia ser dito e mantido com aparência de razão. Ou melhor, prefiro dizer que as verdades de cada um é que são diferentes. Na tela, as convenções são vergonhosas. O artifício teatral no cinema fica simplesmente ridículo e se Chaplin expressa tanto de trágico, é um trágico que faz rir. A eloquência transborda. Inútil, a apresentação das personagens; a vida é extraordinária. Amo a angústia dos encontros. Ilógica, a exposição. O acontecimento nos prende as pernas como uma armadilha aos lobos. O encadeamento não pode ser mais do que uma passagem de elo a elo. De tal modo que não se varie muito de altitude sentimental. O drama é contínuo como a vida. Os gestos o refletem sem no entanto adiantá-lo, ou atrasá-lo. Então, por que contar histórias ou relatos que suponham sempre acontecimentos ordenados, uma cronologia, uma gradação de fatos e sentimentos? As perspectivas não são mais do que ilusões de ótica. A vida não pode ser deduzida como essas mesas de chá chinesas que se multiplicam sucessivamente em doze, uma saindo da outra. Não há histórias. Nunca houve, aliás. Há apenas si-

tuações sem pé nem cabeça; sem começo, meio ou fim; sem direito nem avesso; pode-se vê-las de todo jeito; a direita transforma em esquerda; sem limites de passado ou futuro, elas são o presente.

.....

Ver, é idealizar, abstrair e extrair, ler e escolher, é transformar. Na tela revemos o que a câmera já viu uma vez: dupla transformação ou, uma vez que se multiplica, elevada ao quadrado. Uma escolha de uma escolha, um reflexo do reflexo. A beleza é aqui polarizada como uma luz, beleza de segunda geração, filha, mas filha prematura de uma mãe que admirávamos a olho nu. Filha um pouco monstruosa.

Eis porque o cinema é psíquico. Ele nos apresenta uma quintessência, um produto duas vezes destilado. Meu olho me propicia a idéia de uma forma. Também a película contém a idéia de uma forma, idéia inscrita fora da minha consciência, idéia sem consciência, idéia latente, secreta, mas maravilhosa; e da tela eu obtenho uma idéia de idéia, a idéia de meu olho tirada da idéia da objetiva (idéia), de uma álgebra tão leve, que é uma raiz quadrada de idéia.

A câmera Bell-Howell é um cérebro de metal, padronizado, fabricado, reproduzido em alguns milhares de exemplares, que transforma em arte o mundo exterior. A Bell-Howell é um artista e é apenas atrás dele que vêm outros artistas: diretores e operadores. Enfim, uma sensibilidade que é comprável, que se encontra no comércio e que paga direitos de alfândega como o café ou os tapetes do Oriente. Sob este ponto de vista, o gramofone tem sido um fracasso; simplesmente, precisa ser descoberto. Seria necessário pesquisar o que ele deforma e o que ele é capaz de escolher. Já se gravou em disco o barulho das ruas, dos motores, das plataformas de estação? Bem poderíamos perceber um dia que o gramofone está para a música assim como o cinema para o teatro, ou seja, não está, simplesmente. Ele tem seu próprio caminho. É preciso pois utilizar esta descoberta inesperada de um sujeito que é objeto, sem consciência, isto é, sem hesitações nem escrúpulos, sem venalidade, sem complacência nem erros possíveis. Um artista inteiramente honesto, exclusivamente artista, um artista — tipo.

.....

Ampliação

Nunca poderia dizer o quanto gosto dos primeiros planos americanos. Limpos. De repente, a tela exhibe um rosto e o drama, cara a cara, me trata com intimidades e se enche de intensidades imprevistas. Hipnose. Agora, a tragédia é anatômica. O cenário do quinto ato é este canto de rosto que o sorriso rasga. Seco. A espera do desdobramento muscular para o qual convergem 1.000 metros de intriga me satisfaz mais do que o resto. Pródromos superficiais correm sob a epiderme. As sombras se deslocam, tremem, hesitam. Alguma coisa se decide. Um vento de emoção sublinha a boca de nuvens. A orografia do semblante vacila. Tremores sísmicos. Rugas capilares procuram onde clivar a falha. Uma onda as leva. Crescendo. Um músculo se exhibe. O lábio é regado de tiques como uma cortina de teatro. Tudo é movimento, desequilíbrio, crise. Disparador. A boca cede como uma deiscência de fruto maduro. Uma comissura afina no bisturi o órgão do sorriso.

O primeiro plano é a alma do cinema. Ele pode ser curto, pois a fotogenia é um valor da ordem do segundo. Se ele for longo, não experimentarei um prazer contínuo. Paroxismos intermitentes me emocionam como picadas. Até hoje nunca vi fotogenia pura durante um minuto inteiro. É preciso, pois, admitir que ela é uma faísca e uma exceção que se dá como um abalo. Isto impõe uma decupagem mil vezes mais minuciosa do que a dos melhores filmes, mesmo os americanos. Uma dissecação. O rosto que se prepara para o riso é mais bonito que o próprio riso.

.....

Embora a visão, como é do conhecimento de todos, seja o sentido mais desenvolvido, e considerado o ponto de vista segundo o qual nossa inteligência e nossos costumes são visuais nunca houve no entanto um processo emotivo tão homogêneo, tão exclusivamente ótico quanto o cinema. O cinema cria verdadeiramente *um regime de consciência particular que envolve um único sentido*. E uma vez habituados a usar desse estado intelectual novo e extremamente agradável, ele se torna uma espécie de necessidade, como o fumo ou o café. Ou eu tomo a minha dose ou não tomo. Fome de

hipnose muito mais violenta do que o hábito da leitura, pois esta modifica bem menos o funcionamento do sistema nervoso.

.....

Não haverá mais atores, mas sim homens escrupulosamente vivos. O gesto pode ser belo, mas a semente de pensamento do qual ele escapa é mais importante. O cinema sorrateiramente radiografa, descasca você até os miolos, até a idéia mais sincera que você exhibe. Representar não é viver. É preciso ser. Na tela, todo mundo está a nu, de uma nudez nova. As intenções são lidas, e pela primeira vez, evangelho! As intenções bastam nesta arte da boa vontade. Arte espírita. O pensamento é tão bem gravado que suplanta o resto e conta sozinho. Como máquina inativa, o ator em descanso pode parecer pesadão, desajeitado ou morno. Ou enfezado, ou infantil, ou pequeno, ou enrugado. A fagulha do sentimento crepita entre duas epidermes: tudo se modifica. Uma volta da adolescência flameja como a chama. A criança amadurece como um prodígio. Uma mulher se estica até o tamanho imenso do amor. A beleza é uma beleza de caráter, ou seja, de energia. Não há mais convenções porque estas estão todas contidas ali, espontaneamente, e nenhum trejeito consegue aqui substituir uma sensibilidade ausente.

2.3.3. REALIZAÇÃO DO DETALHE

A mão do trocador de bonde ergue-se e agarra a alça que dá o sinal de partida. Ela inclina obliquamente a corda e, em seguida, a própria alça. Levanta-se ainda, pára, hesita. De repente, a alça enrola-se e a campainha toca. Eis aí, com a luz e a verdade próprias, o cinema. Tais fragmentos contêm toda a emoção e independência cinematográficas. O acaso, alguma vez, já vos fez olhar a pele através de uma lupa? Estranho céu; as constelações de poros, azuladas e castanhas, respiram como guelras; anêmonas afogadas. Um cabelo se horripila e leva sua vida à margem. Tudo o que não se pode nem escrever, nem falar, nem pintar, o cinema expõe com tanta maestria e afinidade, que ele encontra até o que foi exilado em Balzac ou mentido por Loïe Fuller⁴.

Comercialmente, uma história é indispensável e, mesmo no filme ideal, é necessário um argumento para revestir a imagem de sentimento. A primeira lei do cinema — sua gramática, álgebra,

⁴ Loïe Fuller: Marie-Louise Fuller (1862-1928), dançarina americana que se apresentava no Folies Bergère de Paris e foi tema de um cartaz de Toulouse-Lautrec. Seus espetáculos de dança caracterizavam-se pela utilização de véus múltiplos e um jogo de luz e sombra. (Nota do Organizador).

ordem — é a decomposição de um fato em seus elementos fotogênicos. Mas, a ordem, sem amor, não é nada. Digo amor como sentimento. Comumente, o sentimento só pode brotar de uma situação: logo, de uma anedota. Assim, a anedota deve existir. Mas, como a objetiva começa a gaguejar quando mal a toca, ela deve ficar invisível, subentendida, expressa nem pelo texto nem pela imagem: *entre*. De fato, se passamos do olhar de um homem para a cintura de uma mulher, isto expressamente significa — na junção e somente ali — um desejo.

Quanto mais uma cena for descritiva, menos chances terá de funcionar na tela; e vice-versa. Se o banqueiro deve levantar-se de sua mesa e ir até a porta, receie mostrar muito ao mesmo tempo. Este movimento fotografará bem melhor se dividido em três e se forem considerados seus elementos autênticos: a pressão da sola sobre o tapete, o recuo brusco da poltrona, o movimento do braço ao andar. Esta redução em fatores cinematográficos expõe automaticamente a um ridículo ampliado os diretores medíocres que aí se lançam.

Julgo o realizador pelo que ele revela na montagem dos detalhes.

Os primeiros planos de Marcel L'Herbier são luz pura solidificada num estágio próximo da ternura. Faltou pouco ao marido enganado do *Carnaval des Vérités* para ficar empalado sobre a objetiva. Toda a festa, aliás, era uma seqüência de ideogramas precisos acariciando os olhos; bela frase em película, quase uma estrofe. Em *L'Homme du Large*, Bouge pegava os rostos em corda como curvas perigosas nas corridas. A fluidez da dança em *El Dorado* consegue, literalmente, fotografar um ritmo. E ainda: a mesa, antes e depois, em *Bercail*, a bainha do vestido em movimento no *Rose-France* e muitos outros.

Como satélites transportados pela graça da novidade, as rodas de *La Roue* de Abel Gance farão história. Duas mãos sobre um teclado, são *La Xe Symphonie* e, no início de *J'accuse*, a ronda, cuja necessidade episódica não mais se poderá manter, está, embora um pouco vermelha demais, entre os mais belos trechos de filme que existem.

Le Silence de Louis Deluc se inicia exatamente na corrente de ar das vinte maneiras psicológicas para se abrir uma porta e nas

outras vinte para fechá-la. Seguindo M. Signoret, passeia-se com prazer por todo o apartamento. Entre os detalhes episodicamente nulos que *Fumée Noire* reúne em torno de um fato banal — felizmente anulado no final — o diálogo no toailete e a conversa dos coquetéis são cinema pleno, com a fotografia a seu lado.

O cigarro em *La Cigarette* era tedioso, mas havia aí um disco que girava bem. . . *La Belle Dame sans merci* fotografa a sutileza afetuosa de Germaine Dulac melhor do que a cena do táxi e a do tiro ao alvo em *Malencontre*. O filme que se comercia entre a atriz e o conde é tão frio e manhoso, tão bem estofado e tão menos fruto proibido e, naturalmente, menos rico, porém mais interior e mais cinema do que o cinema do “silken Cecil”⁵.

Lembro-me ainda de uma bela moto em *L'Homme qui vendit son âme au diable* de Pierre Caron.

Eis aí alguns exemplos; mas não todos, naturalmente.

Cinea, 17 de março de 1922

⁵ Em cada parágrafo de Epstein, todos os filmes lembrados são de autoria do cineasta citado no trecho: Marcel L'Herbier, Abel Gance, Louis Delluc. “Silken Cecil”, em inglês no original, para fazer alusão ao cinema de Cecil B. de Mille, adjetivado de “sedoso”. (Nota do Organizador).

2.3.4.

A INTELIGÊNCIA DE UMA MÁQUINA — Excertos

a) SIGNOS (Capítulo 1)

Rodas enfeitiçadas

Por vezes, uma criança nota na tela as imagens de um carro que avança em movimento regular, mas cujas rodas giram ritmadas, ora num sentido ora noutro, e que mesmo em alguns momentos deslizam sem rotação. Espantado, até mesmo inquieto com essa falta de ordem, o jovem observador interroga um adulto o qual, quando sabe e ousa, explica essa evidente contradição tentando desculpar um exemplo tão imoral de anarquia. Na maioria das vezes aliás, o questionador contenta-se com uma resposta que não entende bem; mas, pode acontecer também que um filósofo de doze anos fique, desde então, com uma certa desconfiança em relação a um espetáculo que dá uma pintura caprichosa e talvez até mentirosa do mundo.

Retratos que dão medo

Decepção, desencorajamento, tal é a impressão habitual das iniciantes, mesmo as bonitas e dotadas de talento quando, pela primeira vez, vêem e ouvem seu próprio fantasma numa projeção. Elas descobrem na própria imagem defeitos que não acreditam realmente possuir; sentem-se traídas, lesadas pela objetiva e pelo microfone, não reconhecem nem aceitam certos traços do próprio rosto ou entonações na própria voz; sentem-se diante dos sócios como que em presença de uma estranha, de uma irmã jamais encontrada anteriormente. O cinema mente, elas dizem. Raramente tal mentira parece favorável, embelezadora.

Seja para melhor ou pior, o cinema, em seu registro e reprodução de seres, sempre os transforma, os recria numa segunda personalidade, cujo aspecto pode perturbar a consciência ao ponto de fazer com que ela se pergunte: Quem sou eu? Onde está a minha verdadeira identidade? E ter de acrescentar ao "Penso, logo, existo" o "porém não penso em mim do modo como existo" é uma atenuante singular à evidência do existir.

Personalismo da matéria

O primeiro plano lavra um outro tento contra a ordem familiar das aparências. A imagem de um olho, mão, boca, que ocupe toda a tela — não apenas porque ela é ampliada trezentas vezes, mas também porque a vemos isolada da comunidade orgânica — reveste-se de uma espécie de autonomia animal. Esse olho, esses dedos, esses lábios já se tornam seres que têm cada um seus próprios limites, seus movimentos, sua vida, seu próprio fim. Eles existem por si mesmos. Não parece mais uma fábula o fato de o olho, a mão e a língua terem alma própria, como acreditavam os vitalistas.

No fundo da íris, um espírito forma seus oráculos. Esse olhar imenso, gostaríamos de tocá-lo, não fosse ele carregado de tanta força perigosa. Já não é mais uma fábula o fato de a luz ser ponderável. No ovo de um cristalino, transparece um mundo confuso e contraditório no qual adivinhamos o monismo universal da Mesa de Esmeralda, a unidade do que se move e do que é movido, ubi-

qüidade da mesma vida, o peso do pensamento e a espiritualidade da carne.

Unidade da vida

Essa subversão na hierarquia das coisas agrava-se com a reprodução cinematográfica dos movimentos, seja em câmera lenta ou acelerada. Os cavalos planam acima do obstáculo; as plantas gesticulam; os cristais se acoplam, reproduzem-se, cicatrizam suas feridas; a lava se eleva, a água transforma-se em óleo, borracha, breu arborescente; o homem adquire a densidade de uma nuvem, a consistência do vapor; ele é um animal puramente gasoso, de uma graça felina, de uma destreza simiesca. Todos os sistemas compartimentados da natureza ficam desarticulados. Resta apenas um reino: a vida.

Nos gestos, mesmo nos mais humanos, a inteligência se apaga diante do instinto que, sozinho, pode comandar jogos de músculos tão sutis, tão nuançados, tão absolutamente certos e felizes. O universo inteiro é um animal imenso cujas pedras, flores e pássaros são órgãos totalmente coerentes em sua participação numa única alma comum. Muitas das classificações rigorosas e superficiais, que atribuímos à natureza, não passam de artifícios e ilusões. Sob essas miragens, o povo das formas revela-se essencialmente homogêneo e estranhamente anárquico.

Piruetas do Universo

Experiências sem fim prepararam o dogma da irreversibilidade da vida. Todas as evoluções — no átomo e na galáxia, no mundo inorgânico, no animal e no humano — se dão no sentido irrevogavelmente único da degradação da energia. O aumento constante da entropia é essa trava que impede que as engrenagens da máquina terrestre e celeste movam-se ao contrário. Nenhum tempo pode retornar à sua origem; nenhum efeito pode preceder sua causa. E um mundo, que gostaria de poder libertar-se dessa ordem vetorial ou de poder modificá-la, parece fisicamente impossível, logicamente inimaginável.

Mas, eis que, num velho filme de vanguarda, em algum burlesco, vemos uma cena projetada ao contrário. E, de repente, o cinema descreve com precisa clareza um mundo que vai do fim ao começo, um antiuniverso que até então, o homem não conseguia se representar. Folhas mortas voam do solo para ir ao encontro dos ramos das árvores; gotas de chuva jorram da terra em direção às nuvens; uma locomotiva engole sua fumaça e suas cinzas, aspira o seu próprio vapor, a máquina consome frio para oferecer trabalho e calor. A flor nasce do ferrete e murcha num botão que volta para o caule. Este, envelhecendo, retira-se para a semente. A vida só aparece pela ressurreição, atravessa e abandona a decrepitude da idade para o desabrochar da maturidade. Regredir durante a juventude e a infância e se dissolve enfim no limbo pré-natal. Aqui, a repulsão universal, a diminuição da entropia, o aumento contínuo da energia, formam as verdades inversas da lei de Newton, dos princípios de Carnot e de Clausius. O efeito tornou-se causa; a causa, efeito.

Seria a estrutura do universo ambivalente? permitiria ela um passo à frente e um para trás? admitiria uma lógica dupla, dois determinismos, duas finalidades contrárias?

O cinema instrumento não apenas de uma arte, mas de uma filosofia

Os microscópios e as lunetas astronômicas servem, há já alguns séculos, para multiplicar o poder de penetração da visão, esse sentido maior. A reflexão sobre as novas aparências do mundo, fornecidas por estes aparelhos, transformou e desenvolveu todos os sistemas da filosofia e da ciência. Por sua vez, o cinema, embora não tenha mais que 50 anos de existência, começa talvez a contar para o seu ativo revelações tidas como importantes, especialmente no âmbito da análise dos movimentos. No entanto, o aparelho que deu origem à "sétima arte" representa aos olhos do público antes de mais nada uma máquina para renovar e difundir o teatro, para fabricar um gênero de espetáculo acessível ao bolso e à inteligência da numerosa média internacional. É um papel benéfico e prestigioso, sem dúvida, cujo único erro é abafar, sob a sua glória, outras possibilidades desse mesmo instrumento que chegam a passar quase despercebidas.

Assim, até agora, prestou-se pouca ou quase nenhuma atenção às várias singularidades da representação das coisas que o filme pode dar; tampouco percebeu-se que a imagem cinematográfica — que tem um veneno sutil — nos previne de um monstro que poderia corromper toda a ordem lógica a muito custo imaginada para o destino do universo.

Descobrir é aprender sempre que os objetos não são o que acreditávamos que fossem; conhecer mais é, antes de tudo, abandonar o lado mais claro e mais seguro do conhecimento estabelecido. Não é certo nem inacreditável que o que nos parece estranha perversidade, inconformismo surpreendente, desobediência, possa servir para dar mais um passo em direção ao "terrível oculto das coisas", que apavorava até mesmo o pragmatismo de um Pasteur.

b) EXCERTOS DOS CAPÍTULOS 2 e 3

*O quiproqué do contínuo e do descontínuo
Um jeito de milagre*

Como se sabe, um filme se compõe de grande número de imagens justapostas sobre a película, mas distintas e um pouco dissemelhantes pela posição mais ou menos modificada do objeto cinematografado. Numa certa cadência, a projeção dessa série de figuras, separadas por curtos intervalos de espaço e de tempo, produz uma aparência de movimento ininterrupto. E o prodígio mais espetacular da máquina dos Irmãos Lumière é que ela transforma a descontinuidade em continuidade; permite a síntese de elementos descontínuos e imóveis num conjunto contínuo e móvel; realiza a transição entre os dois aspectos primordiais da natureza que se opunham e se excluía mutuamente desde que existe uma metafísica das ciências.

.....

A continuidade, a falsa aparência de uma descontinuidade

Quem opera o prodígio? O aparelho de registro ou o de projeção? Com efeito, todas as figuras de cada uma das imagens de um filme, projetadas sucessivamente na tela, ficam tão imóveis e

separadas quanto já o estavam desde a sua aparição sobre a camada sensível. A animação e a confluência dessas formas são produzidas, não na película ou na objetiva, mas unicamente no próprio homem. A descontinuidade só se transforma em continuidade depois de haver penetrado o espectador. Trata-se de um fenômeno puramente interior. Fora da pessoa que está olhando, não há movimento, fluxo ou vida nos mosaicos de luz e sombra que a tela mostra sempre fixos. Dentro, há a impressão de que, como todos os outros dados dos sentidos, trata-se de uma interpretação do objeto, ou seja, uma ilusão, um fantasma.

Se o homem, através dos sentidos, está apto a perceber o descontínuo como contínuo, a própria máquina "imagina" mais facilmente o contínuo como descontínuo.

Nesse ponto, revela-se um mecanismo dotado de subjetividade própria, uma vez que ele representa as coisas não como elas são percebidas pelo olho humano, mas, apenas, como ele mesmo as vê, de acordo com sua estrutura particular, que lhe confere uma personalidade. E a descontinuidade das imagens fixas (fixas enquanto dura a sua projeção, e nos intervalos entre seu deslocamento pulsante), a qual serve de fundamento real ao contínuo humanamente imaginário do filme projetado, verifica-se não ser mais do que um fantasma concebido e pensado por uma máquina.

No início, o cinema mostrou-nos, no contínuo, uma transfiguração subjetiva de uma descontinuidade mais verdadeira; em seguida, esse mesmo cinema nos mostra, no descontínuo uma interpretação arbitrária de uma continuidade primordial. Conclui-se então que, ambos, o contínuo e o descontínuo cinematográficos são na verdade igualmente inexistentes; que o contínuo e o descontínuo atuam alternadamente como objeto e conceito, sendo a sua realidade apenas uma função na qual ambos podem substituir-se mutuamente.

.....

Aprendizado da perspectiva

Todo espetáculo que é imitação de uma seqüência de acontecimentos cria, pela própria sucessão nele contida, um tempo que lhe é

particular, uma deformação do tempo histórico. Nas manifestações primitivas do teatro, esse tempo falso ousava apenas afastar-se o mínimo possível do tempo realmente ocupado pela ação descrita. Do mesmo modo, os primeiros desenhistas e pintores aventuravam-se timidamente no falso relevo; mal sabiam representar uma profundidade ilusória do espaço, restringindo-se à realidade da superfície plana sobre a qual trabalhavam. Foi somente aos poucos que o homem, desenvolvendo seu gênio de animal imitador por excelência, indo de imitações da natureza para segundas e terceiras imitações dessas primeiras, habituou-se a utilizar espaços e tempos fictícios que se afastavam cada vez mais dos modelos originais.

Assim, a longa duração dos mistérios representados durante a Idade Média traduz bem a dificuldade que os espíritos da época tinham em mudar de perspectiva temporal. Conseqüentemente, um drama que não durasse no palco quase tanto quanto o seu desenvolvimento real, não parecia digno de crédito ou de suscitar ilusões. E a regra das três unidades, que fixava em vinte e quatro horas o máximo de tempo solar passível de ser reduzido para três ou quatro horas de espetáculo, marca uma outra etapa do caminho para os encurtamentos cronológicos, ou seja, para a relatividade temporal. Hoje, esta redução da duração a uma escala de 1/8, que era o máximo que se permitia a tragédia clássica, parece um esforço bem fraco se comparado às compressões de 1/50.000 feitas pelo cinema e que não deixam de nos dar um pouco de vertigem.

A máquina de pensar o tempo

Um outro mérito surpreendente do cinema é multiplicar e abrandar imensamente os jogos da perspectiva temporal, levando a inteligência para uma ginástica que lhe é sempre penosa: passar do absoluto arraigado a instáveis condicionais. Neste ponto, ainda, esta máquina, que estica ou condensa a duração, demonstrando a natureza variável do tempo, que prega a relatividade de todos os parâmetros, parece provida de uma espécie de psiquismo. Sem essa máquina, não veríamos materialmente o que pode ser um tempo cinquenta mil vezes mais rápido ou quatro vezes mais lento do que aquele em que vivemos. Ela é um instrumento material, sem dúvida, mas com um jogo que oferece uma aparência tão elaborada,

tão preparada para o uso do espírito que já se pode considerá-la um meio pensamento, um pensamento segundo regras de análise e síntese que, sem o instrumento cinematográfico, o homem teria sido incapaz de realizar.

.....

Tempos locais e incomensuráveis

O cinema não explica apenas que o tempo é uma dimensão rígida, correlativa das dimensões do espaço; ele explica também que todas as estimativas dessa dimensão só têm um valor particular. Admite-se que as condições astronômicas em que a terra se situa imponham-lhe um aspecto e uma divisão do tempo radicalmente diversos dos que devem existir na nebulosa de Andrômeda, onde o céu e os movimentos não são os mesmos; mas, para quem nunca viu a câmera lenta ou a aceleração do cinema, é difícil imaginar a aparência que pode ter, visto do exterior, um outro tempo além do nosso. Um filme curto documentário que descreve, em alguns minutos, doze meses da vida de um vegetal, desde a germinação até a maturidade e degenerescência, até a formação das sementes de uma nova geração, basta para nos fazer realizar a mais extraordinária viagem, a evasão mais difícil que o homem já tentou.

Este filme parece libertar-nos do tempo terrestre — isto é, do tempo solar — de cujo ritmo parecia que nada poderia jamais nos arrancar. Sentimo-nos introduzidos num novo universo, num outro contínuo, cujo deslocamento no tempo é cinquenta mil vezes mais rápido. Lá reina, sobre um pequeno domínio, um tempo particular, um tempo local, que parece encravado no tempo terrestre, o qual, apesar de abranger zona mais vasta, é apenas um tempo local, encravado por sua vez, em outros tempos ou justaposto e mesclado a eles. Mesmo o tempo do conjunto do nosso universo ainda não é mais do que um tempo particular, válido para esse conjunto, mas não fora dele e nem mesmo em todas as regiões que lhe são interiores.

Por analogia, entrevemos esses incontáveis tempos ultraparticulares, ordenadores dos ultramicrocosmos atômicos que a mecânica ondulatória ou quântica acredita serem incomensuráveis entre si,

do mesmo modo que eles não têm uma medida comum com o tempo solar.

.....

A aceleração do tempo vivifica e espiritualiza

A amplitude nos jogos de perspectiva espaço-temporal que oferecem a câmera lenta, a imagem acelerada e o primeiro plano, revela movimento e vida no que se acreditava ser imutável e inerte. Numa projeção acelerada, a escala dos reinos é deslocada — variando de acordo com a relação de aceleração — no sentido de uma maior qualificação da existência. Assim, os cristais começam a vegetar à maneira das células vivas; as plantas animalizam-se, escolhem sua luz e suporte, exprimem sua vitalidade por meio de gestos.

Lembramo-nos então com menos surpresa de certos resultados experimentais obtidos por pacientes pesquisadores. Por exemplo: as mimosas, contrariamente a seus hábitos, puderam ser levadas a expor suas folhas durante a noite e a recolhê-las durante o dia. Assim sendo, movimentos vegetais que, em nosso tempo, mal conseguimos distinguir com os olhos, mas que o olho da objetiva revela graças às contrações cinematográficas do tempo, fazem suspeitar, nas plantas, a conjugação de duas faculdades, tidas geralmente como animais: a sensibilidade e a memória, nas quais se insere o julgamento do que é útil e do que é nocivo. Doravante, hesitaremos em rir do botanista que se preocupa com uma psicologia das orquídeas, já que uma substância na qual se verifica a memória de sua maleabilidade encontra-se evidentemente prestes a possuir alguma coisa que se aproxime do espírito. Do mesmo modo, várias espécies de infusórios dão mostras de saber orientar-se, beneficiando-se da experiência adquirida, ou seja, inteligentemente, simplesmente porque se pode ensinar-lhes a voltejar em sentido inverso ao seu movimento natural e a comer ou jejuar em função da cor da luz que lhes é aplicada. É no exercício desta inteligência que “a semente, ao desenvolver a planta, profere o seu julgamento”, como disse Hegel e que “o ovo (desenvolvendo o adulto) obedece à sua memória”, à sua lógica e ao seu dever, como acreditava Claude Bernard que, a seu modo, era também hegeliano e vitalista.

.....

Numa projeção lenta, ao contrário, observa-se uma degradação das formas que, ao sofrerem uma diminuição em sua mobilidade, perdem algo da sua qualidade vital. Por exemplo, a aparência humana é privada, em boa parte, da sua espiritualidade. O pensamento apaga-se no olhar: na fisionomia, o pensamento fica entorpecido, torna-se ilegível. Nos gestos, a falta de jeito — signo de vontade, resgate da liberdade — desaparece, absorvida pela graça infalível do instinto animal. Todo homem é apenas um ser de músculos lisos, nadando num meio denso, onde fortes correntezas sempre carregam e moldam este óbvio descendente das velhas faunas marinhas, das águas-mães. A regressão vai mais longe e ultrapassa o estágio animal. E encontra, nos desdobramentos do torso e da nuca, a elasticidade ativa do caule; nas ondulações dos cabelos e da crina, agitados pelo vento, o balanço da floresta; nos batimentos das barbatanas e das asas, as palpitações das folhas; no enroscar e desenroscar dos répteis, o sentido espiral de todo crescimento vegetal. Quando a projeção é ainda mais lenta, toda substância viva retorna à sua viscosidade fundamental, deixando vir à tona sua natureza essencialmente coloidal. E finalmente, quando não há mais movimento visível num tempo bastante dilatado, o homem torna-se estátua, o vivo confunde-se com o inerte, o universo involui num deserto de matéria pura sem traço de espírito.

2.3.5.

O CINEMA DO DIABO — Excertos

a) O FILME CONTRA O LIVRO *

... É porque permanece sempre concreta, de maneira precisa e rica, que a imagem cinematográfica se presta pouco à esquematização que permitiria uma classificação rigorosa, necessária a uma arquitetura lógica e um pouco complicada. Na verdade, a imagem é um símbolo, mas um símbolo muito próximo da realidade sensível que ele representa. Enquanto isso, a palavra constitui um símbolo indireto, elaborado pela razão e, por isso, muito afastado do objeto. Assim, para emocionar o leitor, a palavra deve passar novamente pelo circuito dessa razão que a produziu, a qual deve decifrar e arrumar logicamente este signo, antes que ele desencadeie a representação da realidade afastada à qual corresponde, ou seja, antes que essa evocação esteja por sua vez apta a mexer com os sentimentos. A imagem animada, ao contrário, forma ela própria uma representação já semipronta que se dirige à emotividade do espectador quase sem precisar da mediação do raciocínio. A frase fica como um criptograma incapaz de suscitar um estado sentimental en-

* Trecho do capítulo "O pecado contra a razão".

quanto sua fórmula não for traduzida em dados claros e sensíveis através de operações intelectuais, que interpretam e reúnem, numa ordem lógica, termos abstratos para deles deduzir uma síntese mais concreta. Por outro lado, a simplicidade extrema com que se organiza uma seqüência cinematográfica, onde todos os elementos são, acima de tudo, figuras particulares, requer apenas um esforço mínimo de decodificação e ajuste, para que os signos da tela adquiram um efeito pleno de emoção. Na literatura, mesmo os escritores que, de Rimbaud aos surrealistas, pareceram ou pretenderam libertar-se do constrangimento do raciocínio lógico, conseguiram apenas complicar e dissimular de tal modo a estrutura lógica da expressão, que é preciso operar toda uma matemática gramatical, uma álgebra sintática, para resolver os problemas de uma poesia que, para ser compreendida e sentida, exige não apenas uma sensibilidade sutil, mas também uma habilidade técnica semelhante à de um virtuose em palavras cruzadas. Nos antípodas de tais ambigüidades, o filme, por sua incapacidade de abstrair, em razão da pobreza de sua construção lógica, da sua impotência em formular deduções, está dispensado de recorrer a laboriosas digestões intelectuais. Assim, o filme e o livro se opõem. O texto só fala aos sentimentos através do filtro da razão. As imagens da tela limitam-se a fluir sobre o espírito da geometria para, em seguida, atingir o espírito do refinamento.

Assim sendo, a razão encontra-se em posição de exercer uma influência mais marcante, um controle mais eficaz sobre as sugestões provenientes da leitura do que sobre aquelas que emanam do espetáculo cinematográfico. Qualquer que seja o dinamismo sentimental com que se possa dotar um texto, uma parte dessa energia se dissipa no decorrer de operações lógicas a que os signos devem submeter-se antes de se transformarem, para os leitores, em convicções. É que o uso da lógica de nada vale sem a crítica, tanto quanto seria impossível conceber uma dessas faculdades separadas da outra. Mesmo quando tende a disseminar o ilógico ou o irrazoável, o livro permanece como um caminho vigiado pela razão, um caminho a partir do qual a idéia precede e governa o sentimento; um caminho, para assim dizer, clássico.

Por outro lado, as representações fornecidas pelo filme, sendo submetidas apenas a uma triagem lógica e crítica bastante sumária, perdem muito pouco de sua força emocional e vêm tocar brutalmen-

te a sensibilidade do espectador. Esse poder maior de contágio mental, os dispositivos legais reconhecem implicitamente no cinema, onde quer que se mantenha uma censura de filmes, enquanto que a imprensa — em princípio, pelo menos — foi liberada da tutela dos poderes públicos. A primeira apreensão lógica é tão fugaz que a verdadeira idéia, aquela que a imagem pode gerar, só se produz depois que o sentimento foi envolvido e sob a sua influência. Mesmo quando amplia convicções que, posteriormente, poderão ser confirmadas pelo raciocínio, o filme continua a ser, por si só, um caminho pouco racional, um caminho sobre o qual a propagação do sentimento ganha em velocidade sobre a formação da idéia. É um caminho romântico, acima de tudo.

A invenção do cinema marcará, na história da civilização, uma data tão importante quanto a da descoberta da imprensa? Em todo caso, vê-se que a influência do filme e do livro é exercida em sentidos bastante diversos.

A leitura desenvolve na alma as qualidades consideradas superiores, ou seja, adquiridas mais recentemente: o poder de abstrair, classificar, deduzir. O espetáculo cinematográfico atua primeiramente sobre as faculdades mais antigas, logo, sobre as fundamentais, que classificamos de primitivas: a emoção e a indução. O livro aparece como um agente da intelectualização enquanto que o filme tende a reavivar uma mentalidade mais instintiva. Tal fato parece justificar a opinião dos que acusam o cinema de ser uma escola de embrutecimento. Mas os excessos do intelectualismo conduzem a uma outra forma racionalizante de estupidez da qual a escolástica, no seu apogeu, pode servir de exemplo, e onde a abundância de abstrações e de raciocínios sufoca a própria razão, afastando-a da realidade ao ponto de não mais permitir o aparecimento de uma proposição útil; em última instância, de nenhuma outra verdade. Se o livro encontrou o seu antídoto no cinema, pode-se concluir então que tal remédio era necessário.

Reconheçamos que o cinematógrafo é, de fato, uma escola de irracionalismo, de romantismo e que, por isso, ele manifesta novamente características demoníacas, que aliás procedem diretamente do demonismo primordial da fotogenia do movimento. Na vida da alma, a razão, por meio de regras fixas, procura impor certa medida, uma relativa estabilidade aos fluxos e defluxos contínuos que agitam

o domínio afetivo, às fortes marés e furiosas tempestades que tornam sem parar o mundo dos instintos. Se não é o caso de pretendê-la imutável, a razão no entanto constitui nitidamente o fator mental de menor mobilidade. Assim, a lei da fotogenia já deixava antever que toda interpretação racional do mundo prestar-se-ia menos à representação cinematográfica do que a uma concepção intuitiva, sentimental.

Rival da leitura, o espetáculo cinematográfico é seguramente capaz de suplantá-la em influência. Ele se dirige a uma platéia que pode ser mais numerosa e diversificada do que um público de leitores, pois não exclui nem os semiletrados nem os analfabetos: não se limita aos usuários de certos idiomas e dialetos; compreende até mesmo os mudos e os surdos; dispensa tradutores e não precisa temer seus contra-sensos; e, finalmente, porque esta platéia sente-se respeitada na fraqueza ou na preguiça intelectual de sua imensa maioria. E como o ensinamento do filme vai direto ao coração, não dando tempo nem oportunidade à crítica de censurá-lo previamente, esta aquisição transforma-se imediatamente em paixão, em potencial que exige apenas a elaboração, a descarga em atos semelhantes aos do espetáculo do qual foi tirado. Assim sendo, o cinema parece poder transformar-se — se já não o fez — no instrumento de uma propaganda mais eficaz que a da coisa impressa.

b) A IMAGEM CONTRA A PALAVRA *

Existe um estreito parentesco entre o modo como se formam os valores significativos de um cinegrama e de uma imagem onírica. No sonho também, todas as representações recebem um sentido simbólico, muito particular e diverso de seu sentido comum prático, o que se constitui numa espécie de idealização sentimental. Por exemplo um estojó de óculos pode vir a significar avó, mãe, pais, família, desencadeando todo o complexo afetivo — filial, maternal, familiar — ligado à lembrança de uma pessoa. Como a idealização do filme, a do sonho não constitui uma verdadeira abstração, pois esta última não cria signos tão comuns, tão impessoais quanto possível, para o uso de uma álgebra universal: esta idealização só faz dilatar, por meio de associações afetivas, a significação de uma ima-

* Trecho do capítulo "O pecado contra a razão".

gem até uma outra um pouco menos concreta, porém mais ampla, mais definida, mas igualmente pessoal.

A analogia entre a linguagem do filme e o discurso do sonho não se limita a esta dilatação simbólica e sentimental do significado de certas imagens. Tanto quanto o filme, o sonho amplia, isola detalhes representativos, produzindo-os no primeiro plano dessa atenção que eles mobilizam inteiramente. Do mesmo modo que o sonho, o filme pode desenvolver um tempo próprio, capaz de diferir amplamente do tempo da vida exterior, de ser mais lento ou mais rápido do que este. Todas essas características comuns desenvolvem e apóiam uma identidade fundamental de natureza, uma vez que ambos, filme e sonho, constituem discursos visuais. Donde se pode concluir que o cinema deve transformar-se no instrumento apropriado à descrição dessa vida mental profunda, da qual a memória dos sonhos, mesmo que imperfeita, nos dá um bom exemplo.

Quando o sono a libera do controle da razão, a atividade mental não se torna anárquica; nela descobre-se ainda uma ordem, que consiste principalmente de associações por contigüidade, por semelhança, e cuja disposição geral está submetida a uma orientação afetiva. O filme está naturalmente mais apto a reunir as imagens de acordo com o sistema irracional da textura onírica do que segundo a lógica do pensamento da língua, falada ou escrita, em estado de vigília, uma vez que lança mão de imagens carregadas de valências sentimentais. Todas as dificuldades que o cinema tem para expressar idéias racionais prenunciam a facilidade com que é capaz de traduzir a poesia de imagens, que é a metafísica do sentimento e do instinto. Assim se confirma a natureza do obstáculo fundamental que os realizadores europeus encontravam em suas tentativas de substituir totalmente as palavras por imagens, para obrigar o cinema a transmitir integralmente o pensamento lógico. A despeito da capacidade natural do instrumento, este caminho de dúbia utilização só podia chegar a resultados inexpressivos.

Todavia, se, ao invés de pretender imitar os processos literários, o filme tivesse se empenhado em utilizar os encadeamentos do sonho e do devaneio, já teria podido constituir um sistema de expressão de extrema sutileza, de extraordinária potência e rica originalidade. E essa linguagem não pareceria desaprumada, desnaturada, meio perdida em esforços ingratos para apenas repetir o que a palavra e a escrita significavam com facilidade. Ao contrário, teria aprendido

a captar, seguir, publicar a trama fina e móvel de um pensamento menos superficial, mais próximo da realidade subjetiva, mais obscura e verdadeira. Raros são os filmes, como *A Concha e o Clérigo* (G. Dulac, 1927-30), *O Cão Andaluz* (Buñuel, 1928), *O Sangue de um Poeta* (Jean Cocteau, 1929), ou mesmo fragmentos de filmes (menos cobiçados, mais sinceros), que marcam os primeiríssimos passos dados timidamente para a revelação na tela de uma vida interior mais profunda com seu eterno movimento, seus meandros acavalados, sua misteriosa espontaneidade, seu secreto simbolismo, suas trevas impenetráveis para a consciência e a vontade, seu império inquietante de sombras carregadas de sentimento e instinto. Esse terreno sempre novo e desconhecido que cada um traz em si e que todos vêm a temer, mais dia menos dia, foi e é ainda, para muitos, o laboratório em que o Diabo distila seus venenos.

Já que a representação visual reina absoluta sobre esse feudo romântico e diabólico, o cinema — é preciso repetir — surge como que expressamente designado para difundir o seu conhecimento. E, se este instrumento puder, deverá contribuir preponderantemente para estabelecer e divulgar uma forma de cultura quase ignorada até agora e que a psicanálise, por outro lado, começa a esboçar. Cultura reputada como perigosa para a razão e a moral, como se pode deduzir, uma vez que ela se baseia no estudo do eu afetivo, irracional e cujos movimentos são anteriores a toda operação lógica ou ética. Cultura essa, porém, que, lado a lado com a descoberta dos domínios do infinitamente grande e do infinitamente pequeno, instaura a ciência do infinitamente humano, do infinitamente sincero, e que é mais maravilhosa e mais necessária, talvez, que todas as outras, uma vez que ela remonta às fontes do pensamento que julga sobre toda a grandeza e toda pequenez. Se é normal que o homem tenha vertigem ao sondar seus próprios abismos, tanto quanto ele sentiu ao tentar pela primeira vez apreender a imensidão das galáxias ou a infinidade dos elétrons, parece pueril levar tais desconfortos tão a sério, a ponto de identificá-los como avisos providenciais destinados a demarcar profilaticamente o limiar dos conhecimentos nocivos.

Neste caso, entregar-se à pusilanimidade, deter-se em pretensos conselhos de higiene mental, seria o mesmo que renunciar a uma conquista, cujo valor supomos seja proporcional ao rigor das interdições que procuram lhe barrar o caminho. A alegoria do Gênesis

é de uma atualidade que se renova a cada vez que o homem se prepara para colher outro fruto da árvore do conhecimento. Sem dúvida, não é certo que o progresso tenha um sentido absoluto, nem que ele conduza à felicidade, com que não tem, talvez, nenhuma relação de causalidade. Tampouco é certo que a felicidade seja o objetivo último do indivíduo ou da humanidade. No entanto, com ou sem razão, atribuímos um alto valor ao desenvolvimento da inteligência e da civilização. Ora, em que ponto estaríamos nessa evolução se Galileu e Copérnico, Lutero e Calvino, Francis Bacon e Descartes, Diderot e Comte, Ribot e Freud, Curie e de Broglie, e cem outros tivessem se submetido à força da inércia, à proibição de ir mais longe ao invés de obedecer à energia do movimento, ao apetite de aprender e conquistar sempre mais? Encontrará o cinema, ele também, inventores corajosos que lhe garantirão a realização plena de sua originalidade como meio de traduzir uma forma primordial de pensamento através de um procedimento justo de expressão? Esta conquista, tal como a do velo de ouro, merece que novos argonautas afrontem a raiva de um dragão imaginário.

Sabemos nós qual pode ser o poder direto de significação de uma língua de imagens, isenta da maior parte da sobrecarga e das derivações etimológicas, das restrições e complicações gramaticais, das fraudes e estorvos da retórica, que entorpecem, abafam e embotam as línguas faladas e escritas de há muito? Aqui e ali, a nova língua já ofereceu as premissas de sua extraordinária força de convicção, de sua eficácia quase mágica, buscadas na extrema fidelidade ao objeto, obtidas principalmente suprimindo a mediação da abstração verbal entre a coisa fora do sujeito e a representação sensível da coisa no sujeito. Assim, anunciava-se uma experiência de alcance incalculável, uma reforma fundamental da inteligência: o homem poderia desaprender a pensar exclusivamente por meio da espessura e rigidez das palavras, habituar-se a conceber e inventar, como no sonho, através de imagens visuais, tão próximas da realidade que a intensidade de sua ação emocional equivaleria em toda parte à ação dos objetos e dos próprios fatos.

Não é exagerado dizer que o cinema mudo, por pouco que tenha cultivado o germe dessa revolução mental, ameaçava entretanto todo o método racional segundo o qual o homem, há milênios e, sobretudo, no decorrer da era cartesiana, exercia quase que unicamente suas faculdades psíquicas conscientes. Assim como a imprensa foi

e continua a ser o instrumento específico para a expansão da cultura clássica, dedutiva e lógica, do espírito de geometria, o cinema começou trazendo uma promessa semelhante: a de tornar-se este instrumento para o desenvolvimento de uma cultura romântica, sentimental e intuitiva, do espírito de refinamento. Assim, diante do movimento contínuo da civilização, uma segunda estrada, até então mal conhecida, pouco segura, apenas assinalada na superfície do inconsciente, como sobre um mar noturno de nuvens, podia ser alargada, iluminada e sedimentada. Se parece temerário prejulgar exatamente a mudança que já poderia ter-se produzido ou que se produzirá um dia, graças ao cinema, na relação entre as respectivas importâncias desses dois modos de desenvolvimento intelectual, é legítimo assinalar desde agora a significação, eventualmente capital, deste momento na história da cultura, no qual esta recebe a possibilidade de uma bifurcação, de uma escolha — que, aliás, nem sempre constitui uma alternativa — entre a busca do método racional, tradicional, ortodoxo, e a inovação de um processo irracional, revolucionário, herético, de uma inversão no equilíbrio, que nunca é estável, entre a imobilidade, a impassividade divinas e os fermentos demoníacos da agitação.

c) A DÚVIDA SOBRE A PESSOA *

Incrédula, decepcionada, escandalizada, Mary Pickford chorou ao se ver na tela pela primeira vez. O que dizer, a não ser que Mary Pickford não sabia que ela era Mary Pickford; que ela ignorava ser a pessoa cuja identidade, ainda hoje, pode ser atestada por milhares de pessoas. Essa aventura, geralmente penosa, de uma redescoberta de si próprio, é o prêmio de quase todos aqueles e aquelas que recebem o batismo da tela. Essa surpresa faz lembrar aqueles antigos relatos de viagem que contam sobre o deslumbramento e pavor com que os selvagens percebiam, num pedaço de espelho, o próprio rosto, que nunca tinham visto com tal precisão. Mas suponhamos que revelação não seria, para cada um de nós, descobrir num espelho a cor dos nossos olhos, a forma de nossa boca se nós só os conhecêssemos de ouvir falar.

O cinema nos revela aspectos nossos que nunca havíamos visto ou ouvido. A imagem da tela não é a que nos mostram o espelho

* Capítulo reproduzido integralmente.

ou a fotografia. A imagem cinematográfica de um homem não apenas é diferente de todas as suas outras imagens não cinematográficas, como também se modifica continuamente em relação a si própria. Quando se passa os olhos sobre algumas das fotografias de uma pessoa, sejam elas obras de profissionais ou instantâneos de amadores, e, em seguida, sobre trechos de filmes, notam-se, nesses retratos, tais dissemelhanças que se é tentado a atribuí-las a várias personalidades distintas. Assim é que, olhando o rosto filmado de um amigo, imagem por imagem, diz-se: naquele, ele parece ser ele mesmo; neste, não é ele de jeito nenhum. Mas, quando há vários juizes, as opiniões contrastam: numa certa imagem, o homem que é ele mesmo para uns, não o parece ser para outros. Então, quando é ele alguém e quem?

Após sua primeira experiência cinematográfica, se tivesse ocorrido a Mary Pickford afirmar: “Penso, logo sou”, teria sido preciso acrescentar esta grave ressalva: Mas não sei quem eu sou. Ora podemos sustentar, como uma evidência, que somos se ignoramos quem somos?

Assim, esta dúvida tão importante, sobre a unidade e a permanência do eu, sobre a identidade da pessoa, sobre o ser, o cinema, se não a introduz, pelo menos a revela de modo singular. Dúvida que tende a se transformar em total desconhecimento, em negação, quando o sujeito passa, através de uma transposição pela câmera lenta ou acelerada, a outros espaços-tempos. Como a maior parte das noções fundamentais (senão todas) que servem de alicerce à nossa concepção do mundo e da vida, o eu deixa totalmente de parecer um valor simples e fixo; transforma-se, evidentemente, numa realidade complexa e relativa, numa variável.

Bem antes do cinema, sabia-se que todas as células do corpo humano são renovadas quase que inteiramente em alguns anos, mas persistia-se em acreditar comumente que esta colônia regenerava um polipo sempre idêntico a si próprio, cuja natureza psíquica fora estabelecida, do mesmo modo que o tipo específico, como uma e indivisível de uma vez por todas. Cada um sabia também que podia ser considerado belo, bom e inteligente por seus amigos, feio, mau e bobo por seus inimigos, mas cada um mantinha a opinião mais ou menos favorável que tinha de si mesmo apesar dessas contradições, tidas como erros de ordem subjetiva.

Ora, eis aqui uma máquina a cujos resultados não se ousa atribuir ainda nenhuma subjetividade e que, aliás, parece fazer excelentes retratos. De modo surpreendente, esta mecânica, cuja engrenagem dominamos e que parece não poder dissimular nem a malícia nem o risco, reproduz, de um homem, uma imagem que ele jura ser de outro; ou que, em todo caso, ele jura não ser a sua imagem fiel. Ao hesitar entre os dois retratos, e na medida em que se supõe a subjetividade como uma abundante fonte de erros, deve-se dar maior crédito à imagem mecânica do que à representação psíquica que o sujeito tem de si mesmo. Mas esta verdade foto-química é desigual em relação a si mesma; ela tem seus ângulos e seus caprichos; manifesta preferências inexplicadas; expressa sinceridades sucessivas e discordantes; é influenciável e parcial; deixa vir à tona, ela também, uma espécie de subjetividade. O sujeito que esperava encontrar nela um gabarito seguro, uma pedra de toque com poder de apontar o certo e o errado em todas as suas outras imagens, encontra apenas uma instabilidade e uma confusão novas. O homem deve decididamente procurar a figura do seu eu em meio a uma multidão de personalizações possíveis e mais ou menos prováveis. A individualidade é um complexo móvel que cada um, mais ou menos conscientemente, deve escolher e construir para si, reformulando-a sem parar a partir de uma infinidade de aspectos que, intrinsecamente, estão longe de ser simples ou permanentes. Em meio a esta massa de aspectos, o indivíduo dificilmente chega a se reconhecer e a conservar para si uma forma nítida. Então, a suposta personalidade torna-se um ser difuso, de um polimorfismo que tende para o amorfo e que se dissolve na correnteza das águas-mãe.

E eis que reencontramos esta similitude suspeita pela qual os extremos do nosso conhecimento se tocam, desenham figuras que se podem superpor como que saídas do mesmo molde. O eu, esta estrutura psíquica dos organismos materiais muito complexos, é uma variável da qual esta ou aquela configuração só consegue realizar uma dentre as inúmeras possibilidades mais ou menos prováveis de existência. A realidade do eu apresenta um caráter aproximativo e probabilista, tal como a da partícula material e energética a mais simples. Isto é dizer que a personalidade obedece a uma lei geral, segundo a qual toda realização depende de uma quantificação no espaço-tempo. Assim, um eu com variantes insuficientes não consegue constituir uma individualidade enquanto que outro descrito dife-

rentemente, abundantemente situado, não consegue mais se concentrar com o grau de precisão necessário para definir um ser único. Um excesso de possibilidades divergentes dispersa evidentemente a probabilidade de localização bem como o efeito quântico de realização.

O princípio de Pauli diz que um elétron só é identificável, ou seja, só existe, se pudermos atribuir-lhe quatro valores diferentes e simultâneos de referência espaço-temporal. Esse mínimo de quatro relações é o limite antes do qual o efeito de realidade não se produz, do mesmo modo que, por exemplo, o efeito de relevo não aparece sem o aspecto duplo das coisas dado pela visão binocular. Todavia, se uma quinta referência — diferente das quatro primeiras e irreduzível a elas — vier tentar identificar melhor o elétron, ela perturbará de tal maneira a idéia que podemos ter dessa realidade que ela poderá desaparecer, voltar ao seu estado original de virtualidade matemática. As famosas desigualdades de Heisenberg dão a precisão algébrica dessa fuga ao real, desse eclipse da identidade num caso padrão: o de um corpúsculo que não consegue reunir nele mesmo o quorum de quatro relações concorrentes, embora possa aceitar uma infinidade de outras referências dispersas no tempo e no espaço. Como a do elétron, a realidade do eu, isto é, sua identidade, é um fenômeno inscrito dentro de certos limites de quantidade, de número.

Resultado de um cálculo, média de probabilidades, o eu é um ser matemático e estatístico, uma figura do espírito tanto quanto o triângulo ou a parábola, cuja nitidez e constância específica são imaginárias e abrangem uma zona ampla com inúmeras realizações aproximativas possíveis. A abstração de um eu único e permanente procede de um sem-número de personalizações locais e momentâneas das quais ela representa o modo de ação mais provável. A esta abstração puramente subjetiva, atribuímos o máximo de realidade, mas uma realidade que permanece exclusivamente funcional e virtual, sendo a integral de todas as mínimas realizações descontínuas que consideramos aberrantes. Entretanto, são estas que constituem aqui a verdade fundamental.

A gama do realizável — senão em substância, pelo menos, de fato — de onde emerge o eu unificado e racionalizado, forma ela própria uma ilha, cercada por um mar de probabilidade cada vez mais raso, e de um mar de improbabilidade cada vez mais profundo que significa, enfim, a irrealidade completa. O que não quer dizer que não exista nada aí, mas sim que o que aí existe não está sufi-

cientemente referenciado, ou o está demasiado, para poder passar ao real. O irreal não é o nada, mas a não-matéria e aquele lugar onde a rede matemática do espírito pesca e modela as formas do real. Por outro lado, o real não deve mais ser considerado como um contínuo, uniformemente determinado, de realidades perfeitamente assentadas e especificadas para sempre como tal, mas sim como uma poeira de realizações mais ou menos aleatórias, mais ou menos pronunciadas, mais ou menos reais e irreais, vibrando entre todos os níveis de existência e inexistência. Assim, o cinema, que já nos fez pensar na equivalência profunda da matéria e do espírito, do contínuo e do descontínuo, do aleatório e do determinado, nos indica também a profunda natureza comum do real e do irreal, que são ligados por finas transições e que se fazem e desfazem um do outro, um no outro, um pelo outro.

A evidência cartesiana surge então como uma verdade de aspecto. Aspecto superficial, macroscópico. Verdade válida na escala da prática humana comum, do mundo sumário das realidades totalmente cristalizadas. No entanto é preciso reconhecer que se, por cima, o edifício do racionalismo mostra atualmente fendas de envelhecimento, o primeiro axioma proposto sobre "a tábula rasa" permanece como uma base ainda resistente. A equação *Eu penso = Eu sou* não oferece senão um pequeno flanco à crítica, mas a interpretação que postula o ser fora do pensamento do ser já é viciosa. O Pensar não basta para provar que se é mais do que uma idéia da existência. Eu penso, logo, eu posso pensar que sou. Mas, sou o quê? Nada mais do que o pensamento que me toma como o produto aleatório de um longo jogo de possíveis. No feixe dessas probabilidades, cada realização do eu é apenas um grupo de oportunidades, um número de números. E, nesse pacote de virtualidades, as que não se realizam e as que não o fazem completamente, ou porque são pouco ou demasiadamente referenciadas, e que deixam e dão às outras a ocasião de se realizarem concretamente, constituem, elas também, uma parte integrante do eu — apesar de efetivamente inexistentes.

Ainda que pouco ou indiretamente conhecível, ainda que escape a qualquer qualificação, acredita-se que esta parte irreal do eu seja uma imensidão sem fim, do mesmo modo que a inumerável seqüência de números irracionais constitui uma infinidade incomparavelmente superior à dos números reais cuja série tampouco tem fim. Sob esse

ângulo, cada um é feito também daquilo que não é, e mais talvez do que daquilo que é. A evidência de ser traz em si a de não-ser, da qual se origina. Como muitas outras noções, aliás, como a da perfeição por exemplo, a noção do eu parece mais negativa, melhor definida pelo que deixa de realizar do que pelo que realiza. Ninguém sabe sem mais desenhar com perfeição uma faca; milhares de pessoas porém apontam facilmente o que em tal faca é insuficiente, onde ela é imperfeita, onde ela não chega a existir totalmente. Também o eu se manifesta sobretudo, senão unicamente, nas suas falhas, dificuldades e lacunas, toda vez que ele não chega a se completar ou quando não lhe é facultado realizar-se. Surge então a consciência ou seja a dor, o sofrimento de não ser o bastante. Eu penso, logo, eu não sou. O ser está fortemente ligado ao não-ser. Eu penso, logo, eu não sou o que tendo a ser. Toda convicção do existir apóia-se primeiramente sobre o que não existe.

Será que algumas dessas iniciantes que se acharam desfiguradas ao final de seus testes puderam propor claramente tais reflexões? O filme só exercita sua ação dissolvente sobre as concreções tradicionais do pensamento de modo lento e discreto; ele distila seu sutil veneno intelectual em doses sempre fracas, diluídas num enorme excipiente de imagens sedutoras e aparentemente inofensivas.

Esta abundante edulcoração da pílula retarda o seu efeito, mas permite à intoxicação instalar-se sorratamente no organismo antes que este seja prevenido do perigo e possa reagir a tempo.

Aquelas convicções, que a experiência cinematográfica tende a modificar, estão tão profundamente incorporadas ao funcionamento da inteligência, tão solidamente cristalizadas em sua velha utilidade prática e antiga respeitabilidade, que parecem inabaláveis. Encontramos céticos que duvidam do céu e do inferno ou da providência justiceira, e até mesmo de qualquer deus, mas todo mundo acredita — e com uma fé que dispensa mártires — que quem pensa, existe, que a razão é infalível, que a evidência é inviolável, que todas as coisas são ligadas por uma relação de causa e efeito, que todos os fenômenos se sucedem segundo leis seguras. A mecânica constitui assim a verdadeira religião católica — isto é, universalmente admitida — do mundo civilizado. Já percebemos que se tratava de uma religião desde o momento em que foi preciso reconhecer que a geometria, lida, ensinada e venerada tanto ou mais do que o Catecismo, repousava em definitivo sobre um dogma absurdo, um puro mito: a existência de paralelas.

Talvez Descartes tenha sido apenas um desses doutores que codificaram o culto da razão, mas seu nome tornou-se o símbolo de toda a metafísica racionalista, cujos princípios estão resumidos no método e análise cartesianos. Todo homem, de um extremo ao outro dos valores intelectuais, quando fala ou escreve, ordena o pensamento de acordo com essas regras. Sem elas, os sábios não teriam construído nada do edifício de sua física vertiginosa. Do freiteiro ao acadêmico, somos todos tão profunda e naturalmente cartesianos que mal temos consciência de sê-lo. É somente quando precisamos distanciar-nos desse hábito — por pouco tempo e por intermitência — que essa força parece e exige uma contraviolência. Assim, somos levados a considerar os sistemas não cartesianos em esboço, como anticartesianos. No entanto, Riemann, Einstein, de Broglie ultrapassaram Euclides, Newton, Fresnel sem anular a obra destes últimos, apenas partindo delas e englobando-as em concepções mais gerais. Sem Euclides, Newton e Fresnel, a evolução sempre somatória do conhecimento não teria conseguido chegar às geometrias transeuclidianas, às mecânicas transnewtianas, à ótica transfresneliana. Se o racionalismo cartesiano nos conduziu além dele próprio, ele foi e é um guia cuja importância se mede pela dificuldade que o espírito sente ao tentar relegá-lo, às vezes, à função de sistema particular, incluído numa generalidade mais ampla, menos racional quando não irracional, menos determinada senão indeterminada. Reforma esta que assume ares de escândalo e que talvez nunca atingisse a mentalidade do grande público sem a propaganda discreta, mas tenaz e infinitamente divulgada, desse instrumento de representação transcartesiana que é essencialmente o cinema.

d) POESIA E MORAL DOS “GANGSTERS” *

O cinema, através da revelação de incontáveis variantes por ele introduzidas na expressão de uma personalidade, opera uma espécie de imitação da psicanálise que pode ajudar a despistar e vencer um recalque. Eis a razão desta surda repugnância em se deixar cinematografar que experimentam muitas pesosas — justamente as mais interessantes — que parecem pressentir que a objetiva é capaz de descobrir nelas um segredo bem guardado, sem o qual acreditam

* Capítulo reproduzido integralmente.

não poder mais viver. Esta recusa em se reconhecerem diferentes do que gostariam e do que acreditam ser, bem comum no idoso e no feio — que evitam o que pode lembrá-los da idade ou da deformidade na qual eles evitam pensar, aparece em todos os culpados, tanto nos que sabem como nos que ignoram o que têm para ser criticado. Ora, ninguém tem tantos escrúpulos que não possa sentir-se criminoso ou corrupto, seja por ação ou por intenção, por veledade ou sonho. No plano social, essa agressão individual das mentalidades corresponde a um regime da alma coletiva que constitui também as psicoses, psicoses coletivas, sobre as quais o cinema pode exercer uma ação calmante, libertadora, terapêutica.

Em geral, o grau de uma civilização se mede na proporção direta das repressões que a sociedade impõe ao indivíduo. Os códigos e os costumes freiam, canalizam, sufocam, obrigam a sublimar certas aspirações e instintos em função das necessidades da comunidade, consideradas superiores às individuais. Esta adaptação, mais ou menos penosa, do homem à vida social não ocorre sem recalques imperfeitos em grande número de consciências que, em decorrência disso, ficam perturbadas. Acumulando-se na alma da massa, esses resíduos formam as neuroses ou psicoses coletivas que expressam a média dos recalques de cada um, sendo que a psicose do pecado original talvez seja o exemplo mais típico. Sob a luz de uma psicanálise da moral social, descobrimos razões mentais, corolárias das razões habitualmente alegadas — e que são tão válidas quanto estas — nas guerras, nas religiões, nas ondas de criminalidade, nas doutrinas econômicas, nos sistemas políticos e em todos os acontecimentos históricos.

Sabe-se que o homem consegue suportar esses recalques e satisfazer em parte suas tendências reprimidas através do sonho, do devaneio ou de qualquer outra espécie de ficção. É, no mínimo, injusto, que a república — e não apenas aquela de Platão — conceda tão pouco espaço, tão pouca estima e apoio aos poetas e outros artistas. A poesia e a arte em geral são extremamente úteis à sociedade, pois favorecem a concretização inocente de anseios cuja realização mais exterior seria proibida como contrária à ordem. Esses anseios, no entanto, se totalmente insatisfeitos, conduziram a outras desordens, interiores desta feita, e nem por isso deixariam de manifestar-se finalmente, destruindo a harmonia da vida pública. A arte, a poesia são processos de sublimação e liberação, individuais

inicialmente, mas organizados para uma atuação coletiva sob a forma de espetáculos cujo efeito, no decorrer da história, vem sendo usado como remédio para o descontentamento e a agitação populares.

Ora, já foi visto que, dentre todas as artes de espetáculo, dentre todos os meios de expressão, o que mais se presta à vulgarização é o cinema. O filme se pauta por uma eloquência simples, concreta e sentimental que emociona diretamente e está perfeitamente apto a tocar a alma de uma multidão e a atuar sobre um problema mental comum a todo grupo humano. Constatamos também que o filme é um discurso visual, estreitamente relacionado com o sonho e um derivativo natural de toda tendência reprimida. Além disso, as condições habituais em que se processa a projeção dos filmes concorrem para apontar a semelhança entre as imagens oníricas e as da tela. Imóveis, sentados comodamente, relaxados na penumbra protetora que os envolve, os espectadores abandonam-se a uma espécie de letargia, que os libera do mundo cotidiano exterior, à hipnose exercida por um único ponto de luz e pelos ruídos que vêm da imagem animada. Raciocinam pouco e criticam menos ainda; têm apenas a consciência de que continuam a pensar; vivem um sonho pré-fabricado, que lhes é oferecido, uma poesia da qual três quartos já são imaginados e que lhes é dada de modo a absorver e colocar em uso uma reserva de emoção à busca de consumo. Assim, tudo se conjuga para fazer do espetáculo cinematográfico o melhor adjuvante do devaneio, o melhor sucedâneo do sonho cuja função liberadora é transposta e multiplicada à escala de uma necessidade coletiva de uma obra de utilidade e salubridade públicas.

Entre os transformistas e seus adversários discute-se muito saber quem cria quem — se o órgão ou sua função. São os neurônios do nível do quarto ventrículo que provocaram a faculdade de sonhar, divagar, poetizar ou é o exercício do sonho e da poesia que formou esse centro cerebral? Foi o instrumento cinematográfico que criou uma nova espécie de criação poética com imagens, ou foi a necessidade dessa criação que fez surgir o instrumento? Por que supor e procurar uma prioridade da função sobre o órgão ou do órgão sobre a função, quando tudo faz crer numa convergência sem precedentes.

Nossa civilização ocidental exige, em seu estágio atual, uma extravasão do espírito e um racionalismo que têm o sonho como uma inutilidade perigosa e a poesia como um luxo inteiramente des-

tinado à severidade das leis suntuosas. No meio de suas jovens platéias, os pedagogos perseguem essas faculdades heréticas: “Fulano, você está sonhando! está no mundo da lua! Mas codornas não caem assadas do céu em boca aberta!” E a criança que, apesar desses apelos à razão, continua a deixar correr solto o pensamento, é suspeita de se entregar às tentações, pois sabe-se que o Diabo introduz-se facilmente nos devaneios para poder conduzi-los a seu modo. No entanto, esta caça à fantasia também oferece perigo, porque o exercício do sonho e da poesia é um fator de higiene mental, indispensável ao equilíbrio psíquico. Não que o homem possa, através da educação consciente, perder o hábito de sonhar durante o sono. Mas não é de todo ilusão, o fato de que quanto mais nos interessamos pelos sonhos, mais tentamos nos lembrar deles e mais sonhamos. Quanto ao devaneio e à poesia, sabendo-se que eles dependem de uma disposição inata, é evidente que podem ser desenvolvidos ou reprimidos, voluntariamente.

Hoje como antes, temos poetas que desempenham o papel de terapeutas espirituais. O grande público, porém, acha-se afastado da poesia, leva uma vida cada vez mais mecanizada, regulamentada, padronizada por uma economia sempre mais dirigida e racionalizada. Nós temos, é verdade, um Aragon, um Eluard que, como reação, produzem uma poesia muito sutil e excessivamente poética, para uso de um reduzido número de especialistas; mas, não temos mais poetas populares, um Vitor Hugo, um Lamartine, nem mesmo um Laprade ou um Delavigne cuja obra a Imprensa Nacional espere editar. Temos um sem-número de instrumentos que, de preferência ou exclusivamente, multiplicam nosso poder de abstrair, raciocinar, matematizar; centenas de processos mecanográficos que, bem ou mal, divulgam o pensamento articulado logicamente; máquinas de calcular, que fazem contas mais rápido que o cérebro e aparelhos para analisar, esquematizar e medir tudo, para tudo reduzir a figuras geométricas e números. Se alguns desses aparelhos conseguem por ventura ajudar-nos a sonhar, a fazer arte e poesia é apenas por desvio do uso a que se destinam normalmente. Em contrapartida, a instrumentalização que podemos considerar como direta e principalmente destinada à expressão da sensibilidade, à criação artística, conta apenas com dois tipos de aparelho: os que servem para fotografar e aqueles usados na gravação ou reprodução mecânica da música.

Produto do cruzamento entre o aparelho fotográfico e a lanterna mágica, o cinema surgiu sem que soubéssemos antes no que ele poderia ser utilizado. Nos primeiros filmes, porém, realizados por acaso, o instinto da massa pressentiu confusamente as possibilidades extraordinárias da imagem animada como agente de expressão e transmissor de um modo de pensar simples, muito próximo da realidade sensível, extremamente tocante e maravilhosamente apto a veicular uma forma de poesia acessível a todos. A máquina de fabricar sonhos em série — máquina de que a civilização necessitava urgentemente para combater o excesso de racionalização — veio, ela própria, oferecer-se ao público, que só percebeu que estava à procura de tal descoberta no momento em que essa descoberta aconteceu. Nem sempre encontramos o que buscamos. Mas, algumas vezes, descobrimos que buscávamos justamente o que acabamos de encontrar. O que explica o lado misterioso do estrondoso sucesso do espetáculo cinematográfico nesse último quarto de século é que grande parte da humanidade, que corria o risco de ficar sem poetas e sem poesia, de desaprender a sonhar, de não mais poder sublimar suas aspirações recalçadas, tenha começado a usar e abusar do cinema como arte-medicamento, como prazer-válvula de escape.

Sob esse ângulo, convém corrigir o julgamento de nocividade que freqüentemente atribuímos a alguns filmes e a todo um gênero de ficção que retrata complacentemente a vida mais aventureira, mais apaixonada e até mesmo a mais criminosa. Com base nessa aparência de imoralidade, acusamos esses espetáculos e livros de incitarem os homens a se entregarem aos seus impulsos, a se revoltarem contra qualquer lei, a só terem por ideal a satisfação dos seus instintos. Tal censura não carece de verdade, mas não a representa por inteiro.

Em nossa civilização, as repressões sociais, inúmeras e tirânicas, permitem ao indivíduo realizar apenas uma parte, cada vez mais canalizada, de suas aspirações pessoais. O próprio poder público não consegue mais se encontrar no labirinto das medidas de ordem por ele estabelecidas, e que fazem com que tudo pareça proibido, que ninguém possa viver hoje em dia sem infringir essa ou aquela lei. Sob esse aspecto grotesco da questão, permanece o drama da alma, cada vez mais atormentada por tendências condenáveis que resistem à repressão e que ameaçam avançar o sinal ou criar um estado men-

tal nitidamente patológico. Para escapar à neurose que o espreita ou que já está instalada nele, para descarregar seu potencial de instintos insatisfeitos, o espírito pode escolher apenas uma dentre as três opções apresentadas: ceder completamente, deixando que o ato proibido se cumpra na realidade exterior, socialmente perigosa; ceder pela metade e orientar o desejo para um similar de realização interior e psíquica, socialmente indiferente; trapacear totalmente, despirar, vencer a necessidade, de modo que ela possa ser satisfeita numa obra, também exterior, mas útil à sociedade. Do ponto de vista moral, a terceira solução é evidentemente preferível, mas exige qualidades individuais de criatividade e circunstâncias que, na maioria dos casos, são difíceis de ser conjugadas. A segunda solução, mais fácil, é em geral mais adotada, sendo de grande auxílio na manutenção do equilíbrio mental no meio civilizado. Necessita apenas de imaginação. Todavia, esta se mostra insuficiente para muitos indivíduos quando entregues a si mesmos. Nesses momentos, a imaginação só consegue preencher razoavelmente a realidade exterior depois de ter sido despertada, estimulada, alimentada, vivificada por uma contribuição nova de representações vindas de fora: da realidade natural ou de uma realidade artificialmente combinada, como é o caso do jornal, livro, quadro ou espetáculo.

De todos esses superalimentos oferecidos à imaginação, o mais diretamente assimilável, mais sentimentalmente ativo, mais próximo de suscitar o devaneio capaz de absorver o excesso de emotividade não utilizada é aquele que o filme propõe. Frequentemente, mais do que um alimentador de sonhos, o próprio filme é uma espécie de substituto de sonho, e tão completo que, espíritos pouco imaginativos e pessoais se apressam em adotá-lo como tal. Tendo em vista que as tendências imorais são as que devem ser aglutinadas e usadas pelo filme-sonho, e já que a grande maioria do público é composta de espíritos pouco capazes de transmutar suas aspirações anti-sociais para objetivos sociais, é preciso que o cinema, se quiser cumprir seu papel moralizador, apresente também uma forte proporção de obras destinadas principalmente a fixar, de modo fácil e seguro, essas veleidades daninhas, mal reprimidas, das quais os espectadores devem ficar livres. Tanto quanto o vinagre não atrai as moscas, também as imagens de austera virtude não vencem os maus desejos. É vivendo mentalmente, uma vez ou outra, mas intensamente, as fortes emoções de uma vida de bandido, que um homem,

tirado da ordem monótona de suas ocupações cotidianas, consegue enganar sua fome de aventuras, gastar suas tentativas de escapar à rotina, curar-se de uma insatisfação que, ora surda, ora lancinante, opõe-se à sua paz de espírito.

Não há dúvida de que o exorcismo é sempre um parente próximo do feitiço e que o exorcista fraco ou desajeitado, ao invés de expulsar os demônios, os excita e libera. Assim é que acusamos com prazer certos filmes de desenvolver a criminalidade no lugar de combatê-la. Esta é, provavelmente, uma visão superficial. Em pequenas doses, a visão de alguns “policiais” ou “gangsters” pode efetivamente excitar, em vez de acalmar, os instintos de desordem. Mas, no vigésimo ou cinquentésimo filme do gênero, sobrevêm a saciedade, o desinteresse e depois o nojo. As tendências imorais estão cansadas, esgotadas, vencidas pelo seu próprio jogo.

Sabemos que uma proibição total em geral fracassa, conduzindo a desordens piores que aquelas que pretendia coibir. Isto acontece porque não se tira do comando do espírito ou do corpo uma necessidade natural; ou se leva à revolta o espírito contrariado ou se consegue governá-lo, distendê-lo, neutralizá-lo, distraíndo-o com satisfações imaginárias. Ora, a natureza humana não é senão amor *do* próximo. A julgar pelo seu comportamento, o filho do homem nasce lúbrico, ladrão, assassino. Mil vezes milenar é a herança da eterna luta pela sobrevivência, da longa submissão à lei do mais forte e do mais esperto, de todas as antigas necessidades que constituíram e marcaram, até mesmo nossos gens, com os reflexos de animal caçador e predador. Uma organização social relativamente recente nos impõe recalcar esses instintos crus como obsoletos. Isso só pode ser feito com a condição de deixar que o estágio natural arcaico — sempre pronto a ressurgir — vá gastar seu fogo numa “no man’s land” qualquer, que a mente sabe criar para tais fins. Para poder realmente deixar de violar, roubar, matar, o homem precisa efetivamente de muito pouca coisa: rever às vezes, durante alguns quartos de hora, a vida de um Átila, de um Mandrin, de um Al Capone. É aí que está a moral dos filmes de *gangsters*. E a poesia também.

Eminentes críticos observaram que com bons sentimentos só se faz má literatura. É que a estética não escapa ao princípio geral da utilidade: a verdadeira beleza de uma máquina, móvel, casa, obje-

to ou obra está no máximo de comodidade, na adaptação ao uso mais minuciosa, no grau de conforto mais refinado. Ora, uma obra de arte que só apresenta virtudes não apenas é pouco útil como também perigosamente pródiga, pois esbanja tendências que, ao invés de serem dilapidadas em contemplação, deveriam ser expressas em atos. Da mesma forma, a alma não sente nenhuma necessidade de queimar aspirações morais que, em geral, não possui em excesso, ou que não tem para esbanjar com poesia numa atividade imaginária de substituição. É inconseqüente e, talvez, perigoso, fazer arte através do bem. E isso explica porque não se consegue fazê-lo. O bem, jovem ainda, pobre, raro, insuficiente em relação à demanda, deve ser economizado e reservado para uso prático. Assim é que tantos filmes “bem pensantes” e que foram feitos com a melhor das intenções, são um contra-senso, desprovidos de valor poético, pouco capazes de ação moral e, acima de tudo, chatos.

Tradução de TERESA MACHADO

2.4.

Robert Desnos

E IS UM CINEMA mais maravilhoso que qualquer outro. Quem goza do dom de sonhar sabe que nenhum filme pode equivaler em imprevisto, em tragicidade, a essa vida incontestável que se passa durante o sono. Do desejo do sonho participam o gosto e o amor pelo cinema. Na falta da aventura espontânea que nossas pálpebras deixarão fugir ao despertar, vamos às salas escuras em busca do sono artificial e talvez do estimulante capaz de povoar nossas noites solitárias. Gostaria que um diretor se enamorasse desta idéia: na manhã seguinte a um pesadelo, que ele anotasse exatamente tudo de que se recordasse e daí partisse para uma reconstituição minuciosa. Não se trata mais então de lógica, de construção clássica ou de adular a incompreensão pública, mas de coisas vistas, de um realismo superior na medida em que abre novo campo à poesia e ao sonho. Quem na verdade não se terá dado conta do interesse exclusivamente pessoal do sonho? O homem adormecido foi o único a participar de suas peripécias e sua descrição será sempre insuficiente para transmitir aos ouvintes o interesse terrível ou cômico. A poesia tudo tinha a esperar do filme: reconhecamos que nem sem-

* Estes artigos de Robert Desnos foram traduzidos do livro *Cinéma* (textos reunidos e apresentados por André Tchernia), Paris, Gallimard, 1966.

pre se decepcionou. Muitas vezes, foi magnífico o argumento, e os atores admiráveis. Devemo-lhes emoções profundas. Mas, enquanto a poesia libertava-se de toda regra e entrave, o cinema permanece circunscrito a uma lógica estreita e meramente vulgar. Apesar das numerosas tentativas ainda não nos foi dado ver desenrolar-se na tela um argumento liberto das leis humanas. Os sonhos, em particular, aparecem absolutamente desfigurados na tela: ninguém participa da magia incomparável que constitui o seu encanto. Nenhum filme em que o diretor se tenha servido de suas lembranças¹.

Seria restrito o público capaz de apreciar semelhantes manifestações? Não deveria sê-lo. Há aí uma tentativa de educação que poderia ser interessante. Em todo caso, é lamentável ver enterrar quantias fabulosas em vulgarizações imbecis como *A Roda*², e nada ver tentar em favor daqueles cuja liberdade de espírito é grande o bastante para dar carta branca ao realizador. O cinema nada possui de tão audacioso como os Balés russos, nada de tão liberado como, no teatro, *Couleurs du Temps* ou *Les Mamelles de Tirésias*.³

Já disse o quanto deplorava que o erotismo fosse proibido. Imaginem os efeitos notáveis que poderíamos extrair da nudez e que obras admiráveis o Marquês de Sade poderia realizar no cinema.

Não poderíamos então fundar um cinema privado onde seriam mostrados os filmes demasiado ousados para o grande público? Em todas as épocas, os inovadores foram cerceados por seus contemporâneos. O pintor e o escritor puderam consagrar-se na obscuridade a tarefas superiores. Será que o cineasta não poderá jamais escapar à prisão dos preconceitos? O cinema morrerá por falta desses excêntricos em quem não consigo deixar de ver os únicos gênios?

Um amigo fantasiava certa vez a existência de um que consagraria sua fortuna à manutenção de um *laboratório de experiências* desta ordem. Ser-nos-á dado encontrar um dia esse milionário que preferirá em lugar dos títulos faustosos de rei do toucinho ou do aço, o título, mais desejável a meu ver, de homem livre?

PARIS-JOURNAL, 27 de abril de 1923.

¹ As tentativas mais interessantes neste sentido são os filmes de Larry Semon, Buster Keaton e Al Saint John. (Esta nota manuscrita de Desnos substitui a que aparecera originalmente no *Paris-Journal*: "Uma tentativa interessante foi feita por Douglas em *Supersticioso*.")

² Filme de Abel Gance, 1922. (N. do T.)

³ Peças de Guillaume Apollinaire. (N. do T.)

⁴ Filme de Victor Fleming, 1920, com Douglas Fairbanks. (N. do T.)

2.4.2.

OS SONHOS DA NOITE TRANSPORTADOS PARA A TELA

O sonho, esplendor do dia e mágico da vida, é também o esplendor da noite. Ainda na infância, ele nos visitava quando fechávamos os olhos para o teatro noturno das estrelas, conduzindo-nos do país quimérico de Grandville, onde os cometas são belas damas passeando pela Via Láctea, às florestas profundas de Gustave Doré, assombradas por aparições poéticas, através de peripécias barrocas, inesperadas e inebriantes. Mas, para a maioria dos homens, para os que dizem: "*Quando eu era jovem*" e os que dizem: "*Quando eu tinha ilusões*", a decadência dos sonhos pontuou a marcha da ponderação, da seriedade e da maturidade. O verdadeiro ancião é o que, no sono, perfeita solidão, não sonha mais, não pode mais sonhar, não deseja mais sonhar.

É no meio desses grandes deserdados que o cinema encontra seus inimigos. Tão incapazes de se entregar às aventuras ideais do romanesco e da poesia como de abandonar por um instante sequer as preocupações puramente materiais dessa caricatura a que chamam vida, lançam sobre o cinema julgamentos definitivos e impiedosas críticas. Mal sabem eles que é sua própria impotência, seu próprio fracasso que condenam sem recurso.

O que chamam inverossimilhanças é a prova de seu ceticismo estéril, pois malgrado as fortunas humanas, nada é fértil fora do infinito e da eternidade. O que chamam vãs quimeras é a prova da sequidão de seus sentidos, de seu coração e de seu pensamento, pois nada é humano fora do amor, da liberdade e da poesia.

É, todavia, o amor, cruel, generoso, heróico, moral, impiedoso, exclusivo, que nos emociona nos filmes de aventuras onde Betty Compson, Nazimova; Pola Negri¹, Pauline Frederick, Dorothy MacKaill² exaltam o patético e a fatalidade da vida humana.

É a liberdade que move estes cômicos extraordinários: Al Saint John, Chico Bóia,³ Buster Keaton, Larry Semon. É pelo amor e pela liberdade que chegam à poesia onde reina o mestre de todos eles, Charlie Chaplin, moralista e poeta.

Como deixar de identificar as trevas do cinema às trevas noturnas, os filmes ao sonho!

Bem-aventurados os que entram nas salas com a cabeça ainda fervendo com o tumulto de sua imaginação e saltam para a garupa dos heróis pretos e brancos. Bem-aventurados aqueles cuja vida dramática do sono detém as rédeas da vigília e que, ao sair para o ar perturbador da noite, esfregam os olhos pesados como quem sai de um sonho.

Não seria portanto natural que o cinema houvesse tentado projetar o sonho na tela? Mas se são raras as tentativas que escaparam do fracasso absoluto, não seria por se ter ignorado as características essenciais do sonho, a sensualidade, a liberdade absoluta, o próprio barroco e certa atmosfera que evoca exatamente o infinito e a eternidade?

Por não terem percorrido esses territórios inexplorados e não terem evoluído nessa luz surreal, tantos sonhos filmados resultaram insuficientes ou ridículos. Poderíamos contudo citar diversos que, momentaneamente, irrompiam de forma espetacular por esses continentes virgens da expressão humana.

¹ Desnos substituiu por este o nome de Elmiere Vautier, atriz francesa, que apareceu originalmente no exemplar do *Soir*. (N. do T.)

² Atrizes do cinema americano.

³ Roscoe Arbuckle.

Os mais perfeitos até hoje, porém, os mais reveladores do espírito de vanguarda são sem dúvida os filmes americanos cujo pioneiro foi Mack Sennett, e certos filmes sentimentais que, por bem ou por mal, o sonho arrasta até as mais trágicas planícies da inquietação humana.

LE SOIR, 5 de fevereiro de 1927.

2.4.3.

CINEMA FRENÉTICO E CINEMA ACADÊMICO

Perdido em densa floresta cujo solo é de musgo e folhas de pinheiro e onde a luz, filtrada por altos eucaliptos de cascas soltas, por pinheiros verdes como as pradarias prometidas às almas dos bons e livres cavalos selvagens, por carvalhos de tronco nodoso e torturado por infernais doenças, ora é amarela como as folhas mortas ora branca como a orla dos bosques — o viajante moderno busca o maravilhoso. Tateia, pensando reconhecer seu caminho. Absurdas sombras sobressaltam a mata. Ele pensa reconhecer o território prometido a seus sonhos pela noite. Esta cai tenebrosa, cheia de mistério e promessas. Um grande projetor mágico persegue as criaturas fabulosas. Eis Nosferatu, o Vampiro; eis o refúgio onde César e o doutor Caligari conheceram memoráveis aventuras; eis, surgindo das cavernas poéticas, Jack, o Estripador, Ivan, o Terrível e seu velho amigo do *Gabinete das Figuras de Cera*.¹

O viajante moderno, arrebatado enfim pelas potências da poesia trágica, encontra-se no coração das milagrosas regiões da emoção humana.

Surge nesse momento um grotesco personagem que a princípio não parece estar deslocado nas maravilhosas clareiras. Caspas no cabelo, manchas de tinta nos dedos, sujeira nas unhas, miopia, denunciam-no como um perigoso espécimen da espécie dos *homens de letras*. Ele declara que a poesia apenas é literatura; declara que o cinema é uma arte; declara que arte é copiar naturalmente (*sic*) a natureza; declara que o dever do artista é representar o homem em suas ocupações mais mediócras e vis; com os dedos sujos, toca as alvas aparições, os simpáticos fantasmas da noite, a face pura das criaturas excepcionais, e tudo desaparece. O viajante moderno está sentado numa sala. Dizem-lhe que está no cinema, que vão passar um filme que custou milhares de dólares.

Um título aparece na tela. Grandes atores e belas damas agitam-se. Dão vida a um argumento desesperadamente banal e que se arrasta, mediante achados técnicos mediócras porém hábeis, achados que encham de alegria o espectador médio por servirem de medida à sua débil inteligência, até um desfecho vulgar.

O viajante moderno boceja. Sai para a rua. Os anúncios luminosos rivalizam com os astros do paraíso. Mulheres lindas passam, refletindo-se suaves no asfalto úmido.

O viajante moderno retoma o caminho da floresta misteriosa de maravilhas noturnas. Lembra-se de Carlitos, dos milagres que ele realizou. Lembra-se dos *Perigos de Paulina*² e de Pearl White.

Declara que a realidade que lhe é oferecida não vale ser vivida ou narrada e, deixando o cinema alemão correr até perder-se sob um céu de alumínio em meio às ridículas máximas da moral burguesa, embrenha-se por sob as enormes árvores, em busca de aventuras dignas de sua imaginação. Pois assistimos, no cinema, à grande luta que, em todos os domínios, opõe a inteligência à sensibilidade (e quero apenas opor duas palavras tomadas em seu sentido estritamente próprio), a poesia à literatura, a vida à arte, o amor e o ódio ao ceticismo, a revolução à contra-revolução. O destino do homem se traça, no detalhe e no geral, nessas lutas cujo início remonta aos derradeiros anos do século dezoito.

¹ *O Gabinete das Figuras de Cera*, filme de Paul Lény, 1924. (N. do T.)

² *Os Perigos de Paulina*, seriado de Louis Gasnier, 1914-15, estrelado por Pearl White. (N. do T.)

Por cinema, entenda-se que não se trata aqui dos interesses corporativos ou técnicos, mas do seu próprio espírito e dos laços que o unem aos elementos solenes da inquietude. E no campo restrito da Alemanha, onde se defrontam o cinema frenético e o cinema acadêmico, importa não perder de vista que a técnica e o futuro material do cinema não se encontram em jogo, mas que, à guisa de aperfeiçoar uma e garantir o outro, tenta-se fazer secar, como já ocorreu em diversos países, as grandes fontes magníficas da inspiração.

LE SOIR, 5 de março de 1927.

2.4.4. AMOR E CINEMA

O maior encanto de Paris é o de se poder amar com o máximo de liberdade. Suas misteriosas mulheres não o são apenas no olhar, mas em um certo coquetismo carnal que é a razão de ser da moda parisiense. Não me incluo entre os que crêem que o amor mais puro é o de um eunuco por um manequim de gelo. Reconheço que a aliança do amor do espiritual com o material é um profundo enigma proposto à inquietude humana, mas essa união mística jamais me pareceu vulgar.

Por outro lado, o desejo é por vezes, *hélas!* obrigado a bastar-se a si mesmo, pois se o amor é sempre livre, nem por isso o desejo se torna menos dramático. É no cinema que o desejo amoroso está mais impregnado do patético e da poesia. Belas damas da tela, heróis perfeitos, súcubos e incubos modernos, presidis a milogrosos encontros. Sob vossa égide, graças às trevas, mãos estreitam-se e bocas se unem e isso é perfeitamente moral. Esses amores da sombra fazem honra ao século. Em vão, o torpe pudor repressivo apagará essa chama; o amor triunfará sempre. Os impotentes — os que proscrevem Carlitos, queimam os livros de Sade e guardam em suas almas luxúrias de lodo — impuseram ao cinema as múltiplas corren-

tes de uma censura imbecil. Não veremos portanto na tela mulheres nuas surgirem milagrosamente numa paisagem fantástica, não veremos portanto os gestos harmoniosos múltiplos e supremos do amor, mas o desejo amoroso não sofrerá com isso dano algum.

Cuidado, censor, olhe essa mão feminina palpitando em primeiro plano, olhe esse olho tenebroso, olhe essa boca sensual, seu filho sonhará com eles esta noite e, graças a eles, escapará à vida de escravo à qual você o destinava. Olhe esse ator meigo, melancólico e audaz — que digo? esse ator: não essa criatura real e dotada de vida autônoma —, mais do que com braços de carne e osso, raptará sua filha esta noite em seu braço de celulóide e a alma dela será salva.

Por que então tais indivíduos, os primeiros a acorrerem às salas de espetáculo para a festa proporcionada pelas coristas em todo o luxo de sua nudez, têm tanto medo do universo cinematográfico? Sua estupidez não é destituída de lógica. Adivinham a chave mágica da imaginação que está sendo oferecida aos espectadores. Sabem os prolongamentos que a intriga exterior terá nas almas dignas. Não ignoram a onipotência da virtude libertadora do sonho, da poesia e dessa chama que brilha em todo coração altivo para que não se o compare a uma pocilga.

Malgrado suas tesouras, o amor triunfará. Pois o cinema só é instrumento de propaganda para idéias elevadas. Sob pretexto da “honestidade” e da “moral” (qual?) pretendeu-se proscrever da tela o amor: ele ali se conserva permanentemente.

À geração de cadáveres que nos pretende reger, abandonamos as cinzas da águia e as ferramentas dos coveiros. Que se empenhem com todas as forças para instituir o império dos mortos sobre os vivos: quanto a nós, guardamos nossa disponibilidade para o amor e a revolta.

Eles não impedirão o amor de atormentar nossos corações assim como não impedirão o encouraçado “Potenquim” de deslizar a todo vapor em mar de espelho, sob um céu agitado pelo clamor das bandeiras simpatizantes e da palavra “Companheiros!”, sob cujo estrépito ruirão as muralhas, mil vezes bradada pelos homens de boa vontade.

LE SOIR, 19 de março de 1927.

2.4.5.

MELANCOLIA DO CINEMA

Eis que o verão se aproxima. As árvores de Paris estão verdes como desejávamos no inverno passado, e já adivinhamos nelas as precoces queimaduras do sol de agosto, as folhas caídas do outono e os galhos desnudos de dezembro. Nossos olhos não querem mais crer na eternidade do bom tempo: a chuva, a tempestade e o temporal parecem-nos mais naturais que o calmo esplendor do sol sobre um planeta próspero, pacífico e silente.

Nascidos em suas primícias, esperamos a tempestade com seu séquito de nuvens, trovões e relâmpagos. Muitos são os que dentre nós — escrevo para as almas viris e extremas — chamam a esse cataclisma futuro e talvez próximo de Revolução.

Ó! vocês, rapazes de minha geração, corações vibrantes de fé — no dizer dos velhos, céticos — onde esconderemos nossas pálpebras queimadas pelo dia, onde passaremos nossas noites sob a tormenta dos sonhos e alucinações?

A noite, amiúde, só nos traz insônia, inquietude, tormentos. O cinema nos oferece suas trevas. Penetremos no drama que nos apresentam. Se os heróis não tiverem alma de carne moída, se o objeto de seu tormento for válido, entraremos naturalmente no universo

onde eles se agitam. Mas se não passarem de fantoches, nossas gargalhadas soarão altas e brutais, e nem toda a noite nem todas suas brisas poderão aplacar a queimadura de nossos olhos.

Destino pior para os filmes menores. Há de chegar o dia em que rasgaremos a tela que se presta à projeção de filmes execráveis e ridículos.

Man Ray, a quem o cinema já deve muito e, se não fosse escravo do dinheiro, poderia dever ainda mais, dizia-me certa vez que, nos filmes, três quartas partes eram dedicadas a abrir ou fechar portas ou arremedar conversas. Duas coisas bem inúteis, convenhamos.

Por outro lado, constata-se que, salvo nos jornais da tela e em alguns filmes alemães, jamais se filma um enterro. É curioso notar que tanto o espetáculo da morte como o do amor foram banidos do cinema — e por amor entendo o amor pelo amor, com sua bestialidade e seus aspectos magníficos e selvagens. Também foi banido o espetáculo da guilhotina, que tão benéfico seria para alguns de nossos mansos compatriotas mostrando-lhes a que preço é lícito tirar a vida de outrem. Tudo isso é rigorosamente vedado, ao passo que é lícito abrir e fechar portas ou arremedar conversas.

Censor desconhecido, você chegou a avaliar bem o sentido dessas derradeiras cenas, ou seriam de aço sua alma e seu coração?

Toda a melancolia, todo o desespero de nossas vidas dependem destes atos: fechar uma porta, abrir outra, falar, fingir que se fala.

As portas que abrimos se abrem para paisagens desprezíveis e se fecham para outras paisagens desprezíveis. Nossos corações líricos acham-se excluídos da maioria de nossas conversas. E nossas línguas, ó heróis da tela, são talvez ainda mais mudas que as suas. Dêem-nos filmes à altura de nossos tormentos! Larguem as tesouras, censores imbecis, diante dos raros filmes decentes que, em sua maioria, chegam à França desse canto da América, Los Angeles, cidade livre no meio de terras escravas!

Deixem-nos com nossas desejáveis heroínas, deixem-nos com nossos heróis. Nosso mundo é desprezível demais para que nosso sonho seja irmão da realidade, precisamos de anos heróicos. E, com toda a força, afirmo que não é na guerra que penso quando falo em heroísmo. Precisamos de amores e amantes à altura das lendas inventadas por nossos espíritos.

De que serve seguir dissimulando o tormento surrealista de nossa época, onde o cinema encontra o seu lugar? Noites de borrascas e de vagas espumantes, assassinatos perpetrados nas florestas da tela, belas paisagens! Graças ao cinema, perdemos a crença na magia das paisagens longínquas, no pitoresco. O cinema destruiu o que Chateaubriand, grande poeta, era capaz de descrever com a ajuda das suas lembranças e da sua imaginação.

Mas nós permanecemos sensíveis aos mistérios terrenos da noite, do dia, das estrelas e do amor. A revolta que em nós ruge repousaria de bom grado no seio de uma amante ora dócil ora indócil segundo nossos desejos.

Eis que o verão se aproxima. As árvores de Paris estão verdes como desejávamos no inverno passado, e já adivinhamos nelas as precoces queimaduras do sol de agosto, as folhas caídas do outono e os galhos desnudos de dezembro.

O homem que escreve estas linhas ainda vai tardar muito a atender ao apelo das eternas frondes das florestas longínquas, à tocante monotonia das neves eternas?

LE SOIR, 7 de maio de 1927.

Tradução de TERESA MACHADO

2.5.

Luis Buñuel

2.5.1.

CINEMA: INSTRUMENTO DE POESIA¹

A JOVEM EQUIPE da *Dirección de Difusión Cultural* convidou-me para fazer uma conferência. Embora grato pela atenção, recusei o convite. Além de me faltarem todas as qualidades necessárias a um conferencista, sinto um pudor especial de falar em público. Faltamente, o orador atrai a atenção coletiva dos ouvintes, tornando-se alvo dos seus olhares. Quanto a mim, não consigo evitar certo embaraço ante a temível possibilidade de ser julgado um pouco, digamos, exibicionista. Mesmo com risco de estar traçando uma idéia exagerada ou falsa do conferencista, o fato de senti-la como verdadeira levou-me a suplicar que meu tempo de exposição fosse o mais breve possível e a propor a constituição de uma mesa-redonda onde, com amigos provenientes de atividades artísticas e intelectuais diversas, pudéssemos discutir em família os problemas da chamada sétima arte. Ficou portanto acertado que o tema seria “O Cinema Como Expressão Artística”, ou mais concretamente, como instrumento de poesia, com todas as possíveis implicações desta palavra no sentido

¹ Conferência transcrita de fita gravada e publicada na revista *Universidad de México*, vol. XIII, n.º 4, de dezembro de 1958. [Texto traduzido do livro *Luis Buñuel. Biografía Crítica*, Barcelona, Editorial Lumen, 1970].

libertador, de subversão da realidade, de limiar do mundo maravilhoso do subconsciente, de inconformismo com a estreita sociedade que nos cerca.

Octavio Paz disse: “Basta a um homem aprisionado fechar os olhos para ser capaz de fazer explodir o mundo.” E eu, parafraseando, acrescento: bastaria à branca pupila da tela de cinema poder refletir a luz que lhe é própria para fazer explodir o universo. Mas, por ora, podemos dormir em paz, porque a luz cinematográfica encontra-se convenientemente dosada e aprisionada. Em nenhuma das artes tradicionais há, como no cinema, tamanha desproporção entre possibilidade e realização. Por atuar de maneira direta sobre o espectador mostrando-lhe seres e coisas concretos, por isolá-lo, graças ao silêncio, à escuridão, do que se poderia chamar seu *habitat* psíquico, o cinema é capaz de arrebatá-lo como nenhuma outra modalidade da expressão humana. Como nenhuma outra, todavia, é capaz de embrutecê-lo. Desgraçadamente, a grande maioria da produção cinematográfica atual parece não ter outra missão: as telas se comprazem no vazio moral e intelectual onde prospera o cinema, que se limita a imitar o romance ou o teatro com a diferença de que seus meios são menos ricos para expressar psicologias; mostram incessantemente as mesmas histórias que o século dezenove fartou-se de contar e que ainda se repetem na ficção contemporânea.

Uma pessoa de cultura mediana desprezaria qualquer livro que contivesse um dos argumentos que nos são apresentados nos principais filmes. Entretanto, confortavelmente instalada numa sala escura, fascinada pela luz e pelo movimento que exercem sobre ela um poder quase hipnótico, seduzida pelo interesse do rosto humano e das fulgurantes mudanças de lugar, essa mesma pessoa, quase culta, aceita placidamente os temas mais desprestigiados.

Em virtude dessa espécie de inibição hipnótica, o espectador de cinema perde uma porcentagem elevada de suas faculdades intelectivas. Darei um exemplo concreto, o filme chamado *Chaga de Fogo*². A estruturação do argumento é perfeita, o diretor magnífico, os atores extraordinários, a realização genial, etc. etc. Pois bem, todo esse talento, todo esse *savoir-faire*, todo o complexo mecanismo da realização cinematográfica a serviço de uma história estúpida, no-

² *Detective Story*, filme de William Wyler, 1951.

tável pela baixa moral. Vem-me à mente a extraordinária máquina do Opus II, aparelho gigantesco, feito do melhor aço, com mil engrenagens complicadas, tubos, manômetros, quadrantes, precisa como um relógio, imponente como um transatlântico, cuja única utilidade era selar a correspondência.

Aos filmes falta, em geral, o mistério, elemento essencial a toda obra de arte. Autores, diretores e produtores evitam cuidadosamente perturbar nossa tranqüilidade abrindo a janela maravilhosa da tela ao mundo libertador da poesia; preferem fazê-la refletir temas que poderiam ser o prolongamento de nossas vidas comuns, repetir mil vezes o mesmo drama, fazer-nos esquecer as horas penosas do trabalho cotidiano. E tudo isso, como é natural, sancionado pela moral vigente, pela censura governamental e internacional, pela religião, regido pelo bom gosto e temperado de humor branco e de outros pro-saicos imperativos da realidade.

Se queremos ver bom cinema, raramente o encontraremos nas grandes produções ou nas que são sucesso de crítica e de público. A história particular e o drama individual não podem, a meu ver, interessar a ninguém que seja digno de viver sua época: se o espectador compartilha das alegrias, das tristezas, das angústias de determinado personagem da tela, será por ver nele refletidas as alegrias, tristezas e angústias de toda a sociedade, e por consequente as suas próprias. A falta de trabalho, de segurança, o medo da guerra, a injustiça social, etc., são problemas que, em nossos dias, afetam toda a humanidade e consequentemente também o espectador; mas que o Sr. Fulano de Tal se sinta deprimido e vá buscar distração nos braços de alguma amiga, abandonando-a finalmente para voltar à abnegada esposa é algo moral e edificante, sem dúvida, mas nos deixa completamente indiferentes.

Às vezes, a essência cinematográfica brota insolitamente de um filme medíocre, de uma comédia bufa ou de um toco folhetim. Man Ray tem, a propósito, uma frase extremamente significativa: “Os piores filmes a que já assisti — desses que me fazem dormir profundamente — contêm sempre cinco minutos maravilhosos ao passo que nos melhores filmes, nos mais elogiados, só valem a pena realmente os mesmos cinco minutos: ou seja, em todos os filmes, bons e maus, acima e apesar das intenções dos realizadores, a poesia cinematográfica luta para vir à tona e manifestar-se.”

Nas mãos de um espírito livre, o cinema é uma arma magnífica e perigosa. É o melhor instrumento para exprimir o mundo dos sonhos, das emoções, do instinto. O mecanismo produtor das imagens cinematográficas é, por seu funcionamento intrínseco, aquele que, de todos os meios da expressão humana, mais se assemelha à mente humana, ou melhor, mais se aproxima do funcionamento da mente em estado de sonho. Jacques B. Brunius assinala que a noite paulatina que invade a sala equivale a fechar os olhos. Começa então na tela, e no interior da pessoa, a incursão pela noite do inconsciente; como no sonho, as imagens aparecem e desaparecem mediante fusões e escurecimentos; o tempo e o espaço tornam-se flexíveis, prestando-se a reduções ou distensões voluntárias; a ordem cronológica e os valores relativos da duração deixam de corresponder à realidade; a ação transcorre em ciclos que podem abranger minutos ou séculos; os movimentos se aceleram.

O cinema parece ter sido inventado para expressar a vida subconsciente, tão profundamente presente na poesia; porém, quase nunca é usado com este propósito. Das modernas tendências do cinema, a mais conhecida é a chamada neo-realista. Seus filmes apresentam aos olhos do espectador fatias da vida real, com personagens tomados das ruas, exteriores e interiores autênticos. Salvo exceções — entre as quais cito muito especialmente *Ladrões de Bicicletas* — o neo-realismo nada fez para ressaltar em seus filmes o que é próprio do cinema, quero dizer, o mistério e o fantástico. De que adianta toda essa roupagem se as situações, as motivações que animam os personagens, suas reações, os próprios argumentos, estão calcados na literatura mais sentimental e conformista? A única inovação que nos trouxe não o neo-realismo mas Zavattini pessoalmente é ter elevado a ação banal ao nível de categoria dramática. Em *Umberto D*, um dos filmes mais interessantes produzidos pelo neo-realismo, uma empregada doméstica passa um rolo inteiro, ou seja, dez minutos, desempenhando ações que, até pouco antes, teriam parecido indignas da tela. Nós a vemos entrar na cozinha, acender o fogão, pôr a panela no fogo, despejar repetidos jarros d'água sobre uma fileira de formigas que sobe pela parede em direção às carnes, entregar o termômetro a um velho que se sente febril e assim por diante. Apesar da trivialidade das situações, tais atividades são acompanhadas com interesse e até mesmo com um certo *suspense*.

O neo-realismo introduziu na expressão cinematográfica certos elementos que enriquecem sua linguagem, e nada mais. A realidade neo-realista é incompleta, oficial, sobretudo racional: as produções são absolutamente desprovidas da poesia, do mistério, de tudo o que completa e amplia a realidade tangível. Confunde a fantasia irônica com o fantástico e o humor negro.

“O mais admirável no fantástico,” disse André Breton, “é que o fantástico não existe; tudo é real.” Tempos atrás, em conversa com o próprio Zavattini, expunha-lhe meu desacordo com o neo-realismo: juntos, à mesa de refeição, o primeiro exemplo a ocorrer-me foi o de um copo de vinho onde bebia. Para um neo-realista, disse-lhe, um copo é um copo e nada mais; nós o veremos ser tirado do armário, enchido de bebida, levado à cozinha onde a empregada o lava e talvez o quebre, o que pode ou não custar-lhe o emprego, etc. Mas este mesmo copo, visto por seres diferentes, pode ser milhares de coisas, pois cada um transmite ao que vê uma carga de afetividade; ninguém o vê tal como é, mas como seus desejos e seu estado de espírito o determinam. Luto por um cinema que me faça ver este tipo de copo, porque este cinema me dará uma visão integral da realidade, ampliará meu conhecimento das coisas e dos seres e me abrirá o mundo maravilhoso do desconhecido, de tudo o que não encontro nem no jornal nem na rua.

Não creiam por tudo o que disse que luto apenas por um cinema dedicado exclusivamente à expressão do fantástico e do mistério, um cinema escapista que, desdenhando a realidade cotidiana, pretendesse mergulhar-nos no mundo inconsciente do sonho. Embora rapidamente, falei há pouco da importância capital que atribuo ao filme que trata dos problemas fundamentais do homem moderno, não considerado isoladamente, como caso particular, mas em sua relação com os demais homens. Faço minhas as palavras de Engels, que define assim o papel do romancista (leia-se, neste caso, do realizador cinematográfico): “O romancista terá cumprido honrosamente sua tarefa quando, mediante um retrato fiel das relações sociais autênticas, houver destruído a representação convencional da natureza dessas relações, abalado o otimismo do mundo burguês e obrigado o leitor a questionar a permanência da ordem vigente, mesmo que não nos indique diretamente uma solução, mesmo que não tome partido ostensivamente.”

Tradução de ISMAIL XAVIER e
JOÃO LUIZ VIEIRA

2.6.

Stan Brakhage

2.6.1. METÁFORAS DA VISÃO *

IMAGINE UM OLHO não governado pelas leis fabricadas da perspectiva, um olho livre dos preconceitos da lógica da composição, um olho que não responde aos nomes que a tudo se dá, mas que deve conhecer cada objeto encontrado na vida através da aventura da percepção. Quantas cores há num gramado para o bebê que engatinha, ainda não consciente do “verde”? Quantos arco-íris pode a luz criar para um olho desprovido de tutela? Que consciência das variações no espectro de ondas pode ter tal olho? Imagine um mundo animado por objetos incompreensíveis e brilhando com uma variedade infinita de movimentos e gradações de cor. Imagine um mundo antes de “no princípio era o verbo”.

Ver é fixar... contemplar. A eliminação de todo o medo está na visão... que deve ser o alvo. Uma vez a visão doada — aquela visão que parece inerente ao olho da criança, um olho que reflete a perda de inocência de forma mais eloqüente do que qualquer outra característica humana, um olho que, desde cedo, aprende a classificar percepções, um olho que espelha o movimento do indivíduo em direção à morte pela sua crescente incapacidade de ver.

* [Traduzido da coleção de textos de Stan Brakhage, *Metaphors on Vision*, editada por P. Adams Sitney, New York, *Film Culture*, 1963].

Não se pode nunca voltar atrás, nem mesmo na imaginação. Depois da perda da inocência, somente o conhecimento total pode nos compensar. Mesmo assim, sugiro uma busca de conhecimento fora da língua, baseada na comunicação visual, solicitando a evolução do pensamento ótico e confiando na percepção no sentido mais profundo e original da palavra.

Suponha a Visão do santo e a do artista como uma capacidade ampliada de ver... vidência. Deixe a assim chamada alucinação penetrar no reino da percepção; não importa que a humanidade encontre sempre uma terminologia depreciativa para tudo aquilo que não parece ser imediatamente útil. Aceite as visões oníricas, devaneios ou sonhos, como aceitaria as assim chamadas cenas reais. Dê espaço até para a percepção real das abstrações que se movem intensamente quando pressionamos as pálpebras fechadas. Lembre-se, você não é afetado apenas pelos fenômenos visuais de que tem consciência, procure sondar em profundidade todas as sensações visuais. Mesmo que atualmente o desenvolvimento de uma compreensão visual esteja praticamente abandonado, não há razão nenhuma para que o olho de nossa mente fique amortecido logo após a infância.

Vivemos numa era que não possui nenhum outro símbolo para a morte exceto a caveira e os ossos em estágio de decomposição... uma era que vive do medo, da anulação total, amedrontada pela esterilidade sexual e ainda assim incapaz de perceber a natureza fálica de cada manifestação autodestruidora. Uma era que procura, de forma artificial, se projetar materialisticamente no espaço abstrato e se realizar mecanicamente, porque se tornou cega à quase toda realidade externa ao alcance da vista e também à consciência orgânica até mesmo das propriedades dinâmicas da percepção. As pinturas mais antigas descobertas nas cavernas demonstram que o homem primitivo compreendia melhor o fato de que o objeto do medo deveria ser materializado. Toda a história da magia erótica é uma história de possessão do medo através de sua apreensão. Se a indagação visual limite voltou-se para Deus, isto resulta daquela sabedoria humana mais profunda: não pode haver um amor definitivo onde há medo. No entanto, hoje em dia, quantos de nós ainda pelejamos para conseguir uma percepção mais aguda de nossos próprios filhos?

O artista tem sustentado a tradição do ver e do visualizar através dos tempos. Hoje, são poucos os que dão um sentido mais profundo ao processo de percepção e que transformam seus ideais em experiências cinematográficas, em busca de uma nova linguagem possibilitada pela imagem em movimento. Criam exatamente onde o medo, antes deles, gerou a necessidade maior. Estão essencialmente preocupados e lidam imagisticamente com... nascimento, sexo, morte e a busca de Deus.

A Câmera-olho

Oh alucinação transparente, superimposição de imagem, miragem em movimento, heroína das mil e uma noites (Scheerazade com certeza deve ser a musa desta arte), você obstrui a luz, enlameia a pureza da tela branca (ela transpira) com suas formas embaralhadas. Somente os espectadores (os discretes que freqüentam os templos atapetados onde se servem café e pinturas) acreditam que o seu espírito esteja em seu momento iluminado (confundindo seu corpo retangular, suarento e brilhante, com algo além do que é). Os devotos, que trazem pipoca para a mais banal sessão dupla, sabem que você ainda está nascendo e procuram pelo seu espírito nos sonhos, e ousam apenas sonhar quando em contato com seu reflexo elétrico. Sem o saber, aguardam os sacerdotes desta nova religião, aqueles que possam mexer, qual deuses, com as entranhas do cinema. Aguardam os profetas que possam projetar (com a precisão da pena de Confúcio) os caracteres desta nova ordem através da lama fílmica... Devotos inocentes não sabem que esta igreja também está corrompida. Como reação, contra-alucinam, acreditando nas estrelas e em si mesmos por entre estas ordens "Los Angélicas". Por si mesmos, nunca reconhecerão aquilo que estão esperando. Seus passos, o tambor surdo que destrói o cinema. Recebem o sonho encanado em suas casas, a destruição do romance pelo casamento, etc.

Os mercadores aí estão a se aproveitar de novo. Para as catacumbas, então. Ou melhor, plantemos a semente bem fundo, nos subterrâneos, longe da alimentação espúria dos esgotos. Deixemos a semente retirar seu alimento de fontes rebeldes escondidas e trazidas pelos deuses. Que não haja nenhuma congregação cavernosa,

mas somente a rede de canais individuais, apenas aquele contrair da visão que, mais do que o arco-íris, separa os raios para dimensões desconhecidas. (Quem pensa que isto é puro brilho poético, aperte os olhos, dê liberdade aos objetos visuais que aí estão e deixe que o distante venha até você; e, quando montanhas se moverem, verá que não há nenhum excesso nesta prosa.)

Esqueça a ideologia, pois o filme, ainda embrião, não possui linguagem e fala como um aborígene... retórica monótona. Abandone a estética... a imagem cinematográfica sem bases religiosas, sem catedral, sem forma artística, inicia sua busca de Deus. Aqui, o único perigo é aceitar uma herança arquitetônica das "sete" categorizadas, outras artes seus pecados, fechando o seu círculo estilístico. Resultado, zero. Negue a técnica, pois o cinema, tal como a América, ainda não foi descoberto, e a mecanização, no sentido mais profundo da palavra, aprisiona os dois, indo além dos riscos calculados... há riscos de que estas buscas entrelaçadas possam algum dia orbitar em torno da mesma negação central. Deixe estar o cinema. Ele é algo... que vem a ser. (O exposto, tanto para o criador quanto para o espectador envolvidos na mesma busca, é um ideal de religião anárquica onde todos são sacerdotes, dando e recebendo; ou melhor, curandeiros, ou bruxos, ou... 0, para o inominável). E aqui, em algum lugar, temos um olho (falo por mim mesmo) capaz de qualquer ato de imaginação (a única realidade). E exatamente ali temos a câmera-olho (a limitação, o mentiroso original); mas a lira¹ canta para o espírito de modo tão imediato (a seletividade exaltada que se quer esquecer) que suas cordas podem facilmente manipular a motivação humana como um fantoche (pela forma como finalidade), dependendo dos acordes, daquilo de que se aproxima (a morte definitiva) ou se afasta (o nascimento), ou da via de saída (transformação). Não falo daquele pássaro em fogo (não penso em círculos), nem falo de Spengler (muito menos espirais), nem de qualquer progressão conhecida (nada de linhas retas) formação lógica (níveis já mapeados), ou formação ideológica (marcada com pontos de interesse paisagístico); falo isto sim das possibilidades (eu mesmo), possibilidades infinitas (preferindo o caos).

¹ Aqui Brakhage joga com a identidade de som das palavras *liar* (mentiroso) e *lyre* (lira). (N. do T.)

E aqui, em algum lugar, possuímos um olho capaz de imaginar qualquer coisa. E então temos a câmera-olho, com suas lentes orientadas no sentido de conseguir a composição segundo a perspectiva Ocidental do século XIX (exemplificada da melhor maneira pelo aglomerado arquitetônico de detalhes de ruínas clássicas), subjugando a luz e limitando o quadro dentro desses parâmetros, com a velocidade padrão da câmera e projetor, ao registrar o movimento, sincronizadas à sensação da lenta valsa vienense, e a cabeça do tripé, como um pescoço sobre o qual ela balança, embalada por rolamentos que lhe permitem a velocidade do *ballet Les Sylphides* (ideal romântico contemplativo) virtualmente limitada a movimentos horizontais e verticais (pilastras e linhas do horizonte), uma diagonal exigindo um ajuste maior, suas lentes revestidas, ou com filtros, seus fotômetros ajustados, e seu filme colorido fabricados para produzir aquele efeito de cartão postal (pintura de salão) exemplificado por aqueles "oh que céus tão azuis e peles tão aveludadas".

Cuspindo propositadamente nas lentes, ou destruindo sua intenção focal, pode-se chegar aos primeiros estágios do impressionismo. Acelerando o motor, podemos tornar esta "prima dona" pesada ao executar o movimento da imagem; retardando o motor ao registrar a imagem, podemos decompor o movimento de forma a revelar uma inspiração mais direta da percepção contemporânea. Pode-se filmar com a câmera na mão e herdar mundos de espaço. Pode-se subexpor e superexpor o filme. Pode-se usar os filtros do mundo, como a neblina e as chuvas, luzes desajustadas, néons com temperaturas neuróticas de cor, lente que nunca foi desenhada para uma câmera, ou mesmo uma lente que o tenha sido, utilizada porém em desacordo com as especificações, ou pode-se ainda fotografar uma hora após o nascer do sol, ou uma hora antes do poente, naquele período tabu maravilhoso quando nenhum laboratório garante nada, ou pode-se sair à noite com um filme especial para a luz do dia, ou vice-versa. O cineasta pode-se tornar o mágico supremo, com chapéus cheios de todos os tipos de coelhos conhecidos. Pode, com uma coragem incrível, tornar-se um Méliès, aquele homem maravilhoso que iniciou a "arte cinematográfica" na magia. Méliès porém, não era um bruxo, curandeiro, sacerdote ou feiticeiro. Ele era um mágico de palco, típico do século XIX. Seus filmes são coelhos.

E o chapéu? a câmera? ou, se preferir, o palco, a página, a tinta, o hieróglifo mesmo, o pigmento cobrindo aquele desenho original, os instrumentos para cópula-e-depois procriação? Kurt Sachs fala do sexo (que se ajusta perfeitamente ao chapéu) como origem dos instrumentos musicais, e a revitalização do símbolo feita por Freud impregna todo o conteúdo contemporâneo da arte. No entanto, o ato de apropriação através da figuração visual denuncia o medo-da-morte como força motivadora — a arte tumular dos egípcios, etc. . . E então temos o “no começo”, o “era uma vez” . . . , ou o próprio conceito da obra de arte como “criação”. Hoje em dia, a motivação religiosa chega a nós somente através do antropólogo — lembro Frazer no ramo dourado. E por aí se vai, desfiando o rosário, divagando, descrevendo. Uma linha atravessa sem mácula todo o tecido da expressão: o truque-e-efeito. Entre estas duas palavras, truque e efeito, em algum ponto, a magia . . . o roçar das asas do anjo, coelhos saltando em direção ao céu e, dada uma certa orientação, correspondendo à linguagem. Dante contempla a face de Deus, e Rilke está à frente nas ordens angelicais. Até mesmo a “*Guarda Noturna*” foi um truque de Rembrandt e Pollock estava pronto para produzir efeitos. A palavra original foi um truque, como também o foram todas as regras do jogo que vieram à sua esteira. Musical ou não, o instrumento é, de qualquer forma, um chapéu com mais coelhos ainda dentro da cabeça que o usa; ou seja, truques do pensamento . . . até mesmo os cérebros, para quem o pensamento é o mundo, e a palavra a sua áudio-visualidade, acabam finalmente numa roda gigante de um sistema solar em pleno parque de diversões do universo. Eles conhecem este parque sem experimentá-lo, com ele copulam sem amor, acham “truque” ou “efeito” uma terminologia depreciativa, íntima demais para não incomodar. São absolutamente incapazes de compreender a magia. Ou estamos experimentando (copulando) ou concebendo (procriando), ou, mais raramente essas duas dimensões se fazem presentes naqueles momentos de vida, amor e criação, dar e receber, que estão tão perto do divino imaginado de modo a serem mais indescritíveis do que a “magia”. Caso você não saiba, a “magia” está sediada no “imaginável”, e seu momento é aquele em que o imaginado morre, é perfurado pela mente e conhecido, em vez de apenas “acreditado”. Assim, a “realidade” estende sua cerca confinadora e cada um é encorajado a afiar a sua astúcia. O artista é aquele

que pula esta cerca durante a noite, espalha suas sementes entre os repolhos; sementes híbridas, inspiradas tanto pelo jardim quanto pela floresta desnorteante, onde somente os tolos e os loucos passeiam. Sementes que requerem muitas gerações para, finalmente, se revelarem comestíveis. Até então, elas permanecem invisíveis para quem mantém os pés no chão, embora proeminentes o bastante para que nelas se tropece. Sim, essas protuberâncias desagradáveis em meio a estas linhas perfeitas, “oh, tão perfeitas!”, encontrarão seu momento para florescer . . . e então serem cultivadas. Você fica realmente estremeado quando vê um crítico, a título de experiência, mascando ruidosamente alcachofras? Não seria melhor atirar aventais e babadores na xaropada acadêmica que daí resulta?

Imagine o jardim como você quiser — o crescimento se dá fundamentalmente no subterrâneo. Seja qual for o cuidado de todo dia, tudo nele se planta ao luar. Não importa a forma de sua lembrança, tudo nele se origina em outro lugar. Quanto à magia sem nome — ela é tão indescritível quanto os bosques sem fronteiras de onde se origina.

(Uma nota de roda-pé-no-chão: os desenhos do artista “realista” que acompanhava T. E. Lawrence eram sinais ininteligíveis para os árabes amigos de Lawrence. A projeção do filme *Nanook, o Esquimô*, de Robert Flaherty, era apenas um jogo de luzes e silhuetas para o próprio Nanook, habitante das ilhas Aleutas. O esquizofrênico em verdade vê simetricamente, acredita na realidade de Rorschach; no entanto, não cede à sugestão de que uma luz precisamente localizada numa sala escura se mova, sendo o único a perceber corretamente a sua imobilidade. Pergunte a qualquer criança sobre o seu desenho e ela defenderá a realidade daquilo que você vê como garranchos. Responda a qualquer pergunta de uma criança e ela vai abandonar a indagação que havia iniciado.)

Convergida pela lente, a luz tosta o negativo quimicamente numa certa medida que, no banho de laboratório, revela o padrão enegrecido de sua ruína. Ou, no caso do filme reversível, ela arranha a emulsão para, finalmente, sangrá-la até o branco. Novamente convergida pela lente, a luz fere o branco e se projeta configurada como sombra para, em seguida, refletir na direção do espectador. Quando atinge uma emulsão colorida, as diferentes camadas químicas retêm os variados comprimentos de onda, aparam os seus golpes até pro-

duzir, no final das contas, um fenômeno inacessível aos cachorros. Não pense que as criaturas de visão em preto e branco sejam limitadas; ao contrário, imagine e se deslumbre diante dos conhecidos espelhos internos do gato que capturam cada raio de luz na escuridão e o refletem intensificando-o. Pense na visão do inseto, no “faro” da abelha com sua percepção ao ultravioleta. Ao pesquisar realidades visíveis humanas, o homem deve, tal como em todas as homomotivações, transcender os limites físicos originais e herdar universos de olhos. A estreitíssima realidade visual-em-movimento, contemporânea, esgotou-se. A fé na sacralidade de qualquer conquista do homem é um elemento de concretização-petrificação; estatutos transformam-se em estátuas, ambos necessitando explosivos e terremotos para a ruptura total. No que toca à permanência da realidade atual ou de qualquer outra estabelecida, considere, sob esta ótica e através de olhos bem pessoais, que, sem iluminação ou lentes fotográficas, qualquer animal hipotético poderia, com as unhas, raspar a película ou, com os pés molhados em tinta, andar sobre celulóide transparente de modo a produzir algo que, em termos de uma futura projeção, tem efeito equivalente ao da imagem fotográfica. Quanto à cor, os primeiros filmes coloridos foram inteiramente pintados à mão, fotograma por fotograma. O “absoluto realismo” da imagem cinematográfica é uma invenção humana.

O que nos vem da tela é um jogo de sombras. Atenção! Não há coelho real. Essas orelhas são indicadores, e o nariz é uma dobra de dedo interceptando a luz. Se o olho fosse mais sensível, perceberia a cada segundo de projeção o truque dos vinte e quatro quadros, com igual número de intervalos negros. Que filmes incríveis poderiam ser feitos para tal olho! O equipamento, porém, já foi construído para ludibriar até mesmo tal sensibilidade — um projetor que “pisca” propaganda a uma velocidade subliminar aumentando a venda de pipocas. Oh, espectador de olhos lentos, a máquina do cinema tritura a sua existência! Seus relâmpagos são fabricados através de fotogramas totalmente brancos interrompendo o fluxo das imagens fotografadas; seus dramas reais se compõem de um jogo vivo de formas e linhas em duas dimensões; a linha do horizonte e as configurações de fundo bombardeiam a imagem do cavaleiro enquanto a câmera se move com ela; as curvas do túnel explodem longe do perseguido (a câmera o segue) — a perspectiva do túnel converge

sobre o perseguidor (a câmera o precede); o sonho do beijo em *close-up* se deve à pureza linear dos traços faciais em oposição à desordem do fundo; o xarope consolador do filme no seu todo é o sedativo da repetição imagética, um sentimento semelhante ao de contar carneiros para dormir. Acredite nesta máquina cegamente, e ela o enganará sabiamente; e você, em vez de lantejoulas em talagarça e de maquiagem maximanufaturada, verá estrelas. Acredite nela com a astúcia do olho, e o cometa lançado do projetor à tela, sobre as cabeças, vai intrigá-lo de maneira tão profunda que seu jogo de prestidigitação avançará em consonância com o que é refletido, unindo o cometa e sua cauda, de modo a, em última instância, conduzir ao criador do filme. Quero dizer, simplesmente, que o ritmo da luz que hoje se move totalmente acima da platéia, numa obra de arte, conteria em si mesmo, a qualidade de experiência espiritual. Tal como se encontra hoje, no melhor dos casos, aquela mão que se estende em direção à tela desenha um caos neurótico comparável aos rabiscos que ela produz na tela. O “absoluto realismo” da imagem cinematográfica é uma ilusão do século vinte, essencialmente Ocidental.

Em nenhum ponto de seu mecanismo a câmera aponta para a natureza um espelho ou uma lanterna. Consideremos sua história. Enquanto máquina, tem sido a fabricante do *medium*, produtora em massa de imagens abstratas imobilizadas; sua virtude — a discrepância regulada; seu resultado — o movimento. Em essência, a câmera permanece produtora de uma linguagem visual não menos lingüística do que a da máquina de escrever. Entretanto, no começo, cada indivíduo na platéia se julgava a própria câmera, assistindo a uma encenação ou, mais para o final do percurso centrado exclusivamente na câmera, sendo atropelado pela imagem contínua de uma locomotiva que havia corrido em direção à lente, ou gritando quando um revólver parecia atirar na platéia. O movimento dentro do quadro era a magia original do *medium*. A Méliès se atribui o primeiro corte. Desde então, o filme tem se mostrado cada vez mais apto a transformações que vão além daquelas condicionadas pela câmera. De início, o truque de Méliès dependia do acionar e deter o mecanismo fotográfico; entre uma operação e outra, criações (adicionam-se objetos ao campo de visão), mutações (substitui-se um objeto por outro), desaparecimentos (remove-se o

rejeitado). Uma vez criada a possibilidade do corte, a montagem de imagens cinematográficas iniciou seu desenvolvimento rumo à montagem eisensteiniana, o princípio de que um mais dois igual a três se fazendo presente na imagem em movimento tal como em qualquer outro domínio. Neste ínterim, os laboratórios vieram à cena, manipulando a iluminação do filme original, equilibrando a temperatura de cor, fazendo malabarismos com imagens duplas em superposições, acrescentando as acrobacias gramaticais do cinema inspirado na dança de David Wark Griffith: escurecimentos para indicar parágrafos de um filme composto de frases; fusões para indicar o lapso de tempo entre dois eventos relacionados; variações no formato do quadro como, por exemplo, a composição horizontal de cunho épico (origem do cinemascope), ou a composição vertical definidora de personagens, ou ainda o círculo “exclamando” um detalhe pictórico, etc. . . . A própria câmera, livrando-se do seu pedestal, começou a movimentar-se, tecendo o seu caminho na e em torno da sua fonte de materiais, visando à trama complexa do filme montado. Apesar disto, a montagem está ainda na sua infância do um, dois, três. E os laboratórios ocupam-se, em essência, com a revelação do filme, aprisionados aos padrões vigentes, tal como a câmera se prende às determinações mecânicas de origem. Nenhum esforço significativo foi feito no sentido de relacionar estes dois ou três processos, e já outro se revela possível: o projetor aparece como instrumento criativo, e a exibição do filme se torna uma *performance*, a película cinematográfica (ou o teipi) funcionando como fonte de materiais para o intérprete que projeta. Esta forma de expressão tem sua origem na cor, ou no “faro”, ou mesmo no órgão musical, e sua manifestação mais recente é o crescente potencial programático da IBM e de outras máquinas eletrônicas que agora são capazes de criar configurações visuais a partir de “arranhões”. Se considerarmos a câmera-olho como quase-obsoleta, podemos ver com objetividade ou, talvez, assumir um ponto de vista com profundidade subjetiva como nunca dantes. Sua vida está, em verdade, toda à sua frente. A futura máquina produtora de *performances* inventará imagens organizadas a partir de clichês, de modo semelhante à câmera hoje. O seu produto vai padecer de uma idêntica reivindicação de realismo. A câmera está longe de ser onividente ou mesmo capaz de uma seletividade criativa; a IBM não é uma deusa, nem mesmo uma “máquina pensante”. São ambas fundamentalmente limitadas ao

sim/não, on/off, stop/go, e funcionalmente dedicadas a comunicações de natureza elementar. É a intervenção humana, seu controle crescente, que torna qualquer destes processos apto, progressivamente, a harmonizar a expressão subjetiva-e-objetiva; entre estes dois conceitos, em algum ponto, a alma. . . . O segundo estágio da transformação da montagem revelou a magia do movimento. Embora cada um na platéia se acreditasse parte do reflexo da tela, identificando-se com figuras (personagens) bidimensionais e se instalando no interior da ação dramática, os espectadores não conseguiram incorporar todas as imagens de celulóide que passavam pelo projetor. Cria-se espaço para outro ponto de vista. As tentativas de fazê-los crer que seus olhos estão sempre onde a câmera-olho esteve acabam por fracassar. A única exceção foi a novidade do cinema em três dimensões — platéias dando pulos quando pedras pareciam rolar da tela para a sala de projeção. Muita gente ainda concebe a câmera como um instrumento de registro, um espelhamento lunático, agora cheio de som e fúria, que apresenta somente uma das metades de uma configuração simétrica, um caleidoscópio de onde estão ausentes as peças originais de vidro e o movimento destas encontra-se distante no tempo.

E o aparato ainda é capaz de ganhar a aposta de Stanford² a propósito das quatro patas do cavalo que nunca estariam no ar simultaneamente, apesar de Stanford ter usado várias câmeras fotográficas disparadas por cordas atravessando a pista, inaugurando assim o truque das “fotografias animadas” do salão de diversões. Hollywood ainda corre atrás do cavalo. É preciso que os fãs mudem de raia e que a pista seja limpa, para que o cine-olho interprete

² Célebre aposta que, em geral, faz parte das narrativas que dão conta dos dispositivos e invenções que prepararam a conquista da técnica cinematográfica. Leland Stanford, milionário americano, governador da Califórnia, toma contato com as fotos de movimentos de animais tiradas pelo cientista francês Marey, as quais chegaram à Califórnia em 1873. Aposta com um amigo e sustenta que é possível provar, com o uso de fotografias, que há momentos em que um cavalo, ao galopar, fica com as quatro patas no ar. Stanford estabelece contato com Muybridge e o convida a desenvolver o aparato composto de uma bateria de câmeras dispostas em série ao longo de uma pista, câmeras disparadas pela ruptura de fios que atravessavam o caminho do cavalo a galope. Ver George Sadoul, *Histoire Générale du Cinéma* vol. I (1832-1897), Paris, Denoel, 1973. (N. dos T.)

seu próprio terreno, para talvez descobrir sua falta de firmeza, e crie um Pégaso contemporâneo, sem asas, que voe com seus cascos para além de qualquer imaginação, torne-se um galope, criação. Poderá então herdar a liberdade de concordar ou discordar de 2.000 anos de pintura equestre e atingir uma estatura estética comparável. Tal como se apresenta, o “absoluto realismo” da imagem cinematográfica é um mito mecânico dos dias de hoje. Avalie então este prodígio a partir de seus talentos não explorados, a partir de suas perspectivas mais diretamente reconhecidas enquanto visões não-humanas, embora dentro do humanamente imaginável. Falo de sua velocidade de recepção que, para um estudo detalhado, retarda o mais rápido movimento; falo de sua habilidade em criar continuidade por meio de uma contração do tempo, acelerando o movimento mais lento de modo a que se possa compreendê-lo melhor. Meu elogio se dirige a sua ciclópica penetração na neblina, sua capacidade visual infravermelha quando no escuro, sua recém desenvolvida visão em 360 graus, sua revelação prismática de arco-íris, seu potencial de aproximação que faz explodir espaços e sua compressão “telefônica” que achata a perspectiva, suas revelações micro e macroscópicas. Admiro a sua personalidade Schlaeriana, capaz de representar as ondas de calor e as pressões do ar mais invisíveis, e exalto os aperfeiçoamentos da câmera fotográfica que podem ser aplicados ao movimento. Exalto o seu tornar visível a irradiação de calor do corpo, sua adaptação do ultravioleta aos parâmetros da percepção humana, seu penetrante Raio X. Meu sonho é com a câmera misteriosa, capaz de representar graficamente a forma de um objeto depois de ele ter sido removido do espaço do registro fotográfico... O “absoluto realismo” do cinema é uma não realizada, logo potencial, magia.

terceira parte

O Prazer do Olhar e o Corpo da Voz: *a psicanálise diante do filme clássico*

Introdução

ISMAIL XAVIER

NOS ÚLTIMOS DOZE ANOS, um dado notável e recorrente na formulação de teorias e na análise de filmes específicos tem sido o recurso à psicanálise na reflexão sobre cinema. Depois de um certo desgaste na sua aplicação à crítica de arte em geral, a partir do fim dos anos sessenta a psicanálise voltou a todo vapor, revigorada pelo seu casamento com a semio-lingüística de orientação francesa, dentro do processo de “retorno a Freud” deflagrado pelos seminários de Jacques Lacan. Depois de sua incidência na crítica literária, este retorno chega às revistas de cinema, para ficar, depois de maio de 68, quando a crise geral no *establishment* cultural parisiense se reflete nas páginas dos *Cahiers du cinéma*, principal revista de cinema em escala internacional (desde os tempos de Bazin, foco de irradiação de conceitos e opiniões sobre filmes ou o cinema em geral). O ano de 69 traz o debate dos *Cahiers* com o grupo da revista *Cinéthique* (contrapartida cinematográfica da revista *Tel Quel*, de Sollers, Kristeva, Baudry). As duas revistas reivindicam para si a “perspectiva correta” na integração dos novos conceitos no plano da crítica de cinema: seja a noção de ideologia, tal como formulada por Althusser; seja a noção de código, emprestada das ciências da linguagem; sejam as novas concepções de “sujeito descentrado”, de imaginário e de simbólico, emprestadas de Jacques Lacan; seja a “deconstrução” de Jacques Derrida (emprestada de Martin Heidegger). O debate se

amplia, faz sucesso, tem seu momento de glória na França e traduz-se para outras línguas, causando impacto particular no contexto anglo-saxão (a revista inglesa *Screen* é o maior veículo de divulgação). Ali, o “retorno a Freud” vai convergir com a reflexão de grupos feministas e vai também satisfazer a uma demanda de conceitos gerada no meio acadêmico em pleno desenvolvimento na Inglaterra e nos Estados Unidos. A universidade, inclusive a brasileira, chega ao cinema; em alguns países, revistas especificamente ligadas à produção de professores começam a se multiplicar, vindo a conviver com as revistas mais tradicionais de crítica. Onde elas não existem, reiteram-se tentativas de criá-las (como é o caso brasileiro). O campo dos estudos cinematográficos se constrói nos moldes da pesquisa teórica e da produção ensaística já estabilizada no terreno da literatura.

Num primeiro momento, o conjunto da produção parece definir um encontro sólido de muitas promessas, onde marxismo, psicanálise e semiologia dão as mãos, para um estudo em profundidade do cinema narrativo. Há, no entanto, problemas nesta tentativa de síntese, e os anos setenta trazem desquites, reconciliações, rearranjos e ressentimentos. No processo, há alterações substanciais nesta combinação. O elemento mais estável, ponto de articulação que permanece mais atrativo a teóricos de orientações distintas, é a psicanálise. Dentro do conjunto de motivos que impelem as pessoas para esta forma de pensar, prevalece a vontade particular de explicar um fascínio pessoal pelo cinema clássico. Deste modo, em muitos casos, o instrumental teórico se volta menos e menos para a sustentação de uma crítica radical ao cinema narrativo convencional, menos e menos para a sustentação de uma proposta política tal como aconteceu no período pós-maio de 68, quando esta união psicanálise-marxismo-semiologia se originou num contexto de crítica ao cinema da “transparência” e de convocação geral à “deconstrução” do discurso dominante na indústria cultural. Em certo sentido, houve um processo de diversificação de interesses, de modo a que se tenha hoje um leque de orientações diferentes — em termos de um posicionamento diante do cinema — todas marcadas por este quadro teórico.

Trouxemos para esta antologia uma amostra da produção recente que emergiu deste contexto. Com a exceção do artigo de Mauerhofer, são todos textos pós-lacanianos, pós-althusserianos e

pós-semiologia clássica (entendida aqui como aquela dos anos sessenta, que teve em Metz a sua maior figura no terreno do cinema). Meu intento era privilegiar o contato com dois momentos chave do processo: o artigo de Jean-Louis Baudry, publicado em 1970 na revista *Cinéthique*, ponto de inflexão escrito em plena polêmica, texto que permanece referência obrigatória ao longo dos anos, tendo larga influência na produção teórica; e os artigos publicados no número 23 da revista *Communications — Cinema e Psicanálise* — editado em 1975, momento em que este campo teórico mostra já o seu grau de consolidação como espaço de reflexão na França, com as habituais exportações para o lado de cá do Atlântico. O fato de ter sido publicada uma seleção dos textos da *Communications* n.º 23 em português — ver *Cinema e Psicanálise*, S. Paulo Editora Global, 1982 — me dispensou, embora estivesse programado, da inclusão dos artigos básicos de Christian Metz, bem como das incursões cinematográficas de Barthes, Guattari e Kristeva. Pude, deste modo, ampliar o espaço de certos temas associados à abordagem psicanalítica do cinema na atualidade, trazendo para o nosso repertório, ao lado de dois textos que esclarecem o trabalho de Metz, artigos de duas autoras que, pela discussão da imagem (Laura Mulvey) ou do som (Mary Ann Doane), tem contribuído decisivamente para uma análise do cinema dominante articulada à questão da mulher.

“A PSICOLOGIA DA EXPERIÊNCIA CINEMATOGRAFICA”

Hugo Mauerhofer (1949)

Frente à produção atual, o texto do psicólogo alemão Hugo Mauerhofer tem o objetivo de criar um contraponto. O exame de um texto de 1949 traz uma boa referência para perceber melhor o que há e o que não há de novo na formulação mais recente. Poderíamos ter escolhido outro texto inspirado na psicanálise — a *Revista de Filmologia*, já citada aqui, logo no pós-guerra, incluiu a psicanálise dentro do leque de aproximações científicas ao cinema. Mas, a vantagem de Mauerhofer está no tom sintético de sua apreciação geral do problema. Ele, de fato, antecipa algumas premissas básicas dos estudos atuais: as idéias de passividade do espectador de cinema, de ausência total de espírito crítico, de isolamento anônimo apa-

recem já no seu texto, levando-o à conclusão de que o cinema instala um regime particular de consciência — a “situação cinema” — fenômeno de fronteira entre a vigília e o sono, afinado ao “sonhar acordado” (estes são temas de Metz), cuja função básica é oferecer um prazer compensatório, um “alívio imaginativo” que leve o espectador para longe dos problemas de todo dia. Neste particular, é interessante pensar a comparação não só com Metz, mas também com Munsterberg, para quem a “participação afetiva” não excluiu um uso alerta das capacidades do espectador. Por outro lado, o que tem este “fenômeno de fronteira” a ver com a “embriaguez” surrealista?

O próprio lamento de figuras como André Breton e Luís Buñuel deixa claro que a “situação cinema”, tal como se tem configurado, é uma “traição” às promessas do veículo, marcada que está por uma incursão “administrada” no imaginário, instância de devaneio controlado e calculado dentro do que é próprio à indústria cultural. Longe de liberatório, e é o próprio Mauerhofer quem já observa isto, o devaneio cinematográfico tende a funcionar como um mecanismo de adaptação ao quadro de realidade vigente. Nas formulações mais recentes, o refinamento na caracterização deste regime especial de consciência que define a “situação cinema” está articulado a diferentes posturas valorativas. Num extremo, posso citar o exemplo de Félix Guattari que, no artigo “O divã do pobre” (*Communications* n.º 23), desfere um ataque contundente ao espetáculo cinematográfico, no que acompanha a postura radical de Baudry (1970) e outros lacanianos, com a fundamental diferença de que sua crítica se estende à própria psicanálise. Se em seu artigo ele define uma posição de recusa do cinema dominante, a expressão “divã do pobre” já traz a marca do seu pensamento crítico, onde cinema e psicanálise são duas faces da mesma moeda conservadora, alienante, que canaliza o desejo na direção do acomodamento necessário à ordem social capitalista. Os dois divãs, o do pobre e o do rico, trazem a mesma carga negativa, uma vez que estão comprometidos com as formas de representação dominantes, instalando-se dentro da linguagem que é preciso combater, compactuando com a “edipização” que marca a entrada do sujeito na ordem das trocas simbólicas e materiais da sociedade tal como está estruturada. Menos empenhadas na explicitação de uma recusa e de um ataque, temos as reflexões onde o tom da análise não esconde as confissões de amor pelo cinema

(mesmo o que está aí). Os densos ensaios de Metz, ou mesmo o pequeno artigo aqui incluído, são exemplos do que caracterizei como “vontade de explicar um fascínio pessoal pelo cinema clássico”. Frente a este fascínio, há também a “via perversa” que nos confessa Roland Barthes em seu comentário sobre os seus sentimentos de espectador. Falando na primeira pessoa, como bem o soube fazer, Barthes, em “Ao sair do cinema” (*Communications* n.º 23), evita colocar o cinema num tribunal. Reivindica, expõe, uma modalidade de experiência que lhe é própria, uma estratégia de deslocamento que lhe oferece uma curtição oblíqua da imagem, durante e depois da projeção. Reitera, deste modo, um gosto pela experiência nas fronteiras do cinema, manifesto em sua preferência pelas fotos de cena do lado de fora, ao lado da bilheteria — gosto confessado em “O terceiro sentido” (*Cahiers du Cinéma*, 1970) — e relacionado talvez com o seu interesse sempre maior em escrever sobre fotografia.

De qualquer modo, reconhecidas estas nuances e soluções de compromisso engenhosas, a tendência geral hoje é a de se colocar a “situação cinema” na berlinda e, inegavelmente, coadjuvada pela militância dos redatores dos *Cahiers du Cinéma* no período 1969/1975 — Comolli, Bonitzer, Narboni, Oudart, é a reflexão de Jean-Louis Baudry que constitui o elemento central do processo.

“OS EFEITOS IDEOLÓGICOS DO APARELHO DE BASE” Jean-Louis Baudry (1970)

A “participação afetiva”, o jogo das identificações, a constituição do espectador como “sujeito” a partir da instância do olhar são motivos centrais na análise de Baudry. E o modo como ele a conduziu teve um poder redefinidor na discussão das relações entre imagem e ideologia. Na sua formulação, antes de considerar alguns estratagemas particulares ao discurso cinematográfico dominante, ele pensa a questão da ideologia a partir de um exame mais detido do “aparelho de base” que engendra o cinema: o sistema integrado câmera/imagem/montagem/projetor/sala escura. Seu artigo parte de uma consideração ampla sobre a falsa neutralidade dos aparelhos

óticos, dando especial destaque à relação entre as lentes da fotografia (e do cinema) com o código da perspectiva herdado da Renascença. Baudry aponta aí uma evidência de como o aparato técnico se constrói para consagrar uma convenção particular da representação pictórica, datada historicamente. Este código dominante na cultura ocidental faz do olho do sujeito o elemento central da representação, seu princípio de coerência e ordem. O universo se organiza em função da posição ideal do olho, e quando o cinema chega ao terreno da representação visual para aí introduzir o movimento, este se organiza para esconder toda a descontinuidade que o constitui. Particularmente, o cinema clássico, com todas as regras de continuidade que o caracterizam, se empenha em “mimar” o espectador, dar-lhe a ilusão de que ele está no centro de tudo. Com isto, oferece uma “representação sensível” da metafísica ocidental que, desde pelo menos Descartes, opera a partir da oposição sujeito (da representação) objeto (representado), onde a consciência se vê diante do mundo, separada dele, a ele transcendente, podendo tomá-lo como objeto. Os efeitos multiplicadores do poder do olhar oferecidos pela câmera e pela montagem fazem do cinema a encarnação deste sujeito ideal que o homem ocidental cultivava, sujeito que se vê como lugar originário do sentido. Aqui, a estratégia de Baudry ao denunciar o idealismo “embutido” no próprio aparelho de base do cinema (e seu uso pelo filme clássico) é estabelecer uma analogia: ele aproxima a forma como se constitui o mundo na representação cinematográfica, baseada no princípio de continuidade, à forma como a fenomenologia de Husserl entende a “visada intencional” da consciência e as operações de síntese do “sujeito transcendental” que, enquanto unidade e continuidade, dá sentido à multiplicidade de aspectos com que o mundo se lhe apresenta.

Num segundo movimento do seu raciocínio, Baudry trabalha nova analogia, a decisiva para o impacto do seu texto, e aponta um substrato inconsciente mais profundo na identificação do espectador com a instância que dá-a-ver no cinema (a câmera e todo o aparato): o espectador na sala escura reproduz certas condições que marcam o que Lacan denominou a “fase do espelho” na criança, matriz originária das experiências de identificação — o infante reconhecendo uma imagem do eu que lhe vem do exterior, refletida nos vários

“espelhos” que a relação com a mãe e outras relações (incluída a do reflexo do espelho propriamente dito) lhe oferecem, num momento em que não tem ainda a sensação motor do seu corpo como unidade. Para Baudry, é esta reativação privilegiada do “efeito-sujeito”, produzida na experiência do cinema, que o caracteriza como aparelho psíquico substitutivo com o qual nos identificamos com prazer. Neste processo, a representação cinematográfica se constrói de modo complexo e, ao mesmo tempo, esconde o processo que a engendra. A desconstrução surge, então, como resposta para desmascarar este sujeito ideal e esta organização da experiência. Para Baudry, é preciso fazer a crítica da ideologia inscrita no aparelho, decompor o trabalho de representação diante do espectador, mostrar as emendas desta costura do cinema, as lacunas, as descontinuidades.

Há nesta formulação toda dois aspectos: a condenação radical e sem nuances do cinema — como se ele fosse produto de uma conspiração para nos iludir da qual não escapamos — e a tematização de processos particulares, como o da “identificação com a câmera”, que se tornaram referência fundamental para a crítica mais recente. A contribuição mais inquestionável de Baudry se dá neste terreno do mecanismo de identificação deflagrado pelo cinema, tema que permeia a teoria desde Balázs. E seu lance mais ambicioso, e por isto mesmo mais vulnerável, é a forma como retoma, no seu discurso sobre o cinema e a perspectiva, propostas dos historiadores da arte, como Panofsky e Francastel, acrescentando um tempero psicanalítico de base lacaniana. O tom iconoclasta se mantém no seu artigo de 1975, “O Dispositivo” (Rev. *Communications* n.º 23), onde ele amplia a sua idéia da relação entre experiência cinematográfica e o “mito da caverna” de Platão, novamente tentando fazer um apanhado de longo alcance que insere o cinema numa tradição idealista da cultura ocidental.

As suas formulações mais específicas sobre o trabalho da câmera e o espectador serão retomadas por Christian Metz em seus artigos de 1975, dois dos quais incluídos na *Communications* n.º 23. Desde o início dos anos setenta, a partir de seu diálogo com Kristeva, Barthes e o grupo *Cinéthique*, e para superar impasses de sua reflexão em torno dos códigos subjacentes à significação no cinema, Metz já havia se encaminhado à psicanálise (um sintoma é seu artigo “Trucagem e cinema”, que data de 1972). Em fevereiro

de 1975, é publicada a revista, organizada por ele, Raymond Bellour e Thierry Kuntzel. O volume tem duas partes distintas, uma de textos mais gerais, outra de análises de filmes. Os textos de Bellour e Kuntzel dão continuidade a seu trabalho de análise detalhada de filmes, dentro da tendência, bastante desenvolvida na França, de reelaborar os estudos de filmes americanos a partir do novo referencial teórico (prática iniciada pelos trabalhos coletivos de Comolli, Narboni, Bonitzer e outros nas páginas dos *Cahiers*, no começo da década de 70). Os textos de Metz marcam a sua mobilização, mais para esclarecer do que polemizar, no terreno da moderna psicanálise do cinema.

“DISCURSO/HISTÓRIA (NOTA SOBRE DOIS VOYEURISMOS)”
— Christian Metz (1975)

Texto praticamente contemporâneo aos densos ensaios publicados na *Communications* n.º 23, este pequeno artigo já traz, condensadas, as formulações que neles se encontram melhor explicadas e, como é próprio de Metz, cuidadosamente amarradas dentro de um percurso de indagação onde prevalece a vontade de esclarecer os conceitos. Em “Discurso/História”, tudo gira em torno das duas noções do título, tal como definidas em artigo de Emile Benveniste, “As relações de tempo no verbo francês” (capítulo XIX de *Problèmes de linguistique générale*, livro publicado pela Gallimard em 1966). O texto de Metz é parte de uma coletânea organizada como homenagem póstuma coletiva ao lingüista e intelectual, em 1975. Na sua intervenção, Metz retoma a análise do ilusionismo próprio ao cinema clássico mostrando como tal tipo de narrativa se apresenta como história, ou melhor, se quer história. Em termos de Benveniste, a enunciação histórica é aquela em que se proscree tudo o que é estranho ao relato dos acontecimentos (ou seja, não há lugar para discussões, reflexões, comparações, por parte do autor). Ou seja, tal como é desejo de certo cinema, “os acontecimentos são dispostos como se estivessem se produzindo à medida que aparecem no horizonte da história. Ninguém fala aqui. Os acontecimentos parecem se narrar eles próprios.” (Benveniste, artigo citado). Se o trabalho de enunciação quer se apagar, permanecer inadvertido

para o espectador, o cinema (ou este cinema dominante) tende a escamotear o discurso, ou seja, a “enunciação que supõe um locutor e um auditor e, no primeiro, a intenção de influenciar o outro de algum modo.” (Benveniste, mesmo artigo). A partir deste quadro de noções, Metz comenta o prazer implicado na “paixão de ver” própria ao cinema, onde o que se mascara é o filme (para que a ficção se apresente como história), o qual finge não saber que está sendo olhado (o que nos agrada); ao mesmo tempo, o que se exhibe é a indústria cinematográfica, que sabe a presença do espectador e tudo fez para que se produza o efeito típico à enunciação histórica. O interesse de Metz é caracterizar a cumplicidade espectador/cinema, dentro da qual a nossa identificação com a instância que dá-a-ver (a aparelhagem do cinema) é condição para o prazer que sentimos no conhecimento que temos da “ignorância” de estar sendo olhado em que se acha o filme. No final de “Discurso/História”, já se anuncia a retomada, com reservas e retificações, da analogia de Baudry — cinema e “fase do espelho” — a qual será examinada em detalhes nos textos “O significante imaginário” e “O cinema de ficção e seu espectador”, ambos na *Communications* n.º 23.

“O DISPOSITIVO CINEMATOGRAFICO COMO INSTITUIÇÃO
SOCIAL — entrevista com Christian Metz” (1979)

Realizada em 1979 pelo pessoal da revista *Discourse*, dos Estados Unidos, esta entrevista discute os textos então recentes de Metz, particularmente os acima citados. A conversa com seus leitores norte-americanos se ofereceu como boa ocasião para esclarecimentos, uma vez que o autor se confronta com interpretações às vezes reductoras do seu trabalho. A leitura do texto aqui apresentado pressupõe o conhecimento dos artigos de 1975, já publicados em português. Como eles não constam desta antologia, cabe uma breve recapitulação de suas questões principais para que se entenda melhor o andamento da entrevista.

“O cinema de ficção e seu espectador” delimita, no próprio título, seu campo de interesse e validade. Didático em sua estrutura, trata de pôr os pingos nos iis e especificar a origem das formulações de outros autores nem sempre claros na exposição, nem sempre generosos na especificação das fontes, notadamente no que toca os

emprésticos tomados de Lacan e de Freud. Ao falar sobre o “regime de consciência” particular ao espectador de cinema, Metz retoma as questões aqui abordadas desde meu comentário a Muns-terberg: o que está em atividade e o que não está no momento em que nos sentamos na sala escura? O que está implicado neste ato? Baseado nos textos de Freud — trechos de *Interpretação dos Sonhos* e o ensaio “Complemento metapsicológico à teoria do sonho” — Metz discute as relações cinema/sonho, cinema/devaneio, cinema/fantasia, tentando tornar menos metafóricas as afirmações a que já estamos acostumados, e tratando de caracterizar bem as identidades e diferenças. Mostra, por exemplo, o quanto há de exa-gero e imprecisão na analogia comumente feita entre cinema e sonho, preferindo uma formulação que o coloca bem perto de Mau-erhofer: o “regime de consciência” que caracteriza a experiência cine-matográfica é algo que fica a meio caminho entre a vigília e o sono. A aproximação entre “situação cinema” e devaneio serve então de base para um discurso sobre a função social do cinema ficcional como “máquina de prazer”, como técnica de satisfação afetiva; e o modelo de espectador, construído com base nas idéias de passivida-de, regressão narcisista, queda do estado de alerta, adquire um per-til mais claro. Metz sabe que está implícita no seu texto a idéia de que suas afirmações pressupõem o filme narrativo usualmente oferecido pela indústria (se a imagem for de tipo abstrato, não procurando a ilusão de tridimensionalidade, muito do que ele afir-ma tem de ser reformulado). Esta limitação da teoria tem sido foco de muita discussão, principalmente nos Estados Unidos, mobi-lizando as pessoas preocupadas com os cinemas alternativos, seja o *underground*, seja o documentarismo político. Na entrevista aqui reproduzida, Metz é convidado a considerar mais diretamente o pro-blema; discorre, então, sobre os entraves encontrados por cineastas que procuram quebrar este “regime de assistência” estabelecido pelo filme clássico de ficção.

“O significante imaginário” possui dois movimentos básicos. No primeiro, Metz faz considerações gerais sobre o revigoramento da psicanálise, define a passagem da semiologia clássica para a nova semiologia de base psicanalítica, classifica as várias possibilidades de abordagem já praticadas por outros autores em momentos diferen-tes da crítica e discute a relação psicanálise-cinema em vários as-

pectos. Dois pontos básicos desta parte inicial são: (1) a defini-ção da “instituição cinematográfica”, entendida como a síntese da indústria produtora, do circuito comercial, dos códigos internaliza-dos na mente do espectador, do discurso sobre o cinema feito de diversos modos, incluída a crítica (discursos que são também ins-tância de consagração do cinema); (2) a inserção do seu próprio texto neste sistema geral, com a confissão de que um dado decisivo é a vontade de equacionar o seu próprio amor ao cinema, elemento que estrutura a escrita como empresa marcada pelo impulso latente de, mais uma vez, consagrar o objeto do afeto.

Preparado o terreno, Metz inicia o segundo movimento onde explora a perspectiva de análise por ele escolhida. Concentra-se na configuração própria do significante cinematográfico — a imagem fotográfica posta em movimento e projetada na tela dentro das con-dições que conhecemos (o curioso, é que o som está praticamente excluído desta análise). A forma como ele reitera sua atenção ao significante estabelece claramente que o seu artigo não está voltado para a discussão de significados particulares da imagem ou de algum filme específico. Metz reflete sobre o que está implicado nesta es-trutura geral de fruição caracterizada por sala escura, imagem bidi-mensional na tela (dando a ilusão de profundidade), luz do pro-jetor que vem de trás. Sua fórmula básica é: “no cinema, o signifi-cante é imaginário”, no sentido de que a imagem projetada, como *presença* que deflagra a experiência, é já, não o objeto, mas a sua “sombra — é um fantasma. Isto determina o fato de que o próprio significante (antes mesmo de qualquer ficção ou mundo imaginário a que somos, por ele levados) é já marcado pela *dualidade presen-ça/ausência* que caracteriza o imaginário. No seu trajeto de re-flexão, Metz se instala no terreno das discussões deflagradas por Baudry, e equaciona com clareza e paciência os problemas relacio-nados com a identificação (o espelho do cinema), o voyeurismo (a paixão de ver) e o fetiche (o jogo de mostrar/esconder da imagem cinematográfica). Na abordagem do problema da identificação, re-tomando e procurando corrigir Baudry, Metz torna clara a distinção entre o que denomina “identificação cinematográfica primária” — identificação com o olhar da câmera, com a instância que dá-a-ver, base de todas as outras — e “identificação cinematográfica secun-

dária” — identificação com as personagens ou outro elemento qualquer pertencente à ficção.¹ Na entrevista, este será um ponto de debate, especialmente quando Metz é interpelado pelo fato de restringir suas observações ao filme clássico. O que acontece quando não há ficção que possa produzir as identificações secundárias que sustentam a “participação afetiva” do espectador? Seria a paixão pelo filme de vanguarda uma intensificação do mecanismo de identificação com a própria técnica do cinema? Seria tal intensificação uma manifestação de fetichismo em certos aspectos equivalente àquele fetichismo do cinéfilo hollywoodiano que, sabendo a mentira de que a realidade na tela é feita, ama, no entanto, o filme narrativo “bem-feito”? Estas questões estão interligadas e boa parte da entrevista está voltada para um esclarecimento sobre o fetiche, salientado por Metz em seu aspecto de *processo*, em sua condição de regime regulador de relações com objetos. Para resumir, a questão central que está em jogo no debate é a da legitimidade de uma nova analogia: aquela que Metz propõe existir entre a relação do espectador com a imagem cinematográfica (relação que implica um contraditório regime de crença/descrença, o reconhecimento de uma ausência — o objeto não está lá — e a recusa em levá-la integralmente a sério na medida em que o investimento emocional na ficção mascara tal ausência) e a estrutura básica de reconhecimento/recusa que marca o processo do fetichismo (em cuja origem, segundo a psicanálise, está o reconhecimento/recusa de uma ausência específica: a do pênis na mulher). No andamento das explicações de Metz, a relação entre fetiche e imagem cinematográfica, assumido como premissa o “complexo de castração”, abre espaço para uma discussão sobre a diferença sexual, pensada aí a relação entre a psicanálise do cinema e a questão da mulher. Há um certo torneio nas respostas de Metz e, para uma abordagem mais direta e polêmica da questão, precisamos passar ao texto de Laura Mulvey.

¹ A oposição de termos primário/secundário não deve ser confundida com o uso, na psicanálise, desta mesma oposição enquanto referida aos processos psíquicos em geral. A expressão *processo primário* diz respeito à dinâmica do inconsciente, correspondendo a processos inacessíveis à consciência (e à percepção). Marcados pela lógica e estrutura do inconsciente, tais processos têm, no entanto, sua manifestação (traduzida) no nível da consciência, após a chamada “elaboração secundária”.

Publicado em 1975 na revista *Screen*, este artigo é contemporâneo ao material da revista *Communications* n.º 23. Está inserido no debate desenvolvido na Inglaterra a partir das traduções, publicadas na própria *Screen*, dos artigos dos teóricos franceses de *Cinéthique* e dos *Cahiers du Cinéma*, incluindo material desde o início dos anos setenta. Laura Mulvey é cineasta e teórica ligada a um cinema alternativo inglês que tem como inspiração prática o *underground* americano, como referência ideológica, as polêmicas francesas, e como proposta efetiva, a realização de um cinema político, radical, empenhado em transformações de linguagem capazes de quebrar com o “contrato de assistência” já estabelecido entre o cinema dominante e o espectador. O horizonte do seu texto é a criação de bases teóricas para este cinema alternativo. A psicanálise é nele pensada enquanto instrumento de uma reflexão política que tem um eixo essencial: caracterizar o prazer específico associado à experiência cinematográfica dominante e equacionar a destruição deste prazer como arma de luta. Mulvey, de início, recapitula — talvez de forma esquemática demais — alguns dados da teoria psicanalítica. Se nesta recapitulação o ponto mais frágil é o esquematismo, seu ponto forte é a discussão que faz a posição da mulher dentro do “romance familiar” segundo Freud (e Lacan). Para ela, a teoria psicanalítica inscreve em si mesma as marcas do falocentrismo que caracteriza a sociedade patriarcal, onde a mulher, como figura dominada, se eleva ao universo do sentido através de sua relação (subordinada) para com o homem. Apontada tal contaminação falocêntrica, Mulvey se dispõe a utilizar os instrumentos à mão, trabalhando os conceitos referidos às fantasias masculinas para deixar claro o papel estratégico da imagem da mulher no cinema clássico. Se, na teoria, a economia dos conceitos reserva à mulher a condição de elemento portador de sentido — ela é um significante — e não produtor de sentido, numa ordem sustentada pelo “nome do pai”, Mulvey se propõe a expor os mecanismos de dominação desta ordem tal como se manifestam na experiência do cinema.

Ao retomar os temas do voyeurismo e da identificação, ela pensa como contradição aquilo que, em geral, é apontado como com-

plementar. Ela vê a experiência do cinema como uma interação de diversos tipos de olhar, havendo uma tensão renovada entre o aspecto narcisista do “prazer de olhar” (aspecto ligado à identificação com as personagens, reconhecimento do semelhante na tela) e o aspecto sádico-voyeurista deste prazer (ligado à escopofilia que implica uma separação frente ao objeto e não a identificação com ele). Na divisão dos papéis típica à sociedade patriarcal, a mulher é o elemento passivo e o homem o elemento ativo na economia do olhar — o prazer voyeurista tem como objeto privilegiado a figura feminina. Ao mesmo tempo, a mulher é a figura portadora da “ferida sangrenta” (Mulvey) e a sua imagem repõe sempre a ameaça de castração. Portanto, à tensão entre o voyeurismo (que separa) e o processo de identificação (que aproxima) se sobrepõe a necessidade de afastar a “angústia de castração”. O fetiche aparece como uma resolução possível destas tensões, o corpo (ou fragmento) da mulher se tornando pólo de atração de um olhar que — e este é um dado essencial no raciocínio de Laura Mulvey — independe de qualquer inserção narrativa. Enquanto os processos narcisistas de identificação implicam a ação de personagens e o desenvolvimento de uma estória, o fetichismo tende a formar um prazer visual que trabalha contra o fluxo da narrativa, isolando a figura que fascina e dissolvendo o sujeito nesta contemplação. Na articulação dos vários aspectos do “prazer visual”, certo cinema resolve dinamicamente estas tensões através de um esquema — patriarcalista na sua raiz — cuja premissa é a admissão da mulher como “ser culpado” (castrado), cabendo ao herói masculino (com quem o espectador-homem se identifica) investigá-la, desvendar seu “enigma”, puni-la e perdoá-la. Tal enredo explora a via sádico-voyeurista na superação da “angústia de castração”. Tomando exemplos do cinema clássico americano — notadamente Hitchcock e Sternberg — Mulvey mostra os dois esquemas em funcionamento numa ordem simbólica na qual a mulher é objeto, seja de uma contemplação fetichista, seja de uma dissecação sádico-voyeurista que a toma como ser carente e culpado. Em qualquer destas alternativas resta sempre um cinema feito para o homem como sujeito do olhar e das fantasias, no qual a mulher vê sua imagem constantemente roubada. Se o ponto de acumulação desta redução da mulher à condição de “matéria-prima” é o cinema narrativo clássico, um passo fundamen-

tal na proposta de um cinema alternativo seria a ruptura com estas modalidades de olhar, seria a revelação do que, recalcado, está na base das operações próprias ao ilusionismo da indústria em sua busca de manipulação do desejo. Daí que, para Mulvey e outros cineastas, a política no cinema passa pela crítica do ilusionismo e pela destruição das estratégias visuais e narrativas que constroem o prazer somente na base da repetição, “mimando” as neuroses masculinas e suas fantasias de dominação.

“A VOZ NO CINEMA: A ARTICULAÇÃO DE CORPO E ESPAÇO” — Mary Ann Doane (1980)

Este artigo faz parte de um número especial da revista *Yale French Studies (Cinema/Sound)*, de 1980) que reúne autores franceses e americanos com diferentes abordagens da questão da trilha sonora no cinema. Mary Ann Doane é professora na Brown University (em Providence, Rhode Island) e tem escrito artigos sobre o uso do som no cinema moderno, particularmente nos filmes de Marguerite Duras. O texto por mim escolhido traz a vantagem de apresentar uma síntese de diferentes questões já trabalhadas por outros autores e por ela mesma: a função da trilha sonora no filme narrativo convencional, o som e seu papel na definição do que ela chama “corpo do filme”, a qualidade específica da voz enquanto índice de “presença” articulada a um corpo, enquanto elemento definidor de espaço; a relação entre voz e poder, entre voz e ordem patriarcal. Pela clareza da exposição, pela diversidade de temas, pelas indicações que traz, o texto de Mary Ann Doane é um bom começo.

O cinema se compõe de uma série de elementos heterogêneos; a tradição dominante em sua prática tem sido um esforço no sentido de esconder esta heterogeneidade. O que se tem visto é um sem-número de cuidados na compatibilização dos diferentes registros sonoros e visuais de modo a garantir o efeito de que tudo emana de um mesmo “corpo”, de que existe um foco de emissão coerente e integrado. Há, neste sentido, um uso específico da trilha sonora — ruídos, vozes, música — que procura criar aquela “organicidade” que muitos críticos exigem para um “bom filme”. Mary Ann Doane começa seu artigo discutindo a utilização da voz como instância

de preenchimento (há uma tendência a se ver o cinema silencioso como carente) e fator de unidade, elemento que contribui decisivamente para a constituição do filme como “corpo imaginário”. A oposição fundamental que permeia a discussão de Doane é marcada pelo par fragmentação/unidade, ficando, de um lado, o cinema clássico (que expulsa a dispersão de todos os modos possíveis) e, de outro, o cinema denominado aqui “pós-moderno” (Doane segue Jean François Lyotard). Este cinema pós-moderno efetua a crítica da idéia de “organicidade” e compõe um leque de estímulos que dificulta a recepção do filme como unidade — como corpo integrado — e gera os efeitos de fragmentação que a crítica comenta.

Preocupada em dar conta da especificidade própria a certas questões técnicas, Doane comenta determinadas regras da indústria do som. Em termos de cinema, discute certos detalhes da relação imagem/som e das técnicas de gravação e reprodução, particularmente a questão da incidência da voz na sala de espetáculos. Como se articula a centralidade da tela (foco de onde emana o discurso visual) com as possibilidades de distribuição do som pela sala? Mesmo no interior do “corpo” do filme, como se trabalha a relação voz/imagem quando estamos fora daquela relação dominante no filme de ficção (a lábio-sincronia)? Como pensar a voz-off ou a narração durante um *flashback*? A discussão destes problemas está ligada a outro pólo essencial do texto: a questão da autoridade. Doane discute a relação imagem/voz e a estratégia de certos documentários (e jornais da tela e do vídeo) onde a voz autoral, estando destacada do espaço da cena visível, tem o poder de emoldurá-la, dizer o seu sentido. No desdobramento da argumentação, o recurso à psicanálise cumpre dois requisitos: tematizar o “prazer da voz”, nos remetendo à chamada “pulsão invocatória” (Lacan), e discutir a questão da “política da voz”. No primeiro aspecto, ela procura salientar os elementos arcaicos que permanecem como dado subjacente a certas demandas que o cinema clássico vem satisfazer — o efeito de unidade, o prazer trazido pela “coesão imaginária”, o poder de encantamento da voz, a coibição do “trauma de dispersão”. No plano da política, o eixo é a questão da diferença sexual. Aqui, a perspectiva feminista da autora mobiliza no sentido de recusar o que ela considera uma simplificação: a idéia de se colocar a voz como o lugar da mulher no sentido de que, através dela, o sexo oprimido e “passivo” na ordem do olhar encontraria sua via de expressão na

ordem da escuta. A vinculação do problema da voz com o do corpo (e o deste com o do espaço) induzem Doane a propor uma atitude política a partir da consideração de toda a heterogeneidade do cinema e não apenas a partir de uma única matéria significativa (a voz): afinal, ela é também a voz da interdição.

Com o discurso de Mary Ann Doane sobre a voz, fecha-se o círculo desta antologia numa convergência das esferas recalçadas: a da reflexão sobre o som nos filmes e a da reflexão sobre a experiência do cinema enquanto referida à diferença sexual, acentuada aí a necessidade de se reestruturar a divisão do trabalho na economia do olhar e da escuta.

Tradução de TERESA MACHADO

3.1.

Hugo Mauerhofer

3.1.1. A PSICOLOGIA DA EXPERIÊNCIA CINEMATOGRAFICA *

QUANDO O HOMEM MODERNO, particularmente o habitante da cidade, deixa a luz natural do dia ou a luz artificial da noite e entra no cinema, opera-se em sua consciência uma mudança psicológica crucial. Do ponto de vista subjetivo, na maioria dos casos, ele vai ao cinema em busca de distração, entretenimento, talvez até instrução, por um bom par de horas. Pouco lhe importam as condições técnicas e sócio-econômicas das indústrias que, em primeira instância, possibilitam-lhe assistir aos filmes; na verdade, esse tipo de preocupação nem lhe passa pela cabeça. Mas a par dessas motivações subjetivas entram em jogo certos fatores objetivos — a mudança psicológica da consciência que acompanha automaticamente o simples ato de ir ao cinema — que constituem a matéria de nossa análise.

Um dos principais aspectos desse ato corriqueiro, que chamaremos de *situação cinema*, é o isolamento mais completo possível do mundo exterior e de suas fontes de perturbação visual e auditiva. O cinema ideal seria aquele onde não houvesse absolutamente nenhum

* (Traduzido de Hugo Mauerhofer, "Psychology of Film Experience", in *Film: A Montage of Theories*, org. Richard Dyer Maccann, New York, E. P. Dutton, 1966.)

ponto de luz (tais como letreiros luminosos de emergência e saída, etc.) fora a própria tela e, fora a trilha sonora do filme, não pudessem penetrar nem mesmo os mínimos ruídos. A eliminação radical de todo e qualquer distúrbio visual e auditivo não relacionado com o filme justifica-se pelo fato de que apenas na completa escuridão podem-se obter os melhores resultados na exibição do filme. A perfeita fruição do ato de ir ao cinema é prejudicada por qualquer distúrbio visual ou auditivo, que lembra ao espectador, contra sua vontade, que ele estava a ponto de suscitar uma experiência especial mediante a exclusão da realidade trivial da vida corrente. Esses distúrbios o remetem à existência de um mundo exterior, totalmente incompatível com a realidade psicológica da sua experiência cinematográfica. Daí a inevitável conclusão de que a fuga voluntária da realidade cotidiana é uma característica essencial da *situação cinema*.

Uma avaliação precisa dos efeitos psicológicos da *situação cinema* requer, do ponto de vista da psicologia experimental, uma recapitulação das reações apresentadas por uma pessoa que permaneça por algum tempo dentro de uma sala mais ou menos escura. Em tais circunstâncias, ocorre em primeiro lugar uma alteração na *sensação de tempo*, no sentido de um retardamento do curso normal dos acontecimentos: a impressão subjetiva é a de que o tempo passa mais lentamente do que quando, sob o efeito da luz, seja natural, seja artificial, somos mantidos a certa distância de nossa experiência temporal. Os efeitos psicológicos da permanência dentro de um quarto escuro podem ser agrupados sob um denominador comum: a sensação de *tédio*. Tal sensação caracteriza-se pela falta de “algo acontecendo” e denota simplesmente o vazio da pessoa entediada.

Um outro efeito psicológico do confinamento visual em um quarto escuro é a alteração da *sensação de espaço*. Sabe-se que a iluminação insuficiente torna a forma dos objetos menos definida, dando à imaginação maior liberdade de interpretar o mundo que nos cerca. Quanto menor a capacidade do olho humano de distinguir com clareza a forma real dos objetos, maior o papel desempenhado pela imaginação, que faz um registro extremamente subjetivo do que ainda resta de realidade visível. Essa modificação da sensação de espaço anula parcialmente a barreira entre a consciência e o inconsciente; não se pode, portanto, descuidar do papel do inconsciente na experiência cinematográfica.

Os efeitos psicológicos da sensação modificada de tempo e espaço — i.e., o tédio incipiente e a exacerbação da atividade da imaginação — desempenham papéis decisivos na *situação cinema*. Ao se fazer a escuridão dentro do cinema, essas mudanças psicológicas são acionadas. O filme na tela vem de encontro tanto ao tédio incipiente como à imaginação exaltada, servindo de alívio para o espectador, que adentra uma realidade diferente, a do filme.

Ocorrem de imediato dois fenômenos significativos: a imaginação desperta apossa-se do filme, que registra na tela, por meios visuais, uma ação específica; simultaneamente, a sensação modificada de tempo gera um desejo de *ação intensificada*. Salvo exceções, é simplesmente insuportável acompanhar na tela o desenvolvimento de uma estória cuja ação segue o ritmo normal dos acontecimentos na vida real: isto não satisfaz o espectador. Subjetivamente, ele deseja uma narrativa mais concentrada. Espera uma continuidade intensificada da ação. Insatisfeito esse seu desejo psicologicamente motivado, a sensação de tédio, até então adormecida, será inevitavelmente desperta. Em outras palavras, o filme em questão será vivido como tedioso. A propósito, é importante assinalar que a impressão de “chato” decorre, não do filme propriamente dito, mas do estado de consciência alterado do espectador. Apenas para fins simbólicos ou de intensificações do efeito dramático, certas cenas da vida comum podem ser apresentadas no seu ritmo habitual. Nesses casos, a tensão interna e a implicação simbólica encarregam-se de afastar temporariamente a constante ameaça de tédio.

Simultaneamente à sensação alterada de tempo (i.e., o tédio latente suscitado) surgem os efeitos da sensação alterada de espaço (i.e., o trabalho irrestrito da imaginação): a rapidez com que se instalam esses efeitos é propiciada por outro elemento essencial da *situação cinema*, a saber, o *estado passivo* do espectador. Este estado é alcançado espontaneamente. Confortável e anonimamente sentado em uma sala isolada da realidade cotidiana, o espectador espera pelo filme em total passividade e receptividade — condição esta que gera uma afinidade psicológica entre a *situação cinema* e o estado do sono. Há entre os dois casos uma relação significativa: ambos supõem uma fuga da realidade, a escuridão como pré-requisito para dormir ou assistir cinema e um estado de passividade voluntário.

Dáí Ilya Ehrenburg acertadamente chamar o cinema de “fábrica de sonhos”: se, no sono, produzimos nossos sonhos, no cinema eles já nos chegam prontos.

A *situação cinema* — com seus atributos de tédio iminente, imaginação exacerbada e passividade voluntária — leva o inconsciente a comunicar-se com a consciência em maior grau do que normalmente. Todo o nosso arsenal de repressões é ativado. Ao configurar-se a experiência cinematográfica, desempenham papel decisivo nossas frustrações, nossos sentimentos de imperfeita resignação e nossas inviáveis ou malogradas fantasias que se desenvolvem, por assim dizer, na fronteira da *situação cinema*.

O espectador entrega-se voluntária e passivamente à ação que se desenrola na tela e à sua interpretação acrítica conforme lhe dita o seu inconsciente. Não há dúvida de que as tão freqüentes contradições entre as opiniões dos críticos de cinema decorrem das discrepâncias produzidas pela diversidade de seus inconscientes. A experiência de um filme jamais é idêntica para duas pessoas. De todas as experiências, a do cinema é provavelmente a mais individual. A própria experiência sexual, fundamentalmente, parece mais monótona do que a experiência do filme na penumbra do tédio iminente, da atividade da imaginação espicaçada pelo inconsciente e da passividade no isolamento voluntário. É nessa alienação radical da realidade cotidiana e na renúncia voluntária a tudo que lhe diz respeito que estão as causas do estranho fenômeno que aqui investigamos.

A psicologia recente — particularmente a psicanálise — tem abordado com freqüência o problema das fantasias e dos sonhos que ocorrem nos primeiros instantes do adormecimento — em outras palavras, desses fenômenos fronteiros entre a consciência plena, inteiramente desperta e o sono mais profundo. É característico desses fenômenos o fato de que, embora ainda não completamente desligada, a consciência da realidade encontra-se amplamente privada de suas faculdades críticas sem que o inconsciente tenha assumido controle absoluto da atividade psíquica. Não se pode ignorar a afinidade existente entre a *situação cinema*, de um lado, e as fantasias, do outro. A experiência cinematográfica oferece material plausível para as fantasias e os sonhos que acalentam inúmeras pessoas.

A propósito, mencionemos de passagem a aterradora falta de imaginação do homem moderno: a imprensa, o rádio e o cinema são

absolutamente impotentes para suprir em qualquer grau viável esta falta de imaginação, sintoma essencial do homem contemporâneo. O cinema se coloca assim na posição de uma realidade irreal, a meio-caminho entre a realidade cotidiana e o sonho meramente pessoal. A experiência do cinema canaliza a imaginação, dando-lhe ainda o alimento de que tanto necessita.

Podemos dar um exemplo concreto do que acabamos de dizer. O estado mental do espectador ao sair do cinema mantém-se alterado por algum tempo, o que é facilmente percebido pelos que o acompanham. Se, por motivos inconscientes, ele se identificou com determinados atores ou situações, essa disposição mental permanece até que a experiência do filme retroceda perante as solicitações da realidade cotidiana, e acabe por dissipar-se. No caso de pessoas de muita imaginação e sensibilidade e consideravelmente reprimidas, os efeitos da experiência cinematográfica se refletem na postura, no andar e nos gestos.

Passemos, finalmente, a outro efeito psicológico da *situação cinema*, a saber, o *anonimato* do espectador. Nem na penumbra da sala de concertos nem na escuridão do teatro os espectadores se encontram, uns em relação aos outros, sujeitos a tal anonimato como no cinema. Em primeiro lugar, por motivos técnicos, nem na sala de concertos nem no teatro a escuridão é tão completa como no cinema. Em segundo lugar, os intervalos propiciam o contato pelo menos visual com os vizinhos e com a orquestra ou o elenco. Por outro lado, esse mesmo motivo impede que se forme no cinema uma “comunidade”, na acepção original do termo: essa impossibilidade se deve tanto ao efeito individualizador da experiência cinematográfica como ao anonimato quase completo do espectador. A presença de um vizinho é apenas percebida: ele, em geral, já lá estava quando chegamos, e já partiu quando saímos. No teatro e nos concertos as individualidades dos espectadores freqüentemente se fundem em uma comunidade emocional de experiência objetiva. No cinema, a participação do indivíduo em nível pessoal e privado é mais intensa. Não há mais que uma difusa formação de massa. Fora isso, o indivíduo é remetido às suas associações mais íntimas. Contribui para esta situação o fato de que nossos sentimentos não estabelecem contato objetivo com os artistas que vemos na tela: para o espectador,

eles são menos artistas criativos do que representantes dos seus desejos mais secretos. A identificação se dá de forma acrítica.

Esses elementos psicológicos — o tédio sempre pairando sobre a *situação cinema*, a *imaginação* mais alerta, a *passividade* voluntária e acrítica e o *anonimato* que conduz o espectador para dentro de sua esfera mais privada — são os alicerces da “psicologia da experiência cinematográfica” que esboçamos acima. Seus efeitos são múltiplos. Dificilmente se poderia superestimar o papel desempenhado pelo cinema na vida do homem moderno. Sua importância decorre dessas condições psicológicas peculiares e da extraordinária extensão do seu raio de influência, em muitos casos ampliada pelas modestas exigências intelectuais sobre o espectador de quem, na realidade, se pede apenas que mantenha abertos os olhos e os ouvidos.

Um dos elementos essenciais da *situação cinema* é o que podemos chamar de sua *função psicoterapêutica*. A cada dia, ele torna suportável a vida de milhões de pessoas. Elas catam as migalhas dos filmes assistidos e as levam consigo para a cama. O cinema provoca respostas que substituem aspirações e fantasias sempre proteladas; oferece compensação para vidas que perderam grande parte de sua substância. Trata-se de uma *necessidade* moderna, ainda não cantada em versos. O cinema nos faz ficar tristes e nos faz ficar alegres. Incita-nos à reflexão e nos livra das preocupações. Alivia o fardo da vida cotidiana e serve de alimento à nossa imaginação empobrecida. É um amplo reservatório contra o tédio e uma rede indestrutível para os sonhos. A cada dia milhões de pessoas buscam seu isolamento, seu grato anonimato, a neutralidade do seu apelo ao ego, a estória narrada de forma compacta, o colorido jogo de emoção, força e amor que risca a tela. Depois, transitoriamente mudadas, saem à luz do dia ou para a noite; cada qual agora seu próprio filme, cada qual possuída do “brilhante reflexo” da vida — ou, pelo menos, da imagem desse reflexo — até que a realidade inexorável as recupere para sua característica aspereza.

Tradução de VINÍCIUS DANTAS

3.2.

Jean-Louis Baudry

3.2.1.
CINEMA: EFEITOS IDEOLÓGICOS
PRODUZIDOS PELO APARELHO DE BASE *

JEAN-LOUIS BAUDRY

*Não existe arte nova sem objetivo novo.
O objetivo novo é a pedagogia.*

Brecht.

FREUD, NO FINAL de *A Interpretação dos Sonhos*, no momento em que procura integrar os processos de elaboração do sonho e sua economia particular ao conjunto do psiquismo, designa a este último um modelo ótico: “Tentemos, simplesmente, representar o instrumento que serve para as produções psíquicas como uma espécie de microscópio complicado, de aparelho fotográfico”. Mas Freud não parece se prender suficientemente ao modelo ótico, o qual, como sublinha Derrida,¹ deixa à mostra o atraso da representação gráfica

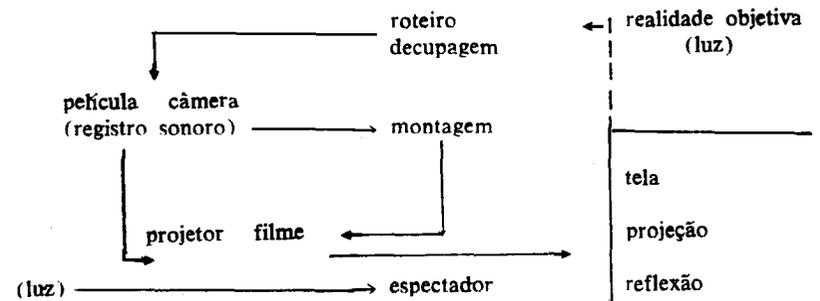
* (Artigo publicado na revista *Cinéthique*, n.º 7/8 (1970). Tradução de Vinicius Dantas).

¹ Este tema segue o trabalho de Derrida, “La Scène de l'Écriture” in *L'Écriture et la Différance*, col. Tel Quel, le Seuil (Trad. brasileira, Editora Perspectiva).

no terreno já coberto por seu trabalho sobre os sonhos. Além disso, ele abandonará o modelo ótico em benefício de uma máquina de escrita, o bloco mágico. Todavia, aquela escolha ótica parece prolongar a tradição da ciência ocidental, cujo nascimento, coincide exatamente com o desenvolvimento dos aparelhos óticos, que terão como consequência o descentramento do universo humano, o fim do geocentrismo (Galileu); mas também, e paradoxalmente, o aparelho ótico, a câmera escura, servirá no mesmo campo histórico para a elaboração da produção pictórica de um novo modo de representação, a *perspectiva artificialis*, que terá como efeito um recentramento — ou, pelo menos, um deslocamento do centro —, indo se fixar no olho, o que significa assegurar a instalação do “sujeito” como foco ativo e origem do sentido. Sem dúvida, poder-se-ia questionar o lugar privilegiado que as máquinas óticas parecem ocupar no ponto de cruzamento da ciência com as produções ideológicas. Pode-se perguntar, pois, se o caráter técnico das máquinas óticas, diretamente relacionado à prática científica não serve para mascarar não só seu emprego nas produções ideológicas, mas também os efeitos ideológicos que elas mesmas são suscetíveis de provocar. Sua base científica lhes assegura uma espécie de neutralidade e evita que se tornem objeto de um questionamento.

Logo uma questão: se é preciso ter em conta as imperfeições destes aparelhos, suas limitações, por qual critério estas se definem? Se, por exemplo, pode-se falar da limitação da profundidade de campo, o próprio termo não evocaria uma concepção particular de realidade para a qual tal limitação inexistisse? As produções significantes contemporâneas são aqui particularmente visadas, na medida em que o instrumental desempenha nelas um papel cada vez mais importante e a sua difusão se estende mais e mais. De todo modo é curioso (mas será assim tão curioso?) que se esteja preocupado quase que exclusivamente com a influência, com os efeitos que podem ter os produtos finais, seus conteúdos (ou melhor, o campo do significado), enquanto se permanece indiferente com respeito aos dados técnicos dos quais eles dependem e das determinações específicas destes dados. É aqui que interviria essa espécie de inviolabilidade que a ciência está encarregada de assegurar. Gostaríamos de extrair para o cinema algumas linhas de orientação que exigiriam serem completadas, verificadas, corrigidas.

É preciso primeiro estabelecer o lugar da base instrumental no conjunto de operações que concorrem para a produção de um filme, excluindo deste nível as implicações econômicas.



Neste esquema² sobressaem os seguintes pontos: entre a “realidade objetiva” e a câmera (lugar da inscrição), entre a inscrição e a projeção, situam-se algumas operações, um trabalho que tem por resultado um produto final.

Este produto, na medida em que é cortado, separado por uma barra do material bruto (“a realidade objetiva”), não deixa perceber a transformação efetuada. A câmera ocupa, ao mesmo tempo, uma posição extrema, distanciada tanto da “realidade objetiva” como do produto final, e uma posição intermediária no processo do trabalho que vai do material bruto ao produto final. É preciso distinguir, seja qual for a sua dependência recíproca, a decupagem e a montagem, em função da diferença essencial do material significativo com o qual cada uma opera, língua (roteiro) e imagem. Entre as duas etapas da produção (nem tradução nem transcrição, pois a imagem evidentemente não é redutível à língua), justamente no lugar ocupado pela câmera, opera-se uma mutação do material significativo. Enfim, entre o produto final (marcado pelo índice “valor de troca”, mercadoria) e seu consumo (seu valor de uso) se introduziu uma outra operação, efetuada por meio de um conjunto instrumental — projetor, tela —, com a restituição da luz que se perdera durante o curso e a transformação de uma sucessão de imagens separadas, uma

² A disposição dos elementos e as linhas pontilhadas — trajetórias do processo ideológico — serão esclarecidas mais adiante.

após outra, numa continuidade que restitui também, mas segundo uma outra escansão, o movimento tomado da “realidade objetiva”.

A especificidade cinematográfica se refere, pois, a um trabalho, isto é, a um processo de transformação. O que importa é saber se o trabalho está à mostra, se o consumo do produto provoca um efeito de conhecimento; ou se ele é dissimulado e, neste caso, o consumo do produto será evidentemente acompanhado de uma mais-valia ideológica. No plano prático, coloca-se a questão dos procedimentos pelos quais o trabalho pode efetivamente tornar-se legível em sua inscrição. Estes procedimentos devem obrigatoriamente levar a técnica cinematográfica a intervir. Mas, por outro lado, e em relação à primeira questão, pode-se perguntar se os instrumentos (a base técnica) produzem efeitos ideológicos específicos e se tais efeitos são determinados pela ideologia dominante; nesse caso, a dissimulação da base técnica também provocará um efeito ideológico determinado. Sua inscrição, sua manifestação como tal, deveria, pelo contrário, produzir um efeito de conhecimento, ao mesmo tempo atualização do processo do trabalho, denúncia da ideologia e crítica do idealismo.

O OLHO DO SUJEITO

Vimos que a câmera ocupa, no desenrolar dos processos de produção³ de um filme, um lugar central. Constituída pela reunião de um instrumental ótico e um mecânico, é por seu intermédio que se efetua um certo modo de inscrição caracterizado pela impressão, pela fixação das diferenças de intensidade luminosa (e de extensão das ondas, no caso da cor) e das diferenças entre as imagens. Fabricada segundo o modelo da *camera oscura*, ela permite construir uma imagem análoga às projeções perspectivistas elaboradas no Renascimento italiano. Sem dúvida, o emprego de lentes de diferentes extensões focais pode variar o campo da perspectiva. No entanto, como manifesta claramente a história do cinema, é a construção perspectivista do Renascimento que está na origem do modelo que serve ao cinema; e o recurso a múltiplas lentes, quando não é ditado por considerações técnicas visando a restabelecer um campo perspectivo habitual (cenas tomadas em espaços limitados ou amplos, onde é preciso

³ Evidentemente, não falamos aqui dos investimentos de capitais.

abrir ou fechar o espaço), não destrói a perspectiva, mas, ao contrário, lhe atribui o papel de uma norma referencial. O desvio, seja por meio de uma grande-angular ou de uma teleobjetiva, fica bem marcado em comparação com a perspectiva dita normal. Veremos ainda que o efeito ideológico que disso resulta se define por uma relação com a ideologia inerente à perspectiva. As dimensões da própria imagem, a proporção entre a altura e a largura, parecem perfeitamente calculadas a partir de uma média tirada da pintura de cavelete.

A concepção do espaço que condiciona a construção da perspectiva no Renascimento difere da dos gregos. Para estes, o espaço é descontínuo e heterogêneo (em Aristóteles e também em Demócrito, para quem o espaço é o lugar de uma infinidade de átomos indivisíveis), enquanto que com Nicolau de Cusa nascerá uma concepção do espaço formada por uma relação entre elementos que se acham igualmente vizinhos e distantes da “fonte de toda vida”. Por outro lado, se a construção pictórica dos gregos havia respondido à organização da cena fundada na multiplicidade de pontos de vista, já a pintura da Renascença elaborará um espaço centrado (“A pintura não é outra coisa senão o plano de intersecção da pirâmide visível segundo uma dada distância, um centro fixo e uma luz determinada” — Alberti) cujo centro, coincidindo com o olho, será denominado justamente “sujeito” por Jean Pellerin Viator (“O Ponto principal na perspectiva deve estar colocado ao nível do olho: este ponto é conhecido como fixo ou sujeito”).⁴ A visão monocular, que é a da câmera, como sublinha Pleyne,⁵ suscita uma espécie de jogo de re-

⁴ Cf. L. Brion-Guerry. *Jean Pellerin Viator, Sa Place dans l'Histoire de la Perspective*. Belles Lettres, Paris, 1962.

⁵ Aqui Baudry se refere ao texto de Marcelin Pleyne em número anterior da revista *Cinéthique*, ou seja, no n.º 4 (1969), texto dedicado à questão da perspectiva monocular e sua vinculação com determinada ideologia da representação. A afirmação básica de Pleyne é a seguinte: “...se a câmera, na situação ideológica historicamente determinada em que nos encontramos, produz imagens que são cúmplices ideológicos da ideologia dominante, não é porque estas imagens reproduzem o mundo (veremos que a imagem não é duplicação do mundo), mas porque ela constrói uma representação espacial afinada aos artifícios historicamente determinados (datados quanto à origem: o Quatrocento) da perspectiva monocular.” Para maiores detalhes quanto à discussão na crítica francesa no período 1969/70, ver Ismail Xavier, *O Discurso Cinematográfico — a opacidade e a transparência*, Rio de Janeiro, Ed. Paz e Terra, 1977, pp. 123-138. (N. do Org.).

flexão; fundada sobre o princípio de um ponto fixo a partir do qual os objetos visualizados se organizam, ela circunscreve em troca a posição do “sujeito”,⁶ o próprio lugar que este necessariamente deve ocupar. Ao focalizá-lo, a construção ótica aparece como a projeção-reflexão de uma “imagem virtual”, criadora de uma realidade alucinatória. É ela que dispõe o lugar de uma visão ideal e desse modo assegura, metaforicamente (pelo desconhecido ao qual acena, sendo preciso lembrar aqui o lugar estrutural que o ponto de fuga ocupa) e metonimicamente (pelo deslocamento que parece operar: um sujeito é, ao mesmo tempo, um “em-lugar-de” e uma “parte-pelo-todo”) a necessidade de uma transcendência. Contrariamente à pintura dos chineses e dos japoneses, o quadro de cavalete apresenta um conjunto imóvel e sem intervalos, elabora uma visão plena que responde à concepção idealista da plenitude e da homogeneidade do ser,⁷ sendo, por assim dizer, o representante desta concepção. Nesse sentido, colabora de uma maneira singularmente acentuada para a função ideológica da arte, que é a de assegurar uma representação sensível da metafísica. Este princípio de transcendência, que condiciona e é condicionado pela construção perspectivista representada na pintura e na imagem fotográfica nela calcada, parece inspirar todos os discursos idealistas aos quais o cinema deu lugar: “A estranha mecânica, parodiando o espírito do homem, parece fazer melhor que ele sua própria tarefa. Esta mímica, irmã e rival da inteligência, é no fundo um dos procedimentos que permitem descobrir a verdade.” (Cohen-Séat). “Não desejamos em absoluto tomar o partido do determinismo, como legitimamente poder-se-ia crer, pois esta arte, a mais positiva de todas, insensível àquilo que não esteja em estado bruto, pura aparência, apresenta-nos, pelo contrário, a idéia de um universo hierarquizado, ordenado em vista de um fim último. Por trás do que o filme dá a ver, não é a existência dos átomos que nós somos levados a procurar, mas sobretudo a existência de um além dos

⁶ Entendemos o termo “sujeito” enquanto veículo e lugar da intersecção das implicações ideológicas que tentamos progressivamente precisar e não como a função estrutural que o discurso analítico se esforça por localizar. Ele tomaria parcialmente, de preferência, o lugar deste *Eu*, do qual não se sabe precisamente que desvios mantém no campo analítico.

⁷ O “enquadramento” em perspectiva que influenciará sobremodo a tomada de cena cinematográfica tem por função intensificar, aumentar a densidade do espetáculo. Exceção alguma é capaz de fissurá-lo.

fenômenos, de uma alma ou outro qualquer princípio espiritual. A poesia, eis o que proponho a ser buscado nesta revelação, que, antes de tudo, é a de uma presença espiritual” (André Bazin).

A PROJEÇÃO: A DIFERENÇA NEGADA

Entretanto, quaisquer que sejam os efeitos próprios à ótica, a câmera (neste ponto, diferente da simples máquina fotográfica), ao registrar graças ao seu instrumental mecânico uma sucessão de imagens, podia dar a aparência de corrigir o caráter unificador e “substantializante” da imagem perspectivista única. Essas imagens, que seriam como fatias ou instantes tomados da “realidade” (mas sempre de uma realidade já trabalhada, elaborada, escolhida), permitem supor, quanto mais a câmera se desloca, uma multiplicação de pontos de vista, neutralizando a posição fixa do olho-sujeito e, desse modo, anulando-o. Somos obrigados a introduzir aqui a relação entre a sucessão de imagens inscritas pela câmera e a projeção, deixando de lado por um instante o papel desempenhado pela montagem, papel decisivo na estratégia da ideologia produzida. A operação de projeção (projektor, tela) reestabelece a partir de imagens fixas e sucessivas a continuidade do movimento e a dimensão do tempo. Entre as imagens e o resultado na projeção, haveria uma relação como aquela entre os pontos e a curva. Porém, justamente essa relação e essa reconstituição da continuidade a partir de elementos descontínuos criam um problema. O efeito do sentido não depende apenas do conteúdo das imagens, mas dos procedimentos materiais pelos quais uma continuidade ilusória, graças à persistência das impressões na retina, é reestabelecida a partir de elementos descontínuos — elementos estes, as imagens, que trazem entre os precedentes e os seguintes, diferenças. Diferenças indispensáveis para que seja criada a ilusão de continuidade, de passagem contínua (movimento, tempo). Mas com uma condição: que tais diferenças sejam apagadas.⁸ Trata-se então, em nível técnico, de privilegiar a diferença

⁸ “Sabe-se que o espectador está impossibilitado de observar que as imagens que desfilam ante seus olhos foram reunidas uma à outra, pois a projeção do filme na tela oferece uma impressão de continuidade, ainda que as imagens que a compõem sejam, na realidade, distintas e se diferenciem pelas variações de espaço e de tempo”.

“Num filme pode haver centenas de cortes e de intervalos. Mas, se a película foi confiada a especialistas experientes, o espectador não os notará.

mínima entre cada imagem, pois em função de um fator orgânico ela fica impossibilitada de aparecer. Assim, pode-se dizer que o cinema — e talvez isso seja exemplar — vive da diferença negada (a diferença é necessária à sua vida, mas ele vive de sua negação). É este paradoxo que surge quando se observa uma película impressionada: repetição quase total de imagens contíguas, repetição com variação, por assim dizer, podendo esta ser verificada — comparando-se duas imagens suficientemente separadas. Lembremos, por outro lado, o efeito perturbador que resulta quando numa projeção aparecem defeitos na transmissão do movimento, quando o espectador bruscamente se dá conta da descontinuidade, isto é, do corpo, da aparelhagem técnica que estava *esquecida*. Talvez não estejamos longe de discernir o que se passa sobre esta base material, se lembrássemos a “linguagem” do inconsciente, tal como a apreendemos no sonho, no lapso, no sintoma histérico, a qual se manifesta por uma continuidade destruída, quebrada, e pelo aparecimento inesperado de uma diferença negada. Poder-se-ia dizer, então, que o cinema reconstrói e forma o modelo mecânico (com as simplificações que possa vir a ter) de um aparelho que, por sua vez, comporta um sistema de escrita constituído por uma base material e por um contra-sistema (ideologia, idealismo) que se serve do sistema de escrita para dissimulá-lo? Por um lado, a aparelhagem ótica e a película permitem a impressão da diferença (mas já negada, como vimos, na constituição da imagem perspectivista de efeito especular); por outro lado, a aparelhagem mecânica escolhe a diferença mínima e na projeção a reprime para constituir o sentido: ao mesmo tempo, direção, continuidade, movimento. O mecanismo da projeção permite suprimir os elementos diferenciais (a descontinuidade inscrita pela câmera), deixando em cena apenas a relação entre eles. Portanto, as imagens como tais se apagam para que o movimento e a continuidade apareçam. Mas o movimento e a continuidade são a expressão — a projeção, haveria que dizer —, visível de suas relações calculadas segundo um mínimo diferencial. Assim, pode-se presumir que aquilo que já estava na obra como fundamento constitutivo da imagem perspectivista, isto é, o olho, o “sujeito”, é relançado, liberado (como uma reação qui-

Só um erro ou uma imperícia pode deixá-lo apreender, o que constitui desagradável sensação, as mudanças de tempo e de lugar da ação.” — Pudovkin. “Le Montage” in *Cinéma d’Aujourd’hui et de Demain*, Moscou, 1956.

mica libera uma substância) por uma operação que transforma imagens sucessivas, descontínuas (enquanto imagens isoladas, falando com propriedade, elas não têm sentido, tampouco unidade de sentido), em continuidade, movimento, sentido. A continuidade reestabelecida é, ao mesmo tempo, sentido e consciência reestabelecidos.⁹

O SUJEITO TRANSCENDENTAL

Sentido e consciência, sem dúvida. E, justamente nesse ponto é preciso voltar à câmera. Esta, como vimos, é apenas um aparelho ótico que permite realizar tomadas de vistas tão rapidamente quanto se desejar. Seu instrumental mecânico, que possibilita fixar a diferença mínima, permite que ela mude de posição e se desloque. A história do cinema mostra que, em razão da inércia conjunta da pintura, do teatro e da fotografia, só com certo atraso essa mobilidade inerente ao seu mecanismo foi percebida. O fato de poder reconstituir o movimento é apenas um aspecto parcial, elementar, de um movimento mais geral. Apreender o movimento é tornar-se movimento, seguir uma trajetória é tornar-se trajetória, captar uma direção é ter a possibilidade de escolher uma, determinar um sentido é dar-se um sentido. Daí, então, o olho-sujeito constitutivo, mas implícito, da perspectiva artificial, na verdade, é apenas o representante de uma transcendência que, ao se esforçar para reencontrar a ordem regrada desta transcendência, acha-se absorvido, “elevado” a uma função mais ampla, à medida do movimento que é capaz de operar. E se o olho que se desloca não está mais entravado em um corpo pelas leis da matéria, pela dimensão temporal, se já não existem limites assinaláveis para seu deslocamento — condições preenchidas pelas possibilidades da tomada de cena e da película — o mundo não se constituirá somente através dele, mas para ele.¹⁰ Os movimentos da

⁹ É primeiro ao nível da aparelhagem que o cinema funciona como linguagem: inscrição de elementos descontínuos, cujo apagamento, na relação que se institui entre eles, seria produtor de sentido.

¹⁰ “No cinema, eu estou ao mesmo tempo na ação e fora dela, neste espaço e fora deste espaço. Tendo o dom da ubiqüidade, estou em toda parte e em parte nenhuma.” Mitry, Jean. *Esthétique et Psychologie du Cinéma*. PUF, Paris, 1965. Tomo 1, pág. 179.

câmera proporcionam as condições, as mais favoráveis, para a manifestação de um sujeito transcendental. Há, ao mesmo tempo, fantasmática de uma realidade objetiva: imagens, sons, cores; mas de uma realidade objetiva que, reduzindo os seus poderes de coação, parece igualmente aumentar as possibilidades ou a potência do sujeito.¹¹ Como se diz da consciência — e, de resto, não se trata de nada diferente —, a imagem será sempre imagem *de* alguma coisa, ela responderá a uma visada intencional. “A palavra intencionalidade não significa mais que essa particularidade que a consciência tem de ser consciência de algo, de trazer, em sua qualidade de *ego*, seu *cogitatum* em si mesma”.¹² Numa definição como essa, talvez não fosse por demais arriscado reencontrar o estatuto da imagem cinematográfica e, sobretudo, de sua operação, o modo de efetuação que ela realiza. Pois, para ser imagem de algo, ela tem de ser constitutiva desse algo, como sentido. Imagem que parece refletir o mundo, mas somente na reversão ingênua de uma hierarquia fundadora: “O domínio da existência natural tem, pois, apenas uma autoridade de segunda ordem e pressupõe sempre o domínio transcendental”.¹³ O mundo já não é somente “horizonte aberto e indeterminado”. Posto no interior do enquadramento, visado, mantido a uma boa distância, o mundo libera um objeto dotado de sentido, um objeto intencional, implicado pela ação e implicando a ação do “sujeito” que o visa: ao mesmo tempo que sua transferência enquanto imagem parece realizar essa redução fenomenológica, esse por-entre-parênteses de sua existência real (suspensão necessária, como veremos, para a formação da impressão de realidade) que funda a apodicidade do *ego*. A multiplicidade de aspectos do objeto visado remete a uma operação sintética, à unidade desse sujeito constitutivo: “(aspectos) algumas vezes de ‘proximidade,’ outras de ‘distanciamento’ dentro de modalidades variáveis ‘de aqui’ e ‘de lá’, opostas a um aqui absoluto (que se acha — para mim — em “meu próprio corpo” e que me aparece ao mesmo tempo) dos quais a consciência ainda que permaneça *inapercebida* [sublinhamos], sempre os acompanha [mais adiante veremos o que ocorre

ao corpo durante a *mise en scène* da projeção]. Cada ‘aspecto’ que o espírito retém, por exemplo, ‘este cubo na esfera de proximidade’, revela-se por sua vez como unidade sintética de uma multiplicidade de modalidades de apresentação correspondentes. O próprio objeto próximo pode se apresentar sob tal ou qual ‘face’. Pode haver variação das perspectivas visuais, mas também fenômenos ‘táteis’, ‘acústicos’ e outras ‘modalidades de apresentação’,¹⁴ como podemos observar dando à nossa atenção a direção conveniente”.¹⁵ Husserl também escreve: “Sua *operação original* [trata-se da análise intencional] é *desvelar as potencialidades implicadas* nas atualidades (estados atuais) da consciência. E assim se operará de um ponto de vista noemático *a explicação, a precisão e a elucidação* eventual daquilo que é significado pela consciência, isto é, seu *sentido objetivo*”.¹⁶ E sempre nas *Meditações Cartesianas*: “Agora uma segunda espécie de polarização apresenta-se a nós, uma outra espécie de síntese que abarca as multiplicidades particulares das *cogitaciones*, que as abarca todas, e de uma maneira especial, as conhecidas como *cogitaciones* do eu idêntico — *ativo* ou *passivo* — que vive em todos os estados vividos da consciência e através dos quais relaciona-se com todos os objetos”.¹⁷

Assim, a relação entre a continuidade necessária à constituição do sentido e o “sujeito” constitutivo deste sentido se encontra articulada: a continuidade é um atributo do sujeito. Ela o supõe e lhe circunscreve um lugar. Ela aparece no cinema sob os dois aspectos complementares de “continuidade formal”, estabelecida a partir de: um sistema de diferenças negadas, e de continuidade narrativa no espaço filmico. Ademais, esta continuidade narrativa (tal como a deciframos sob a maioria dos textos de cineastas e de críticos) não teria sido conquistada sem violência exercida contra a base instrumental. É que a descontinuidade, apagada ao nível da imagem, poderia ressurgir ao nível da sequência narrativa, provocando efeitos de ruptura perturbadores para o espectador (um lugar que a ideologia deve conquistar e ao mesmo tempo, à medida que já esteja domi-

¹¹ O cinema manifestaria de uma maneira alucinatória a crença na onipotência do pensamento que, descrita por Freud, tem um importante papel no mecanismo de defesa do neurótico.

¹² Husserl. *Les Méditations Cartésiennes*. Vrin, Paris, 1953, pág. 28.

¹³ Idem, pág. 18.

¹⁴ É verdade que, neste ponto, o cinema se revela incompleto. Mas é apenas imperfeição técnica, que tem sido, desde o nascimento do cinema, remediada em grande parte.

¹⁵ Husserl, op. cit., pág. 34.

¹⁶ Idem, pág. 40.

¹⁷ Idem, p. 56.

nado por ela, satisfazer: preencher). “O que importa num filme é o sentimento de continuidade que liga os planos e as seqüências mantendo a unidade e a coesão dos movimentos. Essa continuidade foi uma das coisas mais difíceis de se obter”.¹⁸ E Pudovkin definia a montagem como a “arte de reunir fragmentos de película, impressionados separadamente, de maneira a dar ao espectador a impressão de movimento contínuo”. A procura dessa continuidade narrativa, tão difícil de se obter da base material, só pode ser explicada por um investimento ideológico essencial que a isso visava: trata-se de salvar a todo custo a unidade sintética do lugar originário do sentido, a função transcendental constitutiva à qual remete como sua secreção natural a continuidade narrativa.¹⁹

A TELA-ESPELHO: ESPECULARIZAÇÃO E DUPLA IDENTIFICAÇÃO ²⁰

Mas para que o mecanismo assim descrito possa desempenhar eficazmente seu papel de máquina ideológica, é preciso ainda que a

¹⁸ Mitry. *Esthétique...*, pág. 157.

¹⁹ A “objetiva” da câmera, com certeza, é apenas um lugar particular da “subjativa”. Marcada pela oposição idealista interior/exterior, situada topologicamente no ponto de encontro de ambas, ela se adequa, por assim dizer, ao órgão empírico do subjetivo, à abertura, à falta de órgãos dos sentidos, pela qual o mundo exterior pode penetrar no interior e ganhar um sentido: “É o interior que comanda. Eu sei que isso pode parecer paradoxal numa arte que é puro exterior” — diz Bresson. Também o emprego de objetivas variáveis já está condicionado, pelos movimentos da câmera (como implicação e trajetória do sentido) a esta função transcendental que nós tentamos circunscrever: é a possibilidade de escolher um campo como acentuação ou modificação da “visada intencional”.

Sem dúvida, esta função transcendental vai sem mais dar no campo psicológico. O que, além do mais, é sublinhado pelo próprio Husserl, quando indica que a descoberta de Brentano — a intencionalidade — “permite realmente extrair o método de uma ciência descritiva da consciência, tanto filosófica e transcendental, quanto psicológica.”

²⁰ A leitura desta parte do texto de Baudry, e também de todos os textos subsequentes desta antologia, pode tomar como referência o *Vocabulário da Psicandlise* de J. Laplanche e J. B. Pontalis, publicado em português pela Editora Moraes, Lisboa, 1970. Para o leitor não familiarizado, tal vocabulário oferece uma explicação mais cuidada dos termos psicanalíticos utilizados por Baudry, Metz e os outros autores. (N. do Org.).

ele se junte uma operação suplementar, preparada por um dispositivo particular; que este não seja somente a inscrição trabalhada da “realidade objetiva”, mas que desempenhe também a função específica acima descrita para que esta tenha aí o poder de se representar.

Sem dúvida, a sala escura e a tela rodeada de preto como um cartão de pêsames já apresentam condições privilegiadas de eficácia. Nenhuma circulação, nenhuma troca, nenhuma transfusão com o exterior. Projeção e reflexão se produzem num espaço fechado e aqueles que nele permanecem, sabendo-o ou não (mas não o sabem) ficam agrihoados, capturados ou captados (que se poderia dizer da função da cabeça nesta captação? basta lembrar que, para Bataille, o materialismo torna-se acéfalo — sem cabeça, como uma ferida que sangra, assim se transfundindo). É o espelho, enquanto superfície reflexiva, é uma superfície quadrada, limitada, circunscrita. *Um espelho infinito não seria mais um espelho.* Sem dúvida, o caráter paradoxal da tela-espelho do cinema é que ela reflete imagens, e assim a ambigüidade permanece, pois a imagem que ela reflete não é imagem da “realidade” (uma ambigüidade que a transitividade do “refletir” deixa em suspenso). (Realidade) que de qualquer maneira vem de trás da cabeça do espectador (e é verdade que ele poderia se voltar e a olhar de frente; nada veria, a não ser os feixes móveis de uma fonte luminosa já velada). A disposição dos diferentes elementos — projetor, “sala escura”, tela — além de reproduzir de um modo bastante impressionante a *mise en scène* da caverna, cenário exemplar de toda transcendência e modelo topológico do idealismo,²¹ reconstrói o dispositivo necessário ao desencadeamento do estágio do espelho, descoberto por Lacan. Sabe-se que o estágio do espelho (momento genético que se produz entre o sexto e o décimo oitavo mês de vida) provoca na criança a especularização da unidade de seu corpo, a constituição ou, pelo menos, o primeiro esboço do “eu” como formação imaginária: “É para esta imagem inapreensível ao espelho que a imagem especular dá sua vestidura”.²² Mas para que esta constituição imaginária do eu possa ter lugar são

²¹ Disposição da caverna: exceto que no cinema ela já foi duplicada numa espécie de encaixe, onde a câmera escura — a câmera — se engata numa outra câmera escura — a sala de projeção.

²² Lacan, Jacques. *Écrits*. Ed. du Seuil, Paris, 1966. Veja-se, particularmente, “Le Stade du Miroir comme formateur de la fonction du Je”.

necessários — Lacan acentua enfaticamente este ponto — duas condições complementares: a imaturidade motriz e a maturação precoce de sua organização visual (notada desde os primeiros dias de vida). Considerando que estas duas condições se encontram agora repetidas durante a projeção cinematográfica — suspensão de motricidade e predominância da função visual — talvez fosse possível supor algo mais que uma simples analogia. E pode ser que resida aí a origem da impressão de realidade tão freqüentemente invocada a respeito do cinema, suas diversas explicações parecendo, sobretudo, circunscrever um problema. Para que seja produzida, é preciso que sejam reproduzidas as condições de uma cena formadora, que esta cena seja repetida e encenada de tal maneira que a ordem imaginária, ativada por uma especularização ocorrida, em síntese, no real, efetue sua própria função de ocultação ou de preenchimento da separação, da dissociação do sujeito na ordem do significante.²³

Por outro lado, na medida em que a criança pode suportar um olhar diferente na presença de um “terceiro”, pode ela encontrar a segurança de uma identificação com a imagem de seu próprio corpo. A partir deste fato se estabelece uma relação dual, o estádio do espelho conjugado com a formação do eu no imaginário, que constitui o núcleo de identificações secundárias.²⁴ A descoberta, por Lacan, da origem do eu na ordem do Imaginário subverteu singularmente de fato a máquina ótica do idealismo, que a sala de projeção escrupulosamente reproduz.²⁵ Mas o eu não é, nem em sua construção inaugural e constituinte, acolhido como proveniente da ordem específica do imaginário. Será, pelo contrário, constituído em sua repetição, a título de prova ou verificação. Também vimos que a “realidade” que o cinema mima é, antes de tudo, a realidade de um

²³ Vê-se que o que se definiu como impressão de realidade remete menos à realidade do que ao aparelho, que, por ser de uma ordem alucinatória, não deixa por isso de se fundar na possibilidade dessa impressão. A realidade aparecerá sempre relativa às imagens que a refletem, de alguma maneira inaugurada por uma reflexão que lhe é anterior.

²⁴ Remetemos aqui ao que diz Lacan das identificações em ligação com a estrutura determinada por um aparelho ótico (o espelho), enquanto estas se constituem — na figura prevalente do eu — como linhas de resistência ao avanço do trabalho analítico.

²⁵ “Que o eu aí esteja no direito daquilo que na experiência revela-se ser uma função do desconhecimento”. *Écrits*, pág. 637.

“eu”. Mas como a imagem refletida não é a do próprio corpo, mas a de um mundo e de um mundo já dado como sentido, distinguir-se-á um duplo nível de identificação: o primeiro, ligado à própria imagem (entendida segundo seus deslocamentos espaço-temporais — isto é, derivando da personagem enquanto foco de identificações secundárias, portadora de uma identidade que pede sem cessar para ser apreendida e reestabelecida). O segundo, ligado à ordem que permite a aparição e coloca em cena o sujeito transcendental, ao qual a câmera substitui, constituindo e dominando objetos intramundanos. O espectador identifica-se, pois, menos com o representado — o próprio espetáculo — do que com aquilo que anima ou encena o espetáculo, do que com aquilo que não é visível, mas faz ver, faz ver a partir do mo-ver que o anima — obrigando-o a ver aquilo que ele, espectador, vê, sendo esta decerto a função assegurada ao lugar (variável — de posições sucessivas) da câmera.²⁶ Exatamente como o espelho reúne, dentro de uma espécie de integração imaginária do eu, o corpo despedaçado, o *ego* transcendental reúne os fragmentos descontínuos dos fenômenos, das vivências em um sentido reunificador; através dele, cada fragmento adquire sentido se integrando a uma unidade “orgânica”. Entre a reconstituição imaginária do corpo despedaçado em uma unidade e a transcendentalidade do *ego*, doadora de um sentido reunificante, estabelece-se uma corrente indefinidamente reversível.

O mecanismo ideológico em ação no cinema parece, pois, se concentrar na relação entre a câmera e o sujeito. O que se trata de saber é se a câmera permitirá ao sujeito se constituir e se apreender num modo particular de reflexão especular. Pouco importa, no fundo, as formas do enunciado adotadas, os “conteúdos” da imagem, desde que uma identificação ainda permaneça possível.²⁷ Aqui, delinea-se a função específica preenchida pelo cinema como suporte e instrumento da ideologia: esta passa a constituir o “sujeito” pela delimitação ilusória de um lugar central (seja o de um deus ou de

²⁶ “Que ele próprio se mantém enquanto “sujeito”, vale dizer, que a linguagem permite-lhe de se considerar como o maquinista e até como o diretor de toda a captação imaginária, da qual ele não seria senão a marionete viva”. *Écrits*, pág. 637.

²⁷ Neste ponto e em função dos elementos que tentamos precisar, é que se poderia iniciar uma discussão sobre a montagem. Tentaremos mais tarde fornecer algumas observações.

um outro substituto qualquer). Aparelho destinado a obter um efeito ideológico preciso e necessário à ideologia dominante: gerando uma fantasmática do sujeito, o cinema colabora com segura eficácia para a manutenção do idealismo.²⁸ O cinema vem assumir de fato o papel desempenhado na história do Ocidente pelas diferentes formações artísticas. A ideologia da representação (eixo principal que orienta a concepção da “criação” estética) e a especularização (que organiza a *mise en scène* indispensável para a constituição da função transcendental) formam um sistema singularmente coerente. Tudo se passa como se o próprio sujeito não pudesse — por esta razão mesmo — responder de seu próprio lugar, tendo que substituir os órgãos secundários, enxertados, em lugar de seus próprios órgãos defeituosos, por instrumentos ou formações ideológicas suscetíveis de cumprir a função de sujeito. De fato, esta substituição só é possível com a condição de que o instrumento ele próprio seja ocultado, reprimido. Daí, os efeitos perturbadores — similares, precisamente, àqueles que anunciam o retorno do reprimido — que a chegada do instrumento “em carne e osso” provoca, como em *O Homem da Câmera* de Vertov. Ao mesmo tempo, a tranqüilidade especular e a segurança de sua própria identidade desmoronam com o desvelamento do mecanismo, ou seja, a inscrição do trabalho.

O cinema pode, pois, aparecer como uma espécie de aparelho psíquico substitutivo, respondendo ao modelo definido pela ideologia dominante. O sistema repressivo (antes de tudo, econômico)

²⁸ Assim, o discurso sobre o cinema pode dar lugar a uma caricatura meio sonambúlica do idealismo: “O olho da câmera, sua acuidade, sua precisão, sua imparcialidade, sua potência, recolhe como um espelho as imagens dos objetos e as fixa magicamente. Ela tudo vê, nada omite, nunca é negligente. Procure, com uma lupa à mão, apanhar um seu defeito, você o perseguirá sem alcançá-lo até o infinito detalhe. A luz dita, ela escreve. Quem acusará a luz de impostura? sem dúvida o realismo do “olho surreal” é bem diferente do realismo da nossa visão normal. Apoiada numa certa forma de objetividade mecânica, descobrir-se-á uma cumplicidade da luz, para com o devolver aos objetos todas as faces daquilo que são. Estamos longe, algumas vezes, da abstração pobre e quase única que nossa visão chega a nos dar por trás do nome das coisas que conhecemos. Entretanto, esta exatidão posta em um “campo”, concentrada exatamente neste ponto e de tal modo limitada, se enriquece com um sentido e um valor. As coisas eram reais e se tornam presentes: nós as víamos e as vamos conhecer. É o bê-a-bá do Logos.” (Cohen-Séat)

consiste em impedir os desvios ou a denúncia ativa deste “modelo”.²⁹ Pode-se dizer, analogicamente, que o cinema não reconhece o seu “inconsciente” (falamos mais do aparelho que do conteúdo dos filmes que fizeram uso, que se sabe, do inconsciente). Ao inconsciente se vincularia o modo de produção dos filmes, isto é, o pôr em evidência do processo do trabalho considerado sob suas múltiplas determinações, entre as quais seria preciso contar as que dependem do instrumental. É por isso que uma reflexão sobre o aparelho de base deveria se integrar a uma teoria geral da ideologia do cinema.

²⁹ *Méditerranée*, de Jean-Daniel Pollet e Phillip Sollers (1963) desmonta com exemplar eficácia a “especularização transcendental” que procuramos cercar e fornece dela uma prova manifesta. Este filme não conseguiu vencer a censura econômica.

Tradução de HUGO SÉRGIO FRANCO

3.3

Christian Metz

3.3.1.

HISTÓRIA/DISCURSO

(Nota sobre dois voyeurismos) *

ESTOU NO CINEMA. Ante os meus olhos, desfilam as imagens do filme hollywoodiano. Hollywoodiano? Não necessariamente. As imagens de um desses filmes de narração e representação — um desses “filmes”, muito simplesmente, no sentido da palavra hoje o mais difundido — um desses filmes que a indústria do cinema tem por função produzir. A indústria do cinema e também, mais extensamente, a *instituição cinematográfica* em sua forma atual. Pois esses filmes não são apenas os milhões que se há de investir, rentabilizar, recuperar com sobra, reinvestir. Supõem também, nem que seja para garantir o circuito de retorno do dinheiro, que os espectadores pagam por seus lugares e, daí, que o fazem por sua *vontade*. A instituição cinematográfica ultrapassa de muito este setor (ou este aspecto) do cinema declarado diretamente comercial.

* Publicado originalmente no livro *Langue, Discours, Société — Pour Emile Benveniste* (Homenagem coletiva), Editions du Seuil, 1975, pp. 301-306.

[Traduzido no livro de Christian Metz, *Le signifiant imaginaire*, Paris, Union Générale d'Éditions, 1977]

Uma questão de “ideologia”? Então os espectadores têm a mesma ideologia dos filmes que lhes são fornecidos, eles enchem as salas e a coisa funciona assim? Seguramente. Mas é também uma questão de desejo, logo de posição simbólica. Nos termos de Emile Benveniste¹, o filme tradicional se quer história, não discurso. Porém ele é discurso, se referido às intenções do cineasta, às influências que exerce sobre o público etc.; e é próprio desse discurso, o princípio mesmo de sua eficácia enquanto discurso, justamente apagar as marcas da enunciação e se disfarçar em história. O tempo da história, como se sabe, é sempre o “consumado”; assim também, o filme de transparência e narração plenária repousa em uma negação da falta, da busca, a que ele nos reenvia por sua outra face (sempre mais ou menos retrocessiva), sua face farta e repleta: realização formulada de um desejo não formulado.

Fala-se de “regimes” políticos, de regimes econômicos; diz-se de um automóvel, segundo a constituição de sua caixa de câmbio, que ele autoriza três ou quatro ou cinco regimes. O desejo também tem seus regimes, seus patamares mais ou menos firmes de estabilização econômica, suas posições de equilíbrio em relação à defesa, suas formações preferenciais (a “história”, por exemplo, isto é, o narrado sem narrador, um pouco como no sonho ou no fantasma): regulagens que não são fáceis de deixar no ponto, não antes de um longo período de amaciamento (de 1895 até encontrar a sua fórmula hoje dominante, o cinema tateou bastante), regulagens que a evolução social produziu e que ela poderá substituir, mas não (como os equilíbrios políticos ainda) modificar a todo instante, pois os milhões não estão aí para serem aplicados a torto e direito; cada milhão que funciona para valer é uma máquina bem concertada em si mesma, tendendo a se perpetuar e assumindo os mecanismos de sua própria reprodução (a lembrança de cada satisfação fílmica torna-se representação de meta para a vez seguinte). É o que se passa com esse gênero de filmes que hoje ocupa as “telas”, telas exteriores das salas de espetáculo, telas interiores do

¹ A distinção cunhada por Emile Benveniste, *Discurso/História*, está definida no texto “As relações de tempo no verbo francês”, capítulo XIX do livro *Problemas de Linguística Geral*, publicado pela Gallimard em 1966. (N. do Org.).

ficcional, quer dizer, deste imaginário a um só tempo protegido e consentido que nos oferece a diegese².

Para evocar esses filmes, como vou regular a minha própria posição de sujeito? Estou, no momento, a escrever estas poucas linhas, que são também uma homenagem a um dos homens de ciência que melhor sentiram, a partir do enunciado, todos os recuos que pode configurar a enunciação como instância distinta, todos os retornos de que o próprio enunciado pode se ver reinvestido. Vou, pois, situar-me, pelo tempo deste escrito, em um certo posto de mim mesmo (e sem dúvida não é o único), um posto a partir do qual o meu “objeto”, o filme de fatura corrente, se faça mostrar o melhor possível. No psicodrama cultural das “posições”, não assumirei hoje o papel daquele que gosta destes filmes, tampouco o daquele que não gosta. Deixarei que se venham a desenhar sobre a minha folha algumas figuras daquele que gosta de vê-los entre aspás, que gosta de absorvê-los como citações datadas (como um vinho, cujo atrativo vem também do milésimo estampado), na ambivalência aceita de uma ternura anacrônica e de um sadismo *connaissanceur*, pronta a quebrar o brinquedo e rasgar o ventre da máquina.

Pois esse filme no qual eu penso possui uma forte existência (social, analítica). Não se poderia reduzi-lo a um *gadget* de certos produtores de cinema ávidos por dinheiro e mal-intencionados a obtê-lo. Ele existe também como nossa obra, aquela da época que o consome, como uma *visagem de consciência*, inconsciente em suas raízes, mas sem a qual não se poderia compreender o trajeto de conjunto que funda a instituição e dá conta de sua duração: não

² Diegese: “A palavra provém do grego *diegesis*, significando *narração* e designava particularmente uma das partes obrigatórias do discurso judiciário, a exposição dos fatos. Tratando-se do cinema, o termo foi revalorizado por Étienne Souriau; designa a instância *representada* do filme — a que um Mikel Dufrenne oporia à instância *expressa*, propriamente estética —, isto é, em suma, o conjunto da denotação fílmica: o enredo em si, mas também o tempo e o espaço implicados no e pelo enredo, portanto, as personagens, paisagens, acontecimentos e outros elementos narrativos, desde que tomados no seu estado denotado.” Christian Metz, *A significação no cinema*, São Paulo, Editora Perspectiva, 1977 (2.^a edição) — Tradução de Jean-Claude Bernardet, pág. 118. (N. do Org.).

basta que os estúdios nos entreguem um enghozinho sofisticado dito "filme de ficção", falta ainda que o seu funcionamento se cumpra ou simplesmente se efetue: que *tenha lugar*. E esse lugar, ele está em todos nós, em uma disposição econômica que a história modelou ao mesmo tempo em que modelava a indústria de cinema.

Estou no cinema. Assisto à projeção do filme. *Assisto*. Como a parteira que assiste a um parto e daí também à parturiente, eu estou para o filme segundo a modalidade dupla (e todavia única) do ser-testemunha e do ser-ajudante: olho, e ajuda. Olhando o filme, ajudo-o a nascer, ajudo-o a viver, posto que é em mim que ele viverá e para isso é que foi feito: para ser olhado, isto é, somente ser pelo olhar. O filme é exibicionista, como o romance clássico do século XIX, romance de intriga e personagens, esse que o cinema imita (semiologicamente), prolonga (historicamente), substitui (sociologicamente, já que atualmente a escritura enveredou por outras vias).

O filme é exibicionista e não ao mesmo tempo. Ou então há pelo menos vários exibicionismos e vários voyeurismos correspondentes, vários exercícios possíveis da pulsão escópica, desigualmente reconciliados consigo mesmos, participando desigualmente de uma prática calma e reabilitada da perversão. O exibicionismo verdadeiro porta em si alguma coisa do triunfo e é sempre bilateral, na permuta dos fantasmas quando não na materialidade das ações: ele é da ordem do discurso, não da história, e repousa inteiramente sobre o jogo das identificações cruzadas, sobre o vaivém assumido do *eu ao tu*. O par perverso (que possui os seus equivalentes na história das produções culturais) assume, pela encenação de suas reciclagens e repiques, o empuxo finalmente indiviso (e que tal fôra, nas suas origens narcísicas, para a criancinha bem pequena) do desejo de vidência no torniquete infatigável de suas duas vertentes: ativo/passivo, sujeito/objeto, ver/ser visto. Se há triunfo em tais representações, é porque aquilo que exibem não é exatamente o exibido, mas, através dele, a exibição mesmo. O exibido sabe que é olhado, outra coisa não deseja, se identifica com o *voyeur*, para quem ele é objeto (mas que o constitui também como sujeito). Outro regime econômico, outra regulagem. Não a do filme de ficção, mas aquela de que se aproxima às vezes o grande teatro,

em que o ator e o espectador fazem-se presentes um ao outro, em que o *desempenho* (desempenho do comediante, desempenho do público) é também uma partilha lúdica dos papéis (das caracterizações), um consentimento duplo e ativamente cúmplice, uma cerimônia algo cívica sempre, a empenhar mais que o homem privado: uma festividade. O teatro conserva ainda, quando não pelo aspecto caricatural de reunião mundana, em que pontificam os rebentos anódinos da via pública, algo de suas origens gregas, de seu clima inicial de cidadania, de atividade de feriados, quando um povo inteiro olhava-se a si mesmo (mas já então havia os escravos, que não iam ao teatro e cuja massa tornava possível o exercício de uma certa democracia de fachada).

O filme não é exibicionista. Eu olho para ele, mas não ele para mim a olhá-lo. Contudo, sabe que o olho. Mas faz que não sabe. Esta denegação fundamental foi o que orientou todo o cinema clássico pelas vias da "história", que apagou-lhe sem cessar o suporte discursivo, que fez do filme (no melhor dos casos) um belo objeto fechado do qual não se pode fruir senão à revelia (e, literalmente, contra a vontade), um objeto cuja periferia não apresenta falhas e que não pode, portanto, lacerar-se em um interior-exterior, em um sujeito capaz de dizer "Sim!".

O filme sabe, mas não sabe que é olhado. Nesse ponto, há que ser um pouco mais preciso. Pois, para dizer a verdade, quem sabe e quem não sabe não se confundem inteiramente (já que é de toda denegação implicar também uma clivagem). Quem sabe é o cinema, a *instituição* (e sua presença em todos os filmes, ou seja, o discurso sob a história); quem faz que não sabe é o filme, o *texto* (o texto terminal): a história. Durante a projeção do filme, o público está presente ao ator, mas o ator está ausente ao público; e durante a filmagem, à qual o ator estava presente, o público é que estava ausente. E daí o cinema acha de ser exibicionista e mascarado ao mesmo tempo. O intercâmbio entre o ver e o ser visto vai ser fraturado em seu centro e os seus dois flancos disjuntos repartidos por dois momentos do tempo: outra clivagem. Quem eu vejo nunca é o meu igual, mas a sua fotografia. Nem por isso sou menos *voyeur*, mas o sou segundo um regime diferente, aquele da cena primitiva e do buraco da fechadura. A tela retangular

permite todos os fetichismos, todos os efeitos de “visão imediatamente anterior”, já que ela coloca à altura exata em que deseja a barra terminante e sibilante que suspende, que detém o visto e inaugura o mergulho tenebroso.

Nessa modalidade de voyeurismo (regime econômico hoje estável e bem regulamentado), o mecanismo de satisfação repousa no conhecimento que tenho da ignorância de estar sendo olhado em que se acha o objeto olhado. “Ver” já não é devolver, mas surpreender algo. Este algo que é feito para ser surpreendido foi pouco a pouco se instalando e se organizando em sua função até se tornar, como por uma especialização institucional (a exemplo destas casas das quais também se diz serem “especializadas”), a história, a história do filme: aquilo que se vai ver quando se diz “vou ao cinema”.

O cinema nasceu bem mais tarde que o teatro, numa época em que a noção de *indivíduo* (ou a sua versão mais nobre, a “pessoa”) marcava intensamente a vida social, em que não mais existiam escravos para permitir que os “homens livres” formassem um grupo relativamente coeso, no qual todos juntos participavam de alguns grandes afetos e assim economizavam o problema da “comunicação”, que supõe uma etnia já dilacerada e despedaçada. O cinema está ligado ao homem privado (ainda como o romance clássico, que ao contrário do teatro, também deriva da “história”), o voyeurismo do espectador prescinde de ser visto (a sala está escura, o visível está inteiro do lado da tela), prescinde de um objeto que sabe, ou antes, que deseja saber, um objeto-sujeito que com ele partilha o exercício da pulsão parcial. É suficiente, senão mesmo necessário — outro percurso de fruição, também inteiramente específico — que o ator faça como se não estivesse sendo visto (como se não visse, portanto, o seu *voyeur*), que se entregue às suas ocupações habituais e prossiga a sua existência como previa a história do filme, que continue as suas estrepulias numa peça fechada, tomando o máximo cuidado de ignorar que um retângulo de vidro foi adaptado a uma das paredes e que ele vive numa espécie de aquário, apenas um pouco mais avaro quanto à sua transparência do que os aquários verdadeiros (esta própria retenção faz parte da função escópica).

Aliás, os peixes estão também do outro lado, olhos colados ao vidro, como os pobres de Balbec observando os convivas do grande hotel a manjarem. O festim, uma vez mais, não é um: festim furtivo, e não festim festivo. Espectadores-peixes, que absorvem tudo pelos olhos, nada pelo corpo: a instituição do cinema prescreve um espectador imóvel e silencioso, um espectador *alheado*, em constante estado de submotricidade e superpercepção, um espectador alienado e feliz, acrobaticamente pendurado a si mesmo pelo fio invisível da visão, um espectador que não se recobra como sujeito senão no derradeiro instante, através de uma identificação paradoxal com a sua própria pessoa, extenuada no puro olhar. Não se trata, aqui, da identificação do espectador com os personagens do filme (já em si secundária), mas da sua identificação prévia com o *dar-a-ver* (instância invisível) que é o próprio filme como discurso, como instância que *leva avante* a história e a dá a ver. Se o filme tradicional tende a suprimir todas as marcas do sujeito da enunciação, é para que o espectador tenha a impressão de ser ele próprio esse sujeito, mas no estado de sujeito vazio e ausente, pura capacidade de ver (todo “conteúdo” está do lado do visto): com efeito, é preciso que o espetáculo “surpreendido” seja igualmente surpreendente, que porte (como em toda satisfação alucinatória) a marca da realidade exterior. O regime da “história” permite conciliar tudo isso, já que a história, no sentido de Emile Benveniste, é sempre (por definição) uma história de parte alguma contada por ninguém, mas que qualquer um recebe (sem o que, ela não existiria): em certo sentido, pois, é o “receptor” (ou melhor, o receptáculo) que a conta, mas ao mesmo tempo ela não é em absoluto contada, já que o receptáculo não é previsto senão como um lugar de ausência, no qual poderá ressoar melhor a pureza do enunciado sem enunciador. É bem verdade, por estes inúmeros traços, que a identificação primária do espectador se processa em torno à própria câmara, como demonstrou Jean-Louis Baudry.

Então, estádio do espelho (como prossegue o mesmo autor)? Sim, em larga medida (é, no fundo, o que vem de ser dito). E no entanto não é nada disso. Pois aquilo que a criança vê no espelho, aquilo que ela vê como um outrem que vem a ser *eu*, é, ainda, o seu próprio corpo: resta, portanto, uma identificação (e

não apenas secundária) com o visto. No cinema tradicional, o espectador já não se identifica senão com o vidente, a sua imagem não figura na tela, a identificação primária já não se constrói em torno de um sujeito-objeto, mas de um sujeito puro, onividente e invisível, ponto de fuga da perspectiva monocular retomada à pintura pelo cinema. E, de modo converso, todo o visto é rejeitado para o lado do puro objeto, objeto paradoxal, que extrai desse confinamento a sua força singular. Situação esquivamente lacerada, em que se mantém a todo custo a dupla denegação sem a qual não haveria história: o visto ignora que é visto (para não ignorá-lo, seria preciso que ele já fosse um pouco o sujeito) e esta sua ignorância permite ao *voyeur* ignorar-se como *voyeur*. Não resta mais que o fato bruto da vidência: vidência por fora da lei, vidência d'*Isso*³ que não assume nenhum *eu*, vidência sem lugar nem sinais, vicária como o narrador-Deus e o espectador-Deus: é a "história" que se exhibe, é a história que reina.

³ Nesta passagem, o termo *Isso* traduz *Ça*, termo francês que, além deste sentido literal, corresponde à instância da psique traduzida por *Id* em português. (N. do Org.).

3.3.2.

O DISPOSITIVO CINEMATOGRAFICO COMO INSTITUIÇÃO SOCIAL *

ENTREVISTA COM CHRISTIAN METZ **

P — Uma vez que situamos o Complexo de Édipo no contexto histórico específico do núcleo familiar burguês, você concordaria com a teoria de Jacques Lacan de que o falus é o significante primário por meio do qual o pequeno homem ingressa na ordem da cultura e da linguagem?

R — Como sabem, eu não sou lacaniano. Há um mal-entendido quanto à minha posição, por eu tomar emprestado alguns conceitos da obra de Lacan. Utilizo uns três ou quatro termos tirados de

* *Dispositivo* traduz *dispositif*, termo escolhido por Baudry para designar a situação espectral no cinema (ou a situação de assistência), englobando todos os aspectos da experiência na sala de projeção. O termo forjado pelos tradutores de Baudry para o inglês é *apparatus*. Preferimos não usar aparato ou aparelho para não criar confusão com "aparelho de base", termo também usado por Baudry, mas para se referir a todo o complexo de técnicas que define a representação no cinema, da filmagem à projeção. No artigo "Dispositif" (*Communications* n.º 23), é o próprio Baudry quem sugere a distinção entre "aparelho de base" e "dispositivo" (N. do Org.).

** Publicada originalmente em *Discourse*, n.º 1, 1979, Berkeley Journal for Theoretical Studies in Media and Culture, Berkeley — Ca, USA.

Lacan e sou tido em certos lugares como lacaniano, mas não o sou. Ser lacaniano, em Paris, implica uma vinculação muito precisa, pois se trata de um grupo fechado. O que me interessava era usar certos conceitos da obra de Lacan que julgo valiosos para o estudo do cinema e de fenômenos como a metáfora e a metonímia. Quanto a ser ou não fiel ao pensamento profundo de Lacan, isso não é problema para mim. Acho que as idéias não têm mais donos a partir do momento em que são publicadas, passam a ser propriedade de todos. Então, me acho no direito de usar certas idéias de Lacan — bem poucas, na verdade, perto do total dos conceitos lacanianos. Acho Lacan de fato um gênio, sendo que algumas de suas idéias me interessam de muito perto: metáfora, metonímia, Imaginário, Simbólico. Mas são apenas *algumas* idéias, se contrapostas à maior parte dos escritos de Lacan, os quais na verdade eu não utilizei. Em Paris, ninguém me consideraria lacaniano.

....

P — Você não acha que nas sociedades em que a estrutura objetiva da família mudou (por exemplo, nas comunidades que buscaram formas alternativas para a educação das crianças), a sua estrutura psíquica de base não terá se alterado também?

R — Sim, acho, mas é claro que isso depende da duração de tais experiências. É preciso muito tempo para que elas possam transformar profundamente a estrutura do ego. É uma questão de tempo. Não obstante, se tais experiências se prolongassem por muito tempo, *tenho certeza* de que poderiam vir a transformar profundamente a psique. É preciso, no entanto, um período de tempo muito grande para se chegar a interiorizar as condições objetivas, exteriores.

....

P — Você acha que o cinema tem algum papel especial nesse processo? Ou, em termos mais gerais, seria o cinema, enquanto instituição¹, capaz de alterar certas convenções sociais?

¹ *Instituição cinematográfica* (insisto mais uma vez): não apenas a indústria do cinema (que trabalha para encher as salas, não para esvaziá-las);

R — O cinema, especificamente, não, mas todas as formas culturais. Não vejo uma razão especial para que o cinema, em si, possa estar envolvido em tal processo *mais* do que a TV, o romance ou o teatro.

....

P — Em sua palestra no Alumni House (U. C. Berkeley, maio de 1978), você salientou que a instituição cinematográfica apresenta três aspectos: o semiótico, o econômico e o psicanalítico. Como se articulam estas três instâncias? Como reportar a realidade objetiva, concreta, das relações sociais de produção a uma teoria do sujeito como aquela produzida pelo cinema?

R — O estudo do cinema — e não exatamente o fato cinematográfico — apresenta três espécies principais de abordagem: a lingüística (o cinema enquanto discurso, história ou estória, convenções de montagem etc.); a psicanalítica; e aquela diretamente social e econômica. Nesse ponto, talvez eu pudesse acrescentar algo: as relações entre estas três modalidades de estudo não são as mesmas, não são inteiramente paralelas. Parece-me fácil — ou pelo menos possível — desenvolver algumas, ou várias, articulações entre os estudos lingüísticos e os estudos psicanalíticos, já que um e outro são precisamente ciências do sentido, da significação. Já a articulação com a base sócio-econômica é muito mais difícil — não estou dizendo que ela inexista, mas que é muito mais difícil de ser explorada. É um problema inteiramente prático. É possível adquirir um certo domínio da lingüística e da psicanálise — é possível, embora isso exija um esforço muito grande. Agora, possuir, ainda por cima, uma base sólida de conhecimentos de economia... já é ciência; a *économie politique*, eu diria, é uma ciência, e muito, muito diversa das humanidades. A única maneira de estudar seriamente este aspecto particular é ser um economista. Será preciso examinar as estatísticas: quantas pessoas vão ao cinema, quanto se arrecada

também a maquinaria mental — outra indústria — que os espectadores “habitados ao cinema” historicamente interiorizaram e que os tornou aptos a consumir os filmes... (...) a instituição inteira visa ao prazer fílmico e apenas a ele”. *Le Signifiant Imaginaire (Psychanalyse et Cinéma)*, pp. 13-4, Paris, Union Générale d’Editions, col. 10/18, 1977.

— dados muito específicos, pois do contrário não se vai além de generalidades. O cinema é uma indústria financeira, mas não há por quê insistir demais nisso. É preciso, sim, ser um verdadeiro economista, alguém como Mercillon, por exemplo, na França.

....

P — No entanto, Comolli tenta trabalhar com dados desse tipo em seu estudo sobre a história da perspectiva monocular².

R — Partindo mais da tecnologia do que da economia.

....

P — Você acha possível relacionar o tipo de estudo que pessoas como Douglas Gomery e Russell Meritt empreendem sobre a história econômica do desenvolvimento da indústria com a metapsicologia do espectador?³

R — Possível eu acho. Agora, é muito difícil! A existência da relação entre a base e a superestrutura é inegável, mas muito difícil de ser corretamente estudada. Se se parte de uma instância específica, como se poderá demonstrar com precisão que certas relações entre as forças de produção, de investimento, ou que o desenvolvimento econômico de um país qualquer influi deste ou daquele modo sobre esta ou aquela convenção de montagem, ou então sobre o *flashback*? É assim que seria um estudo sobre a relação de tais elementos. E por aí se vê a dificuldade.

....

P — Um modo de relacioná-los seria em termos de estruturas sociais, como a família, e não em termos de economia.

² Jean-Louis Comolli, "Technique et Idéologie", *Cahiers du Cinéma*, n.º 229 (maio-junho de 1971), 230 (julho de 71), 231 (agosto-setembro de 1971), 233 (novembro de 71), 234-235 (dezembro de 71-janeiro de 72), 241 (setembro-outubro de 72).

³ Incluído na antologia *The American Film Industry*, editada por Tino Balio, Madison, University of Wisconsin Press, 1976. Cf. também *Quarterly Review of Film Studies*, vol. 3, n.º 1, inverno de 1978.

R — Sim, claro. Certos aspectos, como a circulação do dinheiro pela indústria do cinema ou o problema da motivação do espectador — motivação de se dispor a pagar para entrar no cinema...

....

P — Isso introduz a metapsicologia do espectador, no que ela se refere a um ponto em que já tocamos antes — a questão das relações entre diferença sexual e assistência. Se as teorias freudianas e psicanalíticas descrevem a trajetória do sujeito pela linguagem e pela cultura e se este sujeito é masculino, que formas de assistência caberiam às mulheres? Mais uma pergunta, como a noção de diferença sexual se inscreve nas teorias correntes do espectador cinematográfico como sujeito assistente? O ascenso à ordem Simbólica baseia-se no reconhecimento de uma posição em relação à castração?⁴

R — Diria que sim. Sim, na medida em que a diferença sexual é, até certo ponto, um problema fisiológico — apenas até certo ponto. Mas diferença sexual não significa desigualdade sexual, nem ela se reduz necessariamente à forma de diferença sexual que vivenciamos na sociedade. Acho que esta forma, porém, remeteria necessariamente a uma certa diferença sexual — *difference* —, essa seria a idéia geral da minha resposta. Não vejo como escapar ao fato em si da diferença sexual. Vejo, sim, meios de se escapar à forma de diferença sexual — e não apenas à diferença, mas também à desigualdade — característica da nossa sociedade, e aí já não se trata de um problema fisiológico, mas de um problema estritamente sociológico. Acho que o sujeito, em Freud bem como na psicanálise em geral, é uma mistura bastante estranha de características efetivamente humanas e de características masculinas. Esse é um ponto controverso. De acordo com o contexto histórico e social em que se deu a descoberta de Freud, ele não teria sido capaz de distinguir entre certas características comuns aos seres humanos em geral e outras propriamente masculinas. Assim, eu sinto que uma das questões mais difíceis com que nos deparamos, especialmente o movimento feminista, é justamente a de fazer essa distinção, que

⁴ J. Laplanche e J. B. Pontalis, *Vocabulário da Psicanálise*, pág. 304 e 624, Lisboa, Moraes Editores, 1970.

em Freud permanece totalmente obscura. O problema é o mesmo de sempre: que parcela do que Freud atribuía aos seres humanos é, na verdade, masculina, e que parcela é, na verdade, humana? É uma questão aberta, um livro aberto. Acho que isso compete ao movimento das mulheres... Em certo sentido, acho que seria... como direi... *desleal*, desonesto um homem assumir em público, manifesta e abertamente, uma posição feminista, pois os homens não têm nenhum direito de falar pelas mulheres, em seu lugar.

....

P — O que você parece estar dizendo é que o seu trabalho sobre o lugar do espectador não levaria em conta esse tipo de preocupação. Você tem consciência de que uma posição como essa implicaria uma apropriação masculina das questões feministas e que seria desonesto tentar definir o papel do sujeito feminino na assistência, já que você não pode se colocar em seu lugar.

R — Sim, é esse o problema. É realmente difícil para um homem assumir uma posição feminista nesse ponto; não exatamente “feminista”, mas *feminina*, pois o homem *não é* a mulher.

....

P — Mas não se trata de qual seja a sua situação pessoal, é antes uma questão de discernimento científico. Um dos móveis da discussão em torno da psicanálise é o de que ela proporcionaria os meios necessários para que alguém possa ir além das determinações do seu próprio sexo.

R — Sim, mas é uma questão pessoal também. Em qualquer tipo de estudo analítico, passa-se em seu interior por uma espécie de auto-análise, do contrário não se pode levá-lo a sério.

....

P — Mas então, já que você reconhece o fato de que toda posição ideológico-crítica implica a posição psíquica de cada um, você terá assim mesmo que se ocupar da questão da diferença sexual em relação à assistência.

R — Como sabem, alguns aspectos da situação estão claros, muitos outros não. Está claro, por exemplo, que na maioria dos filmes

exibidos nos cinemas o lugar da enunciação, o lugar do “olhar”, é um lugar masculino — isso está bem claro. Mas a questão não se limita a isso.

....

P — Essa questão do “olhar” suscita certos paralelismos que você faz em *O Significante Imaginário*, comparando a situação fetichista com o “dispositivo” cinematográfico.

R — Não, não, eu não comparo não. O que eu dizia em *O Significante Imaginário* era simplesmente que a situação cinematográfica guarda em si *algumas características* daquilo que Freud descreveu com o nome de “fetichismo”. Mas não é uma comparação. Eu levei em conta duas características: a recusa (as construções do tipo *sei muito bem, mas...*), a estrutura da recusa como reanalisada por Octave Mannoni,⁵ o problema da crença/descrença — mas isso é um aspecto apenas do problema do fetichismo. E, em segundo lugar, levei em conta uma outra característica da situação fetichista, que é o próprio “dispositivo” como uma espécie de substituto para o pênis. São apenas algumas características do fetichismo. O problema do fetichismo, em Freud, é mais amplo.

Nesse ponto, gostaria de acrescentar algo que, espero, poderá esclarecer a nossa discussão, algo acerca do fetiche psicanalítico em geral. Não é bem um substituto para o pênis, mas para a ausência de pênis (ou de falus, na formulação de Lacan). O que é comum tanto aos homens como às mulheres é a castração, o fato de ambos *não* possuírem o falus: daí a angústia (para ambos), daí o difícil acesso ao desejo, a dificuldade para todos nós, homens ou mulheres, de descobrir o que realmente nos interessa etc. No entanto, resta ainda uma diferença entre os sexos: eles não vivem, não experimentam do mesmo modo essa ausência comum do falus, e aqui o

⁵ *Clefs pour l'imaginaire ou l'autre scène*, Paris, Le Seuil, 1969. Neste importante trabalho sobre o fetichismo e a recusa, Mannoni analisa a situação fetichista e a sua oscilação entre o saber (tal como o confirma a evidência sensorial — “Eu sei” que a mãe não tem nenhum pênis) e a crença (o desejo de negar este fato — “mas...” eu acho que ela deve ter um). Mannoni, e com ele Metz, vê esse processo em ação na situação de assistência, postulando a estrutura da ficção como estrutura de crença.

fator sócio-político (quero dizer: a opressão objetiva das mulheres) desempenha um papel determinante. A pressão ideológica torna possível aos homens imaginar, alucinar que eles possuem o falus, enquanto para as mulheres esta ilusão já é mais difícil. A ideologia da desigualdade entre os sexos se vale naturalmente de pretextos, álibis, falsas “razões” derivadas da “natureza” ou da “anatomia”: o homem tem em seu corpo um órgão que pode ser alucinado como sendo o falus. Mas a verdade é muito mais social: existem vários órgãos do corpo do homem e do corpo da mulher que poderiam ser alucinados como sendo o falus, mas a sociedade os reduz arbitrariamente a um órgão apenas do corpo do homem.⁶

....

P — Isso suscita uma outra questão, relativa à teoria do fetichismo em Freud. Em termos freudianos, a situação fetichista, no que ela vem substituir-se ao pênis, tem de apresentar objetos específicos, como um pé ou então a pele. De que modo você relaciona isso com os diferentes níveis da identificação, o primário e o secundário?

R — Primário, na medida em que o “dispositivo” e o apego pelo “dispositivo” não se distinguem. Nos *meus* termos, pelo menos, todo esse problema do apego votado ao próprio “dispositivo” estaria relacionado ao que chamo de identificação primária — a identificação com o próprio “dispositivo” como com um fetiche.⁷

⁶ Para uma interessante discussão acerca da simbolização em relação ao falus e a posição das mulheres em tal construção, veja-se Parveen Adams, “Representation and Sexuality”, m/f, n.º 1, 1978.

⁷ “Quis simplesmente mostrar que não há, no fundo, solução de continuidade entre o ensaio da criança diante do espelho e, no outro extremo, certas figuras localizadas dos códigos cinematográficos. O espelho é o lugar da identificação primária. A identificação com o próprio olhar é secundária em relação ao espelho, isto é, em relação a uma teoria geral das atividades adultas, porém ela é fundadora do cinema e portanto primária quando é a ele que nos referimos: é a *identificação cinematográfica primária* propriamente dita (“identificação primária” seria inexato do ponto de vista psicanalítico; “identificação secundária”, mais exato nesse ponto, seria ambíguo em relação a uma psicanálise cinematográfica). Quanto às identificações com os personagens, comportando elas mesmas diferentes níveis (personagem fora de campo etc.), são as identificações cinematográficas secundárias, terciárias etc.; se as tomarmos em bloco e simplesmente as opusermos à identificação do espectador com o seu olhar, o seu conjunto constituiria, no singular, a identificação cinematográfica secundária”. *Le signifiant Imaginaire*, pág. 79.

P — Quer dizer, então, que você amplia Freud, no sentido da variedade de coisas que poderiam passar por substitutos do pênis?

R — Sim, sim, acho que essa ampliação *tem* que ser feita, pois fetichismo significa, *pelo menos*, duas coisas. Tem-se uma definição quase médica do fetichismo, e nesse caso tanto podia ser um pé como um sapato. É o fetichismo enquanto nosografia. E tem-se o fetichismo na vida social e cotidiana, que é muito mais extenso, não havendo razão alguma para restringi-lo a um sapato ou outro acessório parecido.

....

P — Você se refere ao fetiche mais como um processo do que como um objeto.

R — Sim, exatamente. Um processo que pode se estender aos mais variados objetos, desde que se tornem substitutos para o desejo, e que não se limita a um certo número deles (um reduzido número) apenas por Freud tê-lo abordado — principalmente, mas não só — como um fato nosográfico, ou caracterológico ao menos. Para ele, tratava-se de um tipo bem definido de conduta, não necessariamente patológica, mas diretamente erótica. E é claro que, se agora passamos para os problemas do cinema, o fetiche poderia tornar-se um objeto bem diverso.

....

P — Só mais uma questão, para dar seqüência a essa: em Freud, o fetichismo parece estar ligado à angústia de castração; o que isso tem a ver com a localização por você do fetichismo no nível primário? No nível primário de identificação com o “dispositivo” cinematográfico o espectador sente angústia?

R — Sim, sente. Os sentimentos (tanto no espectador como no cineasta) votados ao “dispositivo” estão relacionados precisamente com a imagem — uma imagem é a impressão atual de um objeto ausente.

....

P — E isso, então, causaria necessariamente angústia no espectador?

R — Uma certa angústia, sim. Não necessariamente uma angústia consciente, é claro. Mas ela está diretamente ligada à imagem — a imagem é algo muito estranho, é uma mescla de ausência e presença. Assim, ela torna a fazer o jogo da castração: “ser ou não ser”, morte, angústia. Acho que a imagem é muito importante devido ao seu estatuto particular, precisamente por ser uma mescla especial de realização e carência.

....

P — Você está dizendo que isso não depende necessariamente do que é significado pela imagem, mas da própria imagem em si enquanto significativa?

R — Exatamente. E, é claro, a natureza específica de uma imagem ou de várias imagens pode configurar uma forma reduplicada de fetichismo. Se as seqüências são explicitamente eróticas ou pornográficas, então, nesse caso, acho que o conteúdo das imagens isoladas reduplica todo o processo. No entanto, mesmo nas seqüências convencionais, precisamente no fato da imagem em si, já nos deparamos com um evidente fetichismo. O processo, no fetichismo, é o da recusa, e o objeto seria o próprio fetiche.

....

P — Mas existe uma diferença entre a identificação com o ato de ver (isto é, com a câmera) e o fato de ver na tela um objeto fetichizado. Quando você se referiu ao artigo de Thierry Kuntzel, *Le Défilement*,⁸ você parece ter feito uma distinção entre o processo latente, que concordamos ser a identificação com o ato de ver, e os materiais manifestos, explicitamente figurados na tela em forma de fetiche ou de falus. Você poderia comentar isso?

R — Sim. O que eu chamaria de processo, no fetichismo, é o problema todo da crença, descrença, clivagem da crença — numa

⁸ “Le Défilement: A View in Close-Up”, traduzido por Bertrand Augst, *Camera Obscura*, n.º 2, 1977. Publicado originalmente em *Révue d'Esthétique*, número especial (“Cinéma, Théorie, Lectures”), Paris, 1973.

palavra, da “recusa”, *Verleugnung* em Freud.⁹ E o que eu chamaria de objeto é o próprio fetiche como um substituto para o pênis — não exatamente para o pênis, mas para a *falta* de pênis, para o pênis ausente. Assim, pode ser que numa determinada cena ou seqüência um objeto fílmico preciso venha tomar o lugar do fetiche secundário — fetiche no nível da identificação secundária. A meu ver, teríamos então o processo, o objeto e, no interior deste, um objeto primário e um objeto secundário do fetichismo, conforme esta relação fetichista se aplique ao espectador que vê (ou ao próprio “dispositivo” cinematográfico, objeto primário, portanto) ou a um determinado objeto que é visto — que é mostrado num determinado filme.

....

P — Para mudar um pouquinho os termos da discussão, anteriormente assinalamos o fato de que se certas estruturas mudassem (como o núcleo familiar e as relações de produção), a imagem fílmica ainda continuaria sendo a impressão atual de um objeto ausente. A estrutura sobre a qual o “dispositivo” é construído ou à qual o “dispositivo” se acha firmemente engatado permaneceria a mesma. Suponho que, ao dizer que a fenomenologia permaneceria a mesma, você quis dar a entender que a natureza do processo que se estabelece entre o espectador e o espetáculo (o filme) permaneceria a mesma, a despeito das mudanças verificadas na estrutura social.

R — É o que eu penso, mas o passado reativado já não seria o mesmo — o mesmo passado infantil, as mesmas recordações. A situação, o *background* reativado não seria mais o mesmo. Assim, *mesmo que* o aspecto fenomenológico da coisa continuasse inalterado, o que é reativado por ela *se transformaria* — profundamente. E um segundo ponto: na minha opinião, as transformações sociais e familiares poderiam, a longo prazo, modificar verdadeiramente o próprio “dispositivo”, as câmeras, a maneira de utilizá-las etc...

⁹ “Termo usado por Freud num sentido específico: modo de defesa que consiste numa recusa pelo indivíduo de reconhecer a realidade de uma percepção traumatizante, essencialmente a da ausência de pênis na mulher. Este mecanismo é evocado por Freud em particular para explicar o fetichismo e as psicoses”, Laplanche e Pontalis, op. cit., pág. 562.

e, daí, a própria relação psíquica com o “dispositivo”.

....

P — Gostaria de prosseguir a discussão sobre a imagem enquanto ausência presentificada. Tanto o teatro como o cinema funcionam a partir de um processo de recusa. O que caracteriza o tipo de recusa específico a cada um desses modos de representação? Se toda construção ficcional pode ser vista como uma oscilação entre crença e descrença, como você diferenciaria a ficção no cinema da ficção no teatro?

R — A diferença, a meu ver, está no equilíbrio de forças entre os dois aspectos da clivagem. Sempre que se tem uma clivagem, têm-se dois grupos de forças, pois uma clivagem significa que o sujeito foi de certa maneira dividido em duas partes, dois sujeitos. Acho que a diferença entre as situações cinematográfica e teatral está na relação de forças entre estes dois fatores ou, mais precisamente, no equilíbrio de forças entre o material da representação — o material do significante —, por um lado, e a eficácia específica do significado, do que está sendo representado, por outro. A ficção é um fenômeno histórico muito importante, ela pode ser agenciada pelos significantes os mais diferentes. Acho que toda ficção apresenta dois aspectos: a própria ficção em si e os diferentes significantes capazes de sustentá-la. Há uma ficção no romance, uma ficção no cinema, uma ficção no teatro: um material concreto — o material do significante — é utilizado para representar uma outra coisa. Essa “outra coisa” é o representado, a diegese. E em termos de crença, acho que os pesos não são os mesmos para o espectador de cinema e para o espectador de teatro, uma vez que o material do significante, no teatro, é *integralmente* real. O material usado para figurar a diegese no teatro são as pessoas reais efetivamente presentes ao espetáculo. No cinema, o ator está ausente à projeção do filme; ele esteve presente às filmagens, não mais. Assim, o material do significante, no teatro, é parte da realidade: o espaço real, o espaço binocular, o mesmo espaço em que o espectador se encontra a cada momento. No teatro, temos um significante bastante real que se empenha (por assim dizer) em imitar, em representar uma diegese — em representar algo de irreal. Já no cinema, temos a impressão (como no sonho ou na fantasia) de nos acharmos

em face desse próprio irreal, pois o material do significante já não é inteiramente real. O ator já não está presente — é um ator ausente, um espaço monocular. O material do significante no cinema é muito mais irreal, o que torna a diegese muito mais real em termos de crença. Eu diria que o equilíbrio de forças entre a representação e o que é representado inclina-se muito mais para o lado da representação, no teatro, e muito mais para o lado da diegese — da presença imaginária do irreal — no cinema. Está claro isso? No meu entender, é uma questão de equilíbrio entre crença e descrença, uma questão de economia, no sentido freudiano: relações de forças.

....

P — E quanto ao papel da diegese na psicanálise? É nos casos clínicos de Freud que eu estou pensando: o paciente apresenta como que uma maçaroca de fenômenos que não se deixam dispor em ordem temporal e o processo de análise consiste na construção de uma diegese explicativa. Como se poderia conceber a relação entre o papel da diegese no cinema, no teatro ou no romance e na terapia psicanalítica?

R — Há uma importante diferença, a meu ver, entre a diegese na ficção e a diegese na análise propriamente. É uma diferença entre os *textos*. Numa análise, o texto não apresenta limites de nenhuma espécie. O texto vai se expandindo, se desenvolvendo, sendo construído; a cada sessão, ele é levado mais longe. Ele não possui limites precisos — não se trata de um texto fechado como o de um filme.

....

P — Mas isso apenas se a análise é interminável.

R — Sim, mas é num sentido muito relativo que Freud concebe um fim para a análise. Na verdade, todas as análises são intermináveis. Acho mesmo que faz parte da própria definição de análise o fato de ela ser interminável. Claro que se pode fazer uma distinção — e Freud a fez — entre as análises ditas termináveis e as intermináveis, dependendo do *estágio em que se encontra o problema da castração*. Em todo caso, há uma outra diferença essencial, a se-

gunda delas, entre a diegese na análise e a diegese nas artes ficcionais. Quando um analista começa a trabalhar na diegese de uma obra de arte, a obra de arte já se acha concluída, o seu conteúdo literal e manifesto já se acha predeterminado, já precede o trabalho do analista. Quando, pelo contrário, é de um paciente que se trata, o analista exerce uma influência direta justamente sobre o conteúdo literal do texto — o texto da análise. Além do que, ele se defronta com um sujeito verdadeiro, capaz de reagir, de responder ao fato da análise, quando nem o texto literário nem o filmico respondem às sugestões do seu analista. É uma diferença enorme.

....

P — Talvez pudéssemos falar acerca da articulação entre os eixos do Imaginário e do Simbólico. Há dois modos possíveis de ver como o Imaginário e o Simbólico se interceptam: na relação do espectador e na relação do analista com o filme. Que conexões entre os eixos do Imaginário e do Simbólico sobressaem quando o filme é considerado segundo estes mesmos conceitos? Algumas teorias sobre a assistência no cinema aludem a uma certa situação imaginária — o Estádio do Espelho, a relação especular, o dualismo — que seria reconstituída durante a experiência de se assistir ao filme. E contudo o cinema — o filme — é uma construção simbólica — um discurso, e como tal é entendido porque o espectador/sujeito já acedeu ao Simbólico. Há uma complicada relação entre estes dois regimes.

R — Mas acho que esta relação complicada não se limita ao cinema apenas. É o problema mais amplo da imbricação do Simbólico e do Imaginário como tais. O Imaginário não existe propriamente sem uma *prise en charge* (assunção) por parte do Simbólico. Em Lacan, o Simbólico nada mais é do que a *prise en charge* do Imaginário. É uma distinção entre níveis de funcionamento, não entre fatos diversos. Nunca damos com o Imaginário sem a *prise en charge* pelo Simbólico, nem no cinema nem em parte alguma certamente. O Imaginário tem que ser dito, tem que ser comunicado — daí o estatuto da linguagem. Acho que este problema não é assim mais complicado no cinema do que na vida cotidiana. Em segundo lugar, se é possível enxergar tais implicações na importância da reativação da Fase do Espelho (Estádio

do Espelho) no cinema, ainda resta, porém, uma diferença entre o espelho propriamente dito e essa espécie de “espelho” segundo que é a tela de cinema. A diferença é que o espectador de cinema é um adulto, alguém, pois, que já passou pelo verdadeiro Estádio do Espelho e em quem o Simbólico já funciona; para a criança, no entanto, ele terá ainda de ser construído. Na verdade, trata-se de uma simples diferença de idade (isto é, de graus de socialização), mas ela é relevante. Esse seria precisamente o ponto — o único, creio — do qual eu discordaria, em certa medida, de Jean-Louis Baudry.¹⁰ Acho que ele ressaltou exageradamente a semelhança entre o Estádio do Espelho e a situação cinematográfica, subestimando no entanto as *diferenças* entre o estádio do espelho e o “dispositivo” cinematográfico. Uma delas, muito importante: o espectador de cinema não vê a imagem do seu próprio corpo. Exatamente como na questão do fetichismo, acho que a situação cinematográfica apresenta apenas *algumas* características do Estádio do Espelho. Mas, como se sabe, em termos mais gerais, a idéia de comparar a situação cinematográfica com outra coisa qualquer é inviável. Não se pode comparar as coisas — no caso, apenas constatar que certas características da situação cinematográfica têm algo a ver com o Estádio do Espelho, o Imaginário, o Simbólico. Algo como uma submotricidade (reduzida atividade motora) e uma superpercepção socialmente impostas drenam toda a energia do espectador para o ver-olhar-ouvir.¹¹ Superpercepção e submotricidade, pois — estas duas características são comuns tanto à situação cinematográfica como ao Estádio do Espelho. Mas há uma terceira: julgo que a presença da imagem do próprio corpo do espectador, que acompanha o Estádio do Espelho real, não se verifica na situação cinematográfica. É uma grande diferença.

....

P — Se o registro simbólico é uma *prise en charge* do Imaginário, seria de esperar que este processo variasse em função do grau com

¹⁰ “Efeitos Ideológicos produzidos pelo Aparelho de Base”, traduzido por Vinícius Dantas, nesta mesma antologia. Publicado originalmente em *Cinéthique*, n.º 7/8, 1970.

¹¹ Para uma discussão desta idéia, ver Christian Metz, “Le Film de Fiction et son Spectateur — Étude métapsychologique”, *Communications*, n.º 23, de maio de 1975. Também publicado em *Le Signifiant Imaginaire*, pág. 121. Tradução brasileira in *Psicanálise e Cinema*, São Paulo, Ed. Global, 1982.

que um determinado modelo discursivo restaura a coerência imaginária da Fase do Espelho. Mais especificamente, se um certo modelo discursivo se afasta da estrutura narrativa e dos processos de montagem convencionais (que suturam o sujeito/espectador univocamente à cadeia significante),¹² não poderia ele afetar o nível primário da identificação?

R — Acho que o processo de sutura envolve a identificação primária e a secundária ao mesmo tempo. O melhor exemplo talvez seja o do personagem olhado por um outro personagem que se encontra fora de campo. Este personagem *off* é uma espécie de substituto do espectador, pois o que em parte define o espectador é encontrar-se fora de campo. Assim, o personagem *off* compartilha uma certa posição “off” com o espectador. Desse modo, portanto, o processo de sutura envolve a identificação primária, pois o personagem *off* é realmente um substituto do espectador. Ele é um espectador — um observador no interior do observado. Mas nessa mesma tomada, há *também* o personagem que não está fora de campo mas que é olhado pelo personagem *off*. E assim temos, de um só golpe, a identificação secundária.

....

P — Alguns teóricos afirmam que as rupturas da identificação secundária poderiam arruinar a pura especularização da relação espectador-tela e transmutá-la em relações de natureza mais intratextual. Nesse caso, a identificação primária do espectador sofreria um colapso e seria remanejada, da tomada para as conexões entre

¹² A “sutura” é um conceito teórico sumamente complexo e que tem sido debatido em detalhe ultimamente, num esforço para se tentar especificar os processos atuantes na situação de assistência cinematográfica. O conceito é tomado de empréstimo à teoria psicanalítica (particularmente como elaborado por Jacques Lacan e Jaques-Alain Miller) e usado para descrever um dos processos pelos quais o espectador/sujeito se inscreve no discurso cinematográfico. Ele ressalta o funcionamento do inconsciente em qualquer relação espectador-tela. Um dossiê especial sobre a sutura apareceu em *Screen*, vol. 18, n.º 4, inverno de 1977-78. (N. Org.) Foi Jean-Pierre Oudart quem nas páginas dos Cahiers du Cinéma (n.º 211 e 212, 1969), introduziu o termo *sutura* na crítica cinematográfica, fazendo referência explícita ao texto de Jacques-Alain Miller, “A sutura — elementos da lógica do significante” publicado nos Cahiers pour l’Analyse” n.º 1, 1966.

as tomadas. Assim, a especularização da imagem estaria em função das diversas identificações possíveis que se deparam ao espectador num dado momento qualquer. Você poderia comentar esse tipo de transferência?

R — Eu responderia “sim” e “não” a essa questão. Sim, na medida em que um colapso da identificação secundária influiria bastante, não há dúvida, sobre o funcionamento efetivo da identificação primária, pois esta identificação primária passaria a não mais estar “bloqueada” — se é que ela tem um caráter maciço. Por outro lado, eu responderia que “não”, pois realmente acho que há um risco, nos filmes experimentais, de que o desaparecimento quase total da identificação secundária possa, em conseqüência, elevar ou intensificar a identificação primária. A identificação secundária se veria então frustrada, devido à ausência de personagens com os quais se identificar — frustrada pelo súbito colapso de todo um setor do desempenho imaginário. Assim ... ocorreria um fenômeno de frustração e todas as forças que no interior do espectador ou do cineasta não mais atingem as suas metas de identificação secundária poderiam reforçar a identificação primária. Daí a possibilidade de uma certa estética idealista em algumas experiências de vanguarda. Não é uma crítica às pessoas que optaram por esse tipo de cinema, mas acho que elas têm de estar conscientes e atentas a esse problema. Seria socialmente possível, nas atuais circunstâncias, abolir a identificação secundária sem promover o apego ao próprio “dispositivo”, sem reforçar os estágios do “dispositivo” como fetiche? É uma questão de equilíbrio de forças. Se reduzirmos uma delas, será difícil evitar que a outra aumente, já que há um equilíbrio entre elas, já que o desejo permanece. É difícil, mas não impossível.

....

P — Você, parece, quer dar a entender que, atenuando-se as identificações secundárias, a identificação primária seria de algum modo reforçada e que então teria lugar um processo psíquico capaz de satisfazer o desejo do espectador que está lá. Você quer dizer, então, que é impossível para um espectador que não tem o costume de assistir a filmes experimentais mudar o seu tipo de desejo?

R — Sim, o tipo de espectador que sai no meio da projeção tem uma reação interna diferente. Os seus anseios e as suas expectativas secundárias se vêm profundamente frustrados e assim ele não se sente mais capaz de sustentar a satisfação primária de seus desejos. Mas há um outro tipo de indivíduo, que nós todos conhecemos, grande entusiasta do cinema experimental e que não reage da mesma forma. E para esse segundo tipo de indivíduo, há o risco do que eu chamaria de esteticismo idealista. Mas um risco não quer dizer que se incorra automaticamente nele.

....

P — Você está apontando, pois, para uma desconsideração por parte de certos teóricos e cineastas abstratos. Eles se enganam a si próprios ao pensarem que estão rompendo com alguma coisa, quando na verdade estão a reforçá-la.

R — Sim, o perigo desta desconsideração existe, mas isso não significa que a reação das pessoas que abandonam a projeção seja melhor, de modo algum. Acho apenas que não se pode fazer nada (pelo menos a curto prazo) no caso destes que saem no meio.

....

P — Mas isso evidencia um fator muito importante, que é o contrato de assistência (uma idéia aventada por Jean-Louis Comolli).¹³ Se o contrato de assistência não se efetiva ou não se estabelece, então a coisa toda não chega sequer a ocorrer. Se alguém sai no meio ou não vê o filme, nem a identificação primária nem a secundária se processam, em qualquer sentido que seja. A noção de um contrato é central, pois ela estabelece limites bastante precisos para o funcionamento do cinema.

R — Concordo inteiramente. E acho esta noção de contrato de assistência muito importante.

....

¹³ "Machines of the Visible", comunicação de Jean-Louis Comolli à International Conference on the Cinematic Apparatus, University of Wisconsin, Milwaukee, fevereiro de 1978.

P — Se aceitarmos a premissa de que o conhecimento é também questão de desejo e se o objeto do desejo é um objeto fantasmático perdido, que implicações epistemológicas se poderia tirar daí?

R — Acho que o estudioso tenta encontrar ou reencontrar (daí o objeto perdido) uma certa segurança exatamente pelo fato de buscar uma descrição bastante precisa do dado, pelo esforço patético de dominar o seu material. Assim, estou convencido — não apenas convencido, é também algo que sinto no contato íntimo com o meu trabalho — de que se trata aí de um empenho interno no sentido de reencontrar uma certa segurança muito antiga, *mesmo que* ela seja ilusória. De modo que, sim, acho que o conhecimento tem muito a ver com a busca do objeto perdido, mas num sentido muito diverso.

....

P — Você está se referindo ao conhecimento do ponto de vista do intelectual, para quem a busca de conhecimento é uma profissão (o erudito, o pesquisador, o crítico, o analista). E o conhecimento do ponto de vista do espectador?

R — Ah, para o espectador as coisas são muito diferentes. Acho que, no caso do espectador, o objeto perdido e a sua busca, a redescoberta do objeto perdido, têm muito a ver com o voyeurismo. Nesse ponto, eu concordaria em quase tudo com a posição de Melanie Klein, para quem a epistemofilia é uma transmutação do voyeurismo. E acho que a única diferença — uma diferença muito pequena, na verdade, mas muito importante, ao mesmo tempo — entre o espectador e o erudito é que o primeiro ocupa uma posição voyeurística mais privada, enquanto no último esta posição voyeurística já se diferenciou. "Saber" é uma diferenciação de "ver, olhar".

....

P — Você falou um tanto rapidamente da noção de pulsão: a pulsão escópica (o desejo de visão prazerosa) e a pulsão invocatória (o desejo de audição prazerosa) e a sua relação especial com a representação. Você poderia falar um pouco mais sobre isso?

R — Há, em primeiro lugar, uma diferença muito importante entre os instintos ou necessidades biológicas e as pulsões. A diferença é que, no caso das necessidades, há uma relação muito forte com o objeto. Daí a ausência de sublimação ou de “repressão” real, no sentido analítico. As pulsões apresentam uma relação muito mais livre para com os seus objetos. De acordo com Lacan, esse é um dos aspectos da definição de pulsão. O objeto pode ser substituído por meio do processo de deslocamento, por meio da substituição, o que é impossível quando se sente fome — quando se sente fome, é preciso comer. As pulsões podem ser reprimidas sem risco imediato para a existência do sujeito — daí justamente a possibilidade de repressão. Segundo ponto: entre as próprias pulsões, algumas, aquelas relacionadas com os sentidos da distância, apresentam a meu ver a seguinte *mise en scène*: uma invocação espacial, uma designação espacial desta relação perdida com o objeto, o que não acontece com as outras pulsões, ligadas aos sentidos do contato. O melhor exemplo, a meu ver, seria a pulsão oral ou a anal, que se ligam aos sentidos do contato: a distinção entre os alvos ou metas da pulsão (para empregar os termos de Freud) e o órgão fonte tende a desaparecer, já que a pulsão visa precisamente a alcançar uma certa satisfação no nível da fonte. Já no caso das outras pulsões, como na pulsão de olhar ou nas pulsões auditivas, tem-se uma *mise en scène* espacial. Nas artes, na pintura, no teatro — em todas as artes ligadas aos sentidos da distância (visão e audição) — observa-se essa lacuna espacial, essa *mise en scène* da distância. O ato de olhar implica precisamente uma distância. Se nos achamos demasiado próximos de um objeto, não o vemos mais. O ato de ouvir implica precisamente uma distância. Assim, acho que todas as pulsões fundamentam-se nessa relação perdida com o objeto. Em certas pulsões, há uma *mise en scène* espacial concreta desse liame perdido. Em outras pulsões, naquelas relacionadas com os sentidos do contato, pode-se chegar mais facilmente à ilusão ou à impressão de uma relação diversa com o objeto. Pode-se chegar mais facilmente à *impressão de um preenchimento da lacuna* entre objeto e sujeito a partir dos sentidos do contato; embora não passe de uma ilusão, ela é mais facilmente produzida, quando até mesmo a própria ilusão já é mais difícil de ser produzida a partir dos sentidos da distância. De minha parte, acrescentaria que a diferença entre estas duas espécies de pulsões desempenham um importante

papel social, já que as principais artes, aquelas socialmente aceitas, socialmente legitimadas como arte, baseiam-se justamente nos sentidos da distância e não nos sentidos do contato, que são socialmente *illégitimes*, como dizemos nós na França, que têm uma receptividade social menor, como a arte de cozinhar, por exemplo, ou a arte da perfumaria.

•••••
P — Até agora, a nossa conversa tem acentuado o aspecto psicanalítico das “novas semióticas”. O seu trabalho atual constitui uma ruptura muito grande em relação ao anterior, com a lingüística? Por exemplo, como você vê o papel dos processos primário e secundário na análise do filme?

R — A noção central, na psicanálise, não é tanto a de uma simples oposição binária entre dois termos (primário e secundário), mas antes a de *graus de secundarização*. Parece que é óbvio — óbvio, logo não muito instigante —, é óbvio notar que o inconsciente é mais primário do que os discursos conscientes ou as condutas conscientes na vida comum, como a linguagem ou o filme. Freud, na verdade, já tinha dito isso, quando, por exemplo, sublinhava que o sonho não tem quaisquer demarcações sintáticas, quaisquer separações para indicar uma oposição, uma consequência, uma causa. O sonho não apresenta quaisquer termos isolados para expressar, para sustentar as relações lógicas entre os elementos das imagens. O sonho expressa estas relações pela própria disposição das imagens, e não por marcos separadores. O nível em que se passa o discurso cinematográfico é inteiramente secundário ou apresenta um alto grau de secundarização (para ser mais exato). *E nesse nível de relativa secundarização*, as noções lingüísticas mostram-se operacionais. Mas, por outro lado, as raízes mais primárias do discurso fílmico, as fontes primárias do discurso fílmico, permanecem *sob* ele, constituindo um ponto de partida inicial [para as forças aí atuantes], afetando consideravelmente as forças atuantes no discurso fílmico. Não vejo contradição nenhuma nisso, já que uma das definições ou uma das características do primário é a de que ele jamais se mostra. Ele se mostra apenas através de suas formas mais ou menos secundarizadas. É somente a partir de um material mais ou menos secundarizado que se pode determiná-lo, sondá-lo ou induzi-lo. Não

vejo porque seria contraditório utilizar ao mesmo tempo certas noções de lingüística e certas noções de psicanálise no estudo do cinema. O que, no meu entender, é algo mais geral: a mesma situação se verifica em outras áreas de estudo. As noções lingüísticas e analíticas poderiam ser aproveitadas para estudar a linguagem falada, a vida cotidiana, todos os tipos de instituições. A meu ver, não se trata de escolher entre umas e outras, pois são ambas operacionais. Podemos estudar o papel e o funcionamento da metáfora no cinema — e a metáfora já é um processo bastante secundarizado —, mas sob a metáfora há a condensação, que pertence ao processo primário.

....

P — Em seu livro, *The Dynamics of Literary Response*, Norman Holland discute o conceito de “suspensão voluntária da descrença” e sugere que, se o leitor achar que um texto exprime a verdade, ele a julgará por sua veracidade, como no caso da não-ficção. Mas se ela se apresentar como ficção, o leitor não levará em conta sequer a veracidade do próprio texto. Em outras palavras, é precisamente o conhecimento de que nos achamos diante de uma ficção que nos possibilita experienciá-la mais plenamente, já que não sentimos a necessidade de testar a sua veracidade. Você concorda com essa argumentação?

R — Sim, concordo totalmente com esse ponto de vista. Acho que se trata de uma outra forma, de uma sub-forma precisa (que eu pessoalmente não estudei, mas que é muito interessante) do fenômeno de clivagem da crença. A questão é sempre essa, a de um equilíbrio de forças na clivagem: a certeza de que “não é preciso testar”. Podemos, assim, alimentar uma crença muito mais forte na ficção porque “ela não precisa ser testada”.

....

P — No caso do cinema, o processo de identificação não seria igualmente afetado quando os espectadores presumem estar diante de uma certa versão da realidade social sob a forma de documentário ou de drama-verdade enquanto opostas ao espetáculo de ficção? A natureza verificável do referente, no caso do documentário ou do drama-verdade, não impediria a tela de se tornar o espelho que ela é quando conjugada ao espetáculo?

R — Eu diria que sim, até certo ponto impediria. E talvez eu deva explicar esse “até certo ponto”. O principal problema no que toca a essa questão é que, na maioria dos casos, o regime de ficção permanece dominante, *inclusive no interior dos filmes de não-ficção*, já que é a ele que as pessoas estão habituadas. A ficção não são apenas certos filmes opostos a outros de não-ficção; não se trata de uma natureza particular a determinados filmes. A ficção é também um regime socialmente codificado de assistência, de olhar, uma condição econômica interna ao espectador. Assim, em muitos casos, o regime de ficção acaba prevalecendo em filmes de não-ficção devido ao modo por que estes são consumidos. E em certos casos, até mesmo devido ao modo por que são construídos pelo próprio cineasta. Mesmo quando se tenta romper com a ficção é preciso fazê-lo a partir de dentro, e isso nunca deixa de ser um problema. Fico surpreendido com a quantidade de casos em que, por exemplo, um documentário permanece construído exatamente segundo as principais convenções de montagem de um filme de ficção. A principal dificuldade, a meu ver, seria justamente a presença do regime de ficção dominante no interior dos filmes de não-ficção. Há sempre uma considerável diferença entre as boas intenções — a disposição de romper com o regime de ficção — e a sua *realização* de fato quando se faz um filme ou assiste-se a ele.

....

P — No sentido dessa ruptura com a ficção, o projeto da *avant-garde* parece estar dirigido contra o Imaginário ou contra a crença na diegese, buscando com isso alterar o equilíbrio de forças em favor do conhecimento. A sua objeção ao idealismo estético é a de que a *avant-garde* acabaria promovendo a identificação com a técnica num nível primário?

R — Não é bem isso, mas antes um risco implícito nesta orientação. Um risco do qual estas pessoas têm de estar cientes. Mas não é uma objeção, pelo contrário, eu os considero brilhantes, audaciosos — só acho que devem ter consciência desse problema.

....

P — E quanto ao filme militante, você acha que ele se torna menos crítico quando aceita as regras do ilusionismo próprio ao filme de ficção corrente?

R — Acho que o problema, no caso dos filmes militantes, é concreta e diretamente político. Se alguém tenta rodar um filme militante, no sentido de inscrever as marcas da enunciação dentro do enunciado, não terá público. E assim, por outro lado, o filme deixa de ser militante. Acho que uma verdadeira escolha tem que ser feita por todo indivíduo, todo cineasta. Se um dado cineasta pretende obter um efeito imediato, prático, com o seu filme, precisa saber a que tipo de público ele se dirige, como usar os recursos de montagem e de iluminação em função da expectativa desse mesmo público.

....

P — Você não acha que o documentário de uma greve, por exemplo, poderia ser equivocado, na medida em que ele pretende que o conhecimento seja algo superficial e inquestionável?

R — Se o filme tem um objetivo bastante preciso, um objetivo político, imediato; se o cineasta rodou o filme para apoiar uma determinada greve, por exemplo, e se o filme realmente apóia essa greve... vou dizer o quê? Tudo bem, é claro.

....

P — Estou certo se digo que o seu trabalho não se orienta por valores, éticos ou estéticos, mas sim pela descrição, pela interpretação, pela ciência?

R — Isso mesmo, uma ciência, só que ciência é uma palavra muito pomposa. Como sabem, em física, química, as pessoas realmente informadas não estão seguras de que aquilo que fazem é ciência. Assim, como eu poderia estar seguro de que aquilo que faço é ciência? A ciência permanece como uma meta, mas eu hesitaria em usar a palavra ciência, a não ser como uma referência bastante remota — uma direção, entre outras mais. Pessoalmente, preferiria colocar as coisas de outro modo — dizer: “Eu tento ser preciso; eu tento ser rigoroso”. Só isso, isso já seria o bastante. Tem algo a ver com a ciência, mas...

(Diversas pessoas participaram das várias etapas desta entrevista. A maior parte do trabalho se deve a Sandy Flitterman, Bill Guynn, Roswitha Mueller e Jacquelyn Suter).

Tradução de JOÃO LUIZ VIEIRA

3.4.

Laura Mulvey

3.4.1.

PRAZER VISUAL E CINEMA NARRATIVO*

I — INTRODUÇÃO

A) Um uso político da psicanálise

ESTE ENSAIO se propõe a utilizar a psicanálise na descoberta de como e onde a fascinação pelo cinema é reforçada não só por modelos preexistentes de fascinação já operando na subjetividade como também pelas formações sociais que a moldaram. O ponto de partida é o modo pelo qual o cinema reflete, revela e até mesmo joga com a interpretação direta, socialmente estabelecida, da diferenciação sexual que controla imagens, formas eróticas de olhar e o espetáculo. Torna-se útil entender o que tem sido o cinema, como sua magia operou no passado, ao mesmo tempo em que se propõe uma teoria e uma prática que desafiarão este cinema do passado. A teoria psicanalítica é, desta forma, apropriada aqui como um instrumento político demonstrando o modo pelo qual o inconsciente da sociedade patriarcal estruturou a forma do cinema.

* Este artigo é uma versão ampliada de um trabalho apresentado ao Departamento de Francês, da Universidade de Wisconsin, Madison, na primavera de 1973.

O paradoxo do falocentrismo em todas as suas manifestações reside no fato de que ele depende da imagem da mulher castrada para dar ordem e significado ao seu mundo. Para o sistema, já existe uma idéia de mulher como a eterna vítima: é a sua carência que produz o falo como presença simbólica; seu desejo é compensar a falta que o falo significa.¹ Artigos recentes sobre cinema e psicanálise, publicados em *Screen*, não têm ressaltado de forma suficiente a importância da representação da forma feminina numa ordem simbólica que, em última instância, só fala a castração e mais nada. Sumarizando rapidamente: a função da mulher na formação do inconsciente patriarcal é dupla: ela simboliza a ameaça da castração pela ausência real de um pênis e, em consequência, introduz seu filho na ordem simbólica. Uma vez que tal função é satisfeita, termina aí o seu significado no processo, não permanecendo no mundo da lei e da linguagem exceto enquanto memória que oscila entre a plenitude maternal e a falta. Ambas estão situadas na natureza (ou na anatomia, conforme a famosa frase de Freud). O desejo da mulher fica sujeito à sua imagem enquanto portadora da ferida sangrenta; ela só pode existir em relação à castração e não pode transcendê-la. Ela transforma seu filho no significante do seu próprio desejo de possuir um pênis (a condição mesma, ela supõe, de entrada no simbólico). Ela deve graciosamente ceder à palavra, ao Nome do Pai e à Lei, ou então lutar para manter seu filho com ela, reprimidos na meia luz do imaginário. A mulher, desta forma, existe na cultura patriarcal como o significante do outro masculino, presa por uma ordem simbólica na qual o homem pode exprimir suas fantasias e obsessões através do comando lingüístico, impondo-as sobre a imagem silenciosa da mulher, ainda presa a seu lugar como portadora de significado e não produtora de significado.

Para feministas, há um interesse óbvio nesta análise, uma beleza que consiste numa tradução exata da frustração experimentada sob a ordem falocêntrica. Ela nos coloca mais próxima das origens de nossa opressão, traz uma articulação mais direta do problema e nos defronta com o desafio máximo: como enfrentar o inconsciente estruturado como linguagem (formado criticamente no momento de ado-

¹ NT: Para uma melhor compreensão de todos os termos de origem psicanalítica ver: Laplanche, J. & Pontalis, J. B. *Vocabulário da Psicanálise*. Lisboa, Moraes, 1970.

ção da linguagem) ao mesmo tempo em que ainda se está enredada na linguagem do patriarcalismo. Não há jeito algum pelo qual se possa produzir uma alternativa do nada, mas podemos tentar uma ruptura através do exame do patriarcalismo e com os próprios instrumentos que ele fornece, dos quais a psicanálise, embora não sendo o único, é um instrumento importante. Um grande vazio ainda nos separa dos problemas mais importantes para o inconsciente feminino e que são pouco relevantes para a teoria falocêntrica: na infância, a sexualização da menina e sua relação com o simbólico, a mulher sexualmente madura como não-mãe, a maternidade fora da significação do falo, a vagina. . . Mas, por agora, a teoria psicanalítica, em seu estágio atual, pode, pelo menos, fazer avançar o nosso conhecimento do *status quo* da ordem patriarcal na qual nos encontramos.

B) A destruição do prazer como arma política

Enquanto sistema de representação avançado, o cinema coloca questões a respeito dos modos pelos quais o inconsciente (formado pela ordem dominante) estrutura as formas de ver e o prazer no olhar. O cinema se transformou nas últimas décadas. Não é mais o sistema monolítico baseado em grandes investimentos de capital conforme exemplificado da melhor forma por Hollywood nas décadas de 30, 40 e 50. Avanços tecnológicos (16mm, etc.) alteraram as condições econômicas da produção cinematográfica, que agora pode ser tanto artesanal quanto capitalista. Assim, é possível o desenvolvimento de um cinema alternativo. Não importa o quanto irônico e autoconsciente seja o cinema de Hollywood, pois sempre se restringirá a uma *mise en scène* formal que reflete uma concepção ideológica dominante do cinema. O cinema alternativo por outro lado cria um espaço para o aparecimento de um outro cinema, radical, tanto num sentido político quanto estético e que desafia os preceitos básicos do cinema dominante. Não escrevo isto no sentido de uma rejeição moralista desse cinema, e sim para chamar a atenção para o modo como as preocupações formais desse cinema refletem as obsessões psíquicas da sociedade que o produziu, e, mais além, para ressaltar o fato de que o cinema alternativo deve começar especificamente pela reação contra essas obsessões e premissas. Um

cinema de vanguarda estética e política é agora possível, mas ele só pode existir enquanto contraponto.

A magia do estilo de Hollywood, em seus melhores exemplos (e de todo o cinema que se fez dentro de sua esfera de influência) resultou, não exclusivamente, mas num aspecto importante, da manipulação habilidosa e satisfatória do prazer visual. Incontestado, o cinema dominante codificou o erótico dentro da linguagem da ordem patriarcal dominante. E foi somente através dos códigos do cinema bastante desenvolvido de Hollywood que o sujeito alienado, dilacerado em sua memória imaginária por um sentido de perda, pelo terror de uma falta potencial na fantasia, conseguiu alcançar uma ponta de satisfação através da beleza formal desse cinema e do jogo com as suas próprias obsessões formativas. Este artigo discutirá a interligação e o significado do prazer erótico no cinema e, em particular, o lugar central, nele ocupado, pela imagem da mulher. Diz-se que, ao analisar o prazer, ou a beleza, os destruimos. Esta é a intenção deste artigo. A satisfação e o reforço do ego, que representam o grau mais alto da história do cinema até agora, devem ser atacados. Não em favor de um novo prazer reconstruído que não pode existir no abstrato, nem de um desprazer intelectualizado, e sim no intuito de abrir caminho para a negação total da tranquilidade e da plenitude do filme narrativo de ficção. A alternativa é a emoção que surge em deixar o passado para trás sem rejeitá-lo, transcendendo formas já desgastadas ou opressivas, ou a ousadia de romper com as expectativas normais de prazer de forma a conceber uma nova linguagem do desejo.

II — PRAZER NO OLHAR/FASCINAÇÃO COM A FORMA HUMANA

A) O cinema oferece um número de prazeres possíveis. Um deles é a *escopofilia*. Há circunstâncias nas quais o próprio ato de olhar já é uma fonte de prazer, da mesma forma que, inversamente, existe prazer em ser olhado. Originalmente, na obra *Três Ensaios sobre a Teoria da Sexualidade*, Freud isolou a escopofilia como um dos instintos componentes da sexualidade, que existem como pulsões, independentemente das zonas erógenas. Nesse ponto ele associou a escopofilia com o ato de tomar as outras pessoas como

objetos, sujeitando-as a um olhar fixo, curioso e controlador. Seus exemplos particulares giram em torno das atividades voyeuristas das crianças, do desejo de ver e de confirmar aquilo que é reservado ou proibido (curiosidade pelas funções genitais e corporais dos outros, pela presença ou ausência do pênis e, retrospectivamente, pela cena primordial). Nesta análise, a escopofilia é essencialmente ativa. (Mais tarde, em *Instintos e suas vicissitudes*, Freud aprofundou ainda mais a teoria da escopofilia, ligando-a inicialmente ao auto-erotismo pré-genital, após o qual o prazer do olhar é transferido para os outros por analogia. Há aqui um funcionamento muito próximo da relação entre o instinto ativo e seu desenvolvimento posterior numa forma narcisista). Embora o instinto seja modificado por outros fatores, em particular a constituição do ego, ele continua a existir enquanto base erótica para o prazer em olhar outra pessoa como objeto. Em seu extremo, esse instinto pode se fixar numa perversão, produzindo *voyeurs* obsessivos e abelhudos, cuja única satisfação sexual vem do ato de olhar, num sentido ativo e controlador, um outro objetificado.

À primeira vista, o cinema pareceria estar distante do mundo secreto da observação sub-reptícia de uma vítima desprevenida e relutante. O que é visto na tela é mostrado de forma bastante manifesta. Mas, em sua totalidade, o cinema dominante e as convenções nas quais ele se desenvolveu sugerem um mundo hermeticamente fechado que se desenrola magicamente, indiferente à presença de uma platéia, produzindo para os espectadores um sentido de separação, jogando com suas fantasias voyeuristas. Além do mais, o contraste extremo entre a escuridão do auditório (que também isola os espectadores uns dos outros) e o brilho das formas de luz e sombra na tela ajudam a promover a ilusão de uma separação voyeurista. Embora o filme esteja realmente sendo mostrado, esteja lá para ser visto, as condições de projeção e as convenções narrativas dão ao espectador a ilusão de um rápido espionar num mundo privado. Entre outras coisas, a posição dos espectadores no cinema é ostensivamente caracterizada pela repressão do seu exibicionismo e a projeção no ator, do desejo reprimido.

B) O cinema satisfaz uma necessidade primordial de prazer visual, mas também vai um pouco além, desenvolvendo a escopofilia em seu aspecto narcisista. As convenções do cinema dominante diri-

gem a atenção para a forma humana. Tamanho, espaço, histórias, tudo é antropomórfico. Aqui, a curiosidade e a necessidade de olhar misturam-se com uma fascinação pela semelhança e pelo reconhecimento: a face humana, o corpo humano, a relação entre a forma humana e os espaços por ela ocupados, a presença visível da pessoa no mundo. Jacques Lacan descreveu como o momento que uma criança reconhece sua própria imagem no espelho é crucial na constituição de seu ego. Muitos aspectos de sua análise são aqui relevantes. A fase do espelho ocorre num período em que as ambições físicas da criança ultrapassam sua capacidade motora, resultando num feliz reconhecimento de si mesma, no sentido em que ela imagina a sua imagem-espelho mais perfeita do que a experiência de seu próprio corpo. O reconhecimento é, assim, revestido de um falso reconhecimento: a imagem reconhecida é concebida como o corpo refletido do ser, mas esse falso reconhecimento da imagem como superior projeta este corpo para fora de si mesmo como um ego ideal, aquele sujeito alienado que, reintrojetado como um ideal do ego, dá origem aos futuros processos de identificação com os outros. Este momento-espelho antecipa a linguagem para a criança.

Importante para este artigo é o fato de que é uma imagem que constitui a matriz do imaginário, do reconhecimento/falso reconhecimento e da identificação, e portanto da primeira articulação do “Eu”, da subjetividade. Este é um momento em que uma fascinação anterior com o olhar (para o rosto da mãe, num exemplo óbvio), colide com as primeiras insinuações de autoconsciência, dando origem ao nascimento de um duradouro caso de amor/desespero entre a imagem e a auto-imagem que encontrou forte intensidade de expressão no cinema, e igual reconhecimento feliz por parte da plateia do cinema. E além de similaridades exteriores entre a tela e o espelho (o enquadramento da forma humana nos espaços por ela ocupados, por exemplo), o cinema possui estruturas de fascinação bastante fortes que permitem uma temporária suspensão do ego, ao mesmo tempo que o reforça. A sensação de esquecer o mundo da forma em que o ego subsequente veio a percebê-lo (Eu esqueci quem eu sou e onde eu estava) é nostalgicamente reminescente daquele momento pré-subjetivo de reconhecimento da imagem. Ao mesmo tempo, o cinema se destacou pela produção de egos ideais conforme manifestado, de forma particular, no

sistema do estrelismo, onde os astros e as estrelas centralizam ao mesmo tempo presença na tela e na história, na medida em que representam um processo complexo de semelhança e de diferença (o glamuroso personifica o comum).

C. Nas partes II. A e B foram apresentados dois aspectos contraditórios das estruturas de prazer no olhar existentes numa situação cinematográfica convencional. O primeiro, escopofílico, surge do prazer em usar uma outra pessoa como um objeto de estímulo sexual através do olhar. O segundo, desenvolvido através do narcisismo e da constituição de um ego, surge pela identificação com a imagem vista. Assim, em termos cinematográficos, o primeiro implica uma separação entre a identidade erótica do sujeito e o objeto na tela (escopofilia ativa), enquanto que o segundo caso requer a identificação do ego com o objeto na tela através da fascinação e do reconhecimento do espectador com o seu semelhante. O primeiro é uma função dos instintos sexuais, o segundo, da libido do ego. Esta dicotomia foi crucial para Freud. Embora ele visse esses dois aspectos interagindo e se superpondo um ao outro, a tensão entre as pulsões do instinto e a autopreservação continua a ser uma polarização dramática em termos de prazer. Ambas são estruturas formativas, mecanismos e não significado. Em si mesmas, não possuem significação, e devem estar ligadas a uma idealização. Ambas perseguem seus objetivos na indiferença com relação à realidade perceptiva, criando um conceito erotizado, “imagizado” do mundo, que forma a percepção do sujeito e que não leva a objetividade empírica a sério.

Durante a sua história, o cinema parece ter desenvolvido uma ilusão particular da realidade na qual esta contradição entre a libido e o ego encontrou um mundo complementar de fantasia, de forma muito bonita. Na realidade, o mundo de fantasia na tela sujeita-se às leis que o produziram. Instintos sexuais e processos de identificação possuem um significado dentro da ordem simbólica que articula o desejo. O desejo, nascido com a língua, permite a possibilidade de transcender o instintivo e o imaginário, mas, seu ponto de referência retorna continuamente ao momento traumático de seu nascimento: o complexo da castração. O olhar, então, agradável na forma, pode ser ameaçador no conteúdo, e é a mulher, enquanto representação/imagem, que cristaliza este paradoxo.

III — A MULHER COMO IMAGEM, O HOMEM COMO O DONO DO OLHAR

A) Num mundo governado por um desequilíbrio sexual, o prazer no olhar foi dividido entre ativo/masculino e passivo/feminino. O olhar masculino determinante projeta sua fantasia na figura feminina, estilizada de acordo com essa fantasia. Em seu papel tradicional exibicionista, as mulheres são simultaneamente olhadas e exibidas, tendo sua aparência codificada no sentido de emitir um impacto erótico e visual de forma a que se possa dizer que conota a sua condição de “para-ser-olhada”. A mulher mostrada como objeto sexual é o *leitmotiv* do espetáculo erótico: de garotas de calendário até o *striptease*, de Ziegfeld, até Busby Berkeley, ela sustenta o olhar, representa e significa o desejo masculino. O cinema dominante combinou muito bem o espetáculo e a narrativa. (Repare, entretanto, como, num filme musical, os números de canto e dança quebram com a fluidez da diegese). A presença da mulher é um elemento indispensável para o espetáculo num filme narrativo comum, todavia sua presença visual tende a funcionar em sentido oposto ao desenvolvimento de uma história, tende a congelar o fluxo da ação em momentos de contemplação erótica. Esta presença estranha tem que ser integrada de forma coesa na narrativa. Segundo Budd Boetticher:

“O que importa é o que a heroína provoca, ou melhor, o que ela representa. É ela que, ou melhor, é o amor ou o medo que ela desperta no herói, ou então a preocupação que ele sente por ela, que o faz agir assim dessa maneira. Em si mesma, a mulher não tem a menor importância.”

Uma tendência recente no cinema narrativo é a eliminação deste problema de uma vez por todas; por isso vê-se o desenvolvimento do que Molly Haskell chamou de “buddy movie”², onde o erotismo homossexual ativo dos personagens principais pode fazer a história avançar sem maiores perturbações. Tradicionalmente, a mulher mostrada funciona em dois níveis: como objeto erótico para os personagens na tela e para o espectador no auditório, havendo

² “Filmes de companheiros” onde, geralmente, os personagens principais são masculinos. (N. T.)

uma interação entre essas duas séries de olhares. O recurso da co-rista que se apresenta num palco, por exemplo, permite que os dois olhares sejam tecnicamente unificados sem nenhuma quebra aparente na diegese. A mulher representa dentro da ficção, e o olhar fixo do espectador mais os olhares dos personagens masculinos são tão bem combinados que não rompem com a verossimilhança da narrativa. De repente, o impacto sexual da mulher atriz leva o filme a uma “terra de ninguém” fora de seu próprio espaço e tempo. Assim é a primeira aparição de Marilyn Monroe em *O Rio das Almas Perdidas* (*River of no Return*), ou as canções de Lauren Bacall em *Uma Aventura na Martinica* (*To have and Have Not*). Da mesma forma, os *close-ups* de pernas (Dietrich, por exemplo), ou de um rosto (Garbo), inscrevem uma forma diferente de erotismo na narrativa. O pedaço de um corpo fragmentado destrói o espaço da Renascença, a ilusão de profundidade exigida pela narrativa. Ao invés da verossimilhança com a tela, cria-se um achatamento característico de um recorte, ou de um ícone.

B) Uma divisão do trabalho heterossexual entre ativo/passivo também controla da mesma forma a estrutura narrativa. De acordo com os princípios da ideologia dominante e das estruturas psíquicas que a sustentam, a figura masculina não pode suportar o peso da objetificação sexual. O homem hesita em olhar para o seu semelhante exibicionista. É dessa forma que a divisão entre espetáculo e narrativa sustenta o papel do homem como o ativo no sentido de fazer avançar a história, deflagrando os acontecimentos. O homem controla a fantasia do cinema e também surge como o representante do poder num sentido maior: como o dono do olhar do espectador, ele substitui esse olhar na tela a fim de neutralizar as tendências extradieéticas representadas pela mulher enquanto espetáculo. Isto é possível através do processo colocado em movimento pela estruturação do filme em torno de uma figura principal controladora, com a qual o espectador possa se identificar. Na medida em que o espectador se identifica com o principal protagonista masculino,³

³ Naturalmente há filmes onde a mulher é a protagonista principal. Entretanto, analisar seriamente este fenômeno aqui me levaria muito longe. O estudo feito por Pam Cook e Claire Johnston intitulado *The revolt of Mamie Stover* (in: *Raoul Walsh*, antologia publicada por Phil Hardy, Edimburgh, 1974), demonstra, num caso assustador, como a força desta protagonista feminina é mais aparente do que real.

ele projeta o seu olhar no do seu semelhante, o seu substituto na tela, de forma que o poder do protagonista masculino, ao controlar os eventos, coincida com o poder ativo do olhar erótico, os dois criando uma sensação satisfatória de onipotência. As características glamorosas de um astro masculino não são as mesmas do objeto erótico do olhar, e sim aquelas pertencentes ao mais perfeito, mais completo, mais poderoso ego ideal concebido no momento original de reconhecimento frente ao espelho. O personagem na história pode fazer com que as coisas aconteçam e pode controlar os eventos bem melhor do que o sujeito/espectador, da mesma forma em que a imagem no espelho exibida um maior controle da coordenação motora. Em contraste com a mulher enquanto ícone, a figura masculina ativa (o ideal do ego no processo de identificação) necessita de um espaço tridimensional que corresponda àquele do reconhecimento no espelho no qual o sujeito alienado internalizou sua própria representação desta existência imaginária. Ele é uma figura numa paisagem. Aqui, a função do cinema é reproduzir o mais precisamente possível as chamadas condições naturais da percepção humana. A tecnologia fotográfica (conforme demonstra a profundidade de campo em particular), e os movimentos de câmera (motivados pela ação dos protagonistas), combinados com a montagem invisível (exigida pelo realismo), tudo isto tende a confundir os limites do espaço da tela. O protagonista masculino fica solto no comando do palco, um palco de ilusão espacial no qual ele articula o olhar e cria a ação.

C.1 — As partes III, A e B apresentaram a tensão existente entre um modo de representar a mulher no cinema e as convenções envolvendo a diegese. Ambos estão associados com um olhar: o do espectador, em contato escopofílico direto com a forma feminina exposta para a sua apreciação (e conotando a fantasia masculina), e o do espectador fascinado com a imagem do seu semelhante colocado num espaço natural, ilusório, personagem através de quem ele ganha o controle e a posse da mulher na diegese. Esta tensão e o deslocamento de um pólo a outro podem estruturar um único texto. Assim, em ambos os filmes *Paraíso Infernal (Only Angels Have Wings)* e em *Uma Aventura na Martinica (To have and Have Not)* o início mostra a mulher como objeto do olhar fixo combinado do espectador e de todos os protagonistas masculinos do filme.

Ela é isolada, glamurosa, exposta, sexualizada. Mas, à medida em que a narrativa avança, ela se apaixona pelo principal protagonista masculino e se torna sua propriedade, perdendo suas características glamorosas exteriores, sua sexualidade generalizada, suas conotações de *show-girl*; seu erotismo é subjugado apenas ao ator masculino. Através da identificação com ele, através da participação em seu poder, o espectador pode indiretamente também possuí-la.

Mas, em termos psicanalíticos, a figura feminina coloca um problema mais profundo. Ela também conota algo que o olhar continuamente contorna, e rejeita: sua falta de um pênis, que implica uma ameaça de castração e, por conseguinte, em desprazer. Em última análise, o significado da mulher é a diferença sexual, a ausência do pênis conforme constatado visualmente, a evidência material sobre a qual baseia-se o complexo da castração, essencial na organização da entrada na ordem simbólica e para a lei do pai. Dessa forma, a mulher enquanto ícone, oferecida para o deleite e o olhar fixo dos homens, controladores ativos do olhar, sempre ameaça evocar a ansiedade que ela originalmente significa. O inconsciente masculino possui duas vias de saída para esta ansiedade da castração: preocupação com a reencenação do trauma original (investigando a mulher, desmistificando seu mistério), contrabalançado pela desvalorização, punição ou redenção do objeto culpado (o caminho tipificado pelos temas do *film noir*); ou então a completa rejeição da castração, pela substituição por um objeto fetiche ou a transformação da própria figura representada em um fetiche de forma a torná-la tranquilizadora em vez de perigosa (o que explica a supervalorização, o culto da *star feminina*). Neste segundo modo, a escopofilia fetichista, constrói a beleza física do objeto, transformando-o em alguma coisa agradável em si mesma. A primeira via, o voyeurismo, pelo contrário, possui associações com o sadismo: o prazer reside na determinação da culpa (imediatamente associada com a castração), mantendo o controle e submetendo a pessoa culpada à punição ou ao perdão. Este lado sádico se encaixa bem com a narrativa. O sadismo precisa de uma história, depende do acontecimento de certas coisas, forçando uma mudança na outra pessoa, uma batalha de vontade e força, vitória/derrota, tudo ocorrendo num tempo linear com início e fim. A escopofilia fetichista, por outro lado, pode existir fora de um tempo linear, na

medida em que o instinto erótico é concentrado apenas no olhar. Estas contradições e ambigüidades podem ser exemplificadas de forma mais simples nos filmes de Hitchcock e Sternberg, uma vez que os dois têm no olhar quase o conteúdo ou assunto de muitos de seus filmes. Hitchcock é mais complexo, pois ele utiliza os dois mecanismos. Os filmes de Sternberg, por outro lado, fornecem muitos exemplos de pura escopofilia fetichista.

C.2 — Sabe-se que Sternberg disse uma vez que ele apreciaria o fato de que seus filmes fossem projetados de cabeça para baixo de forma a que a história e o envolvimento com os personagens não interferissem com a apreciação, não diluída pelos espectadores, da imagem da tela. Esta afirmação é reveladora e inventiva. Inventiva no sentido de que seus filmes exigem que a figura da mulher (Dietrich, no ciclo de filmes com ela, é o melhor exemplo) seja identificável. Ao mesmo tempo é reveladora enquanto enfatiza o fato de que, para ele, o espaço pictórico contido no enquadramento é o que predomina em vez dos processos de identificação ou da narrativa. Enquanto Hitchcock caminha em direção à investigação do voyeurismo, Sternberg produz o fetiche máximo, levando-o até o ponto em que o olhar poderoso do protagonista masculino (característico do filme tradicional narrativo) é quebrado em favor da imagem, em afinidade erótica direta com o espectador. A beleza da mulher enquanto objeto e o espaço da tela se unem; ela não é mais a portadora da culpa e sim um produto perfeito, cujo corpo, estilizado e fragmentado nos *close-ups*, é o conteúdo do filme e o recipiente direto do olhar do espectador. Sternberg não dá importância para a ilusão de profundidade da tela; sua tela tende a ser unidimensional na medida em que luz e sombra, rendas, névoas, folhagem, redes, fitas, etc. reduzem o campo visual. Há pouca ou nenhuma mediação do olhar através dos olhos do principal protagonista masculino. Pelo contrário, presenças apagadas como La Bessière em *Marrocos* (*Morocco*) atuam como delegados do diretor, desligados que estão da identificação com a platéia. Apesar da insistência de Sternberg de que suas histórias são irrelevantes, é significativo o fato de que elas se preocupam mais com a situação e não com o *suspense*, e com o tempo cíclico e não com o linear, ao mesmo tempo em que as complicações do enredo giram em torno de mal-entendidos em vez de conflitos. A ausência mais importante é aquela do olhar

masculino controlador dentro da cena. O momento mais alto do drama emocional nos filmes mais típicos de Dietrich, os seus momentos supremos de significação erótica, acontecem na ausência do homem que ela ama na ficção. Há outras testemunhas, outros espectadores olhando para ela na tela, e seus olhares são os mesmos da platéia, não os substituem. No final de *Marrocos* (*Morocco*) Tom Brown já desapareceu no deserto quando Amy Jolly joga fora suas sandálias douradas e sai atrás dele. Ao final de *Desonrada* (*Dishonoured*), Kranau é indiferente ao destino de Magda. Em ambos os casos, o impacto erótico, santificado pela morte, é mostrado como espetáculo para a platéia. O herói não compreende nada e, sobretudo, não vê.

Em Hitchcock, pelo contrário, o herói vê precisamente o que a platéia vê. Entretanto nos filmes que discutirei aqui, ele fica, fascinado com uma imagem através de um erotismo escopofílico, enquanto assunto do filme. Além disso, nestes casos, o herói exhibe as contradições e tensões experimentadas pelo espectador. Em *Um Corpo que Cai* (*Vertigo*), por exemplo, mas também em *Marnie*, *Confissões de Uma Ladra* (*Marnie*), e em *Janela Indiscreta* (*Rear Window*), o olhar é central ao enredo, oscilando entre voyeurismo e fascinação fetichista. Como uma dobra, uma manipulação adicional do processo normal de visão, que, em alguns casos o revela, Hitchcock usa o processo de identificação normalmente associado com a correteude ideológica e o reconhecimento da moral estabelecida para desmascarar seu lado perverso. Hitchcock nunca escondeu o seu interesse pelo voyeurismo cinematográfico e não cinematográfico. Seus heróis são exemplos da ordem simbólica e da lei — um policial (*Um Corpo que Cai*), um homem dominador possuindo dinheiro e poder (*Marnie*) — mas seus impulsos eróticos levam-nos a situações comprometedoras. O poder de subjugar sadisticamente uma outra pessoa à sua vontade, ou de submetê-la ao olhar voyeurista, volta-se para a mulher enquanto objeto desse poder sob essas duas formas. O poder é sustentado por uma certeza de direito legal, e pela culpa estabelecida da mulher (que evoca a castração, psicanaliticamente falando). A perversão verdadeira é simplesmente escondida sob a tênue máscara da correteude ideológica — o homem está do lado direito da lei, a mulher do lado errado. Em Hitchcock, o uso habilidoso dos processos de identificação e o uso

liberal da câmera subjetiva, do ponto de vista do protagonista masculino, carregam os espectadores para dentro da posição dele, fazendo-os compartilhar com seu olhar incômodo. A platéia é absorvida numa situação voyeurista dentro da cena e da diegese que parodia sua própria situação no cinema. Em sua análise de *Janela Indiscreta*, Douchet toma o filme como uma metáfora para o cinema. Jeffries é a platéia, os acontecimentos no bloco de apartamentos em frente ao seu correspondem à tela. À medida que ele assiste, uma dimensão erótica é acrescentada ao seu olhar, a imagem do drama. Sua namorada Lisa desperta pouco interesse sexual nele, mais ou menos um peso que permanece ao lado do espectador. Quando ela cruza a barreira entre seu quarto e o bloco em frente, o relacionamento entre os dois renasce de forma erótica. Ele não mais a vê através de suas lentes, como uma imagem distante, cheia de significado, ele também a vê como uma intrusa culpada, exposta a um homem perigoso que a ameaça com punição, e finalmente a salva. O exibicionismo de Lisa já havia sido colocado pelo seu interesse obsessivo em roupas e moda, pela sua imagem passiva de perfeição visual; o voyeurismo de Jeffries bem como sua ocupação também já haviam sido estabelecidos pelo seu trabalho como foto-jornalista, escritor e produtor de imagens. Entretanto, sua inatividade, que o prende a uma cadeira como um espectador, coloca-o diretamente na posição de fantasia da platéia do cinema.

Em *Um Corpo que Cai*, a câmera subjetiva predomina. Com exceção de um *flashback* do ponto de vista de Judy, a narrativa desenvolve-se em torno do que Scottie vê, ou não consegue ver. A platéia acompanha o crescimento de sua obsessão erótica e desespero subsequente, precisamente do seu ponto de vista. O voyeurismo de Scottie é ostensivo: ele se apaixona pela mulher que ele persegue, espiona, sem lhe dirigir a palavra. O lado sádico do filme é igualmente ostensivo: ele optou (e de forma livre, pois foi um advogado bem sucedido) por ser um policial, com todas as possibilidades presentes de perseguição e investigação. Como resultado, ele acompanha, vigia e se apaixona pela imagem perfeita da beleza e mistério femininos. Assim que ele se defronta com ela, seu impulso erótico é destruí-la e forçá-la a confessar através de um interrogatório minucioso. Depois, na segunda parte do filme, ele renuncia o seu envolvimento obsessivo com a imagem que ele adorava observar em segredo. Ele reconstrói Judy como Madeleine, e

força-a a combinar, em todos os detalhes, com a aparência real de seu fetiche. O exibicionismo e o masoquismo dela fazem com que ela seja o contraponto passivo ideal para o voyeurismo sádico e ativo de Scottie. Ela sabe que seu papel é representar e somente por essa representação e, em seguida pela repetição, que ela poderá manter o interesse erótico de Scottie. Mas, na repetição, ele a destrói e se sai bem em expor a culpa dela. Sua curiosidade vence e ela é punida. Em *Um Corpo que Cai*, o envolvimento erótico com o olhar é desorientador: a fascinação do espectador volta-se contra ele à proporção que a narrativa o carrega e o entrelaça com os processos que ele mesmo está exercitando. O herói de Hitchcock, neste filme, encontra-se firmemente colocado dentro da ordem simbólica, em termos narrativos. Ele possui todos os atributos do superego patriarcal. Daí que o espectador, embalado por um sentido falso de segurança dado pela aparente legalidade de seu substituto, vê através de seu olhar e se encontra exposto como cúmplice, envolvido que está na ambigüidade moral do olhar. Longe de ser apenas um adendo sobre a perversão da polícia, *Um Corpo que Cai* concentra-se nas implicações da divisão que há entre o ativo/ aquele que olha e o passivo/ aquele que é olhado, em termos de diferenciação sexual e do poder do simbólico masculino inscrito no herói. *Marnie*, também, representa para o olhar de Mark Rutland e mascara-se como a imagem perfeita para ser olhada. Ele também fica do lado da lei até que, carregado pela obsessão com a culpa da mulher, o segredo dela, deseja vê-la no ato de cometer um crime, e fazê-la confessar e, assim, salvá-la. Dessa forma ele também torna-se cúmplice na medida em que representa as implicações do seu poder. Ele controla o dinheiro e as palavras, tem direito à sua fatia do bolo e pode comê-lo.

IV — SUMÁRIO

A base psicanalítica discutida neste artigo é relevante ao prazer e ao desprazer oferecidos pelo cinema narrativo tradicional. O instinto escopofílico (prazer em olhar para uma outra pessoa como um objeto erótico), e, em contraposição, a libido do ego (formando processos de identificação) atuam como formações, mecanismos, sobre os quais este cinema tem trabalhado. A imagem da mulher como

(passiva) matéria bruta para o (ativo) olhar do homem leva adiante o argumento em direção à estrutura da representação, acrescentando uma camada adicional exigida pela ideologia da ordem patriarcal, da forma em que é operada em sua forma cinematográfica preferida — o filme narrativo ilusionista. O argumento volta outra vez às bases psicanalíticas no sentido em que, enquanto representação, a mulher significa castração, produzindo mecanismos voyeuristas ou fetichistas para esconder a sua ameaça. Nenhuma dessas camadas, que atuam umas sobre as outras, é intrínseca ao filme, mas é somente através da forma fílmica que elas atingem uma contradição perfeita e bela, graças às possibilidades de mudança na ênfase do olhar, encontradas no cinema. É o lugar do olhar e a possibilidade de variá-lo e de expô-lo que definem o cinema. Isto é o que torna o cinema bastante diferente, em seu potencial voyeurista, de, por exemplo, *shows* de *striptease*, o teatro, etc. Ultrapassando o simples realce da qualidade de ser olhada, oferecida pela mulher, o cinema constrói o modo pelo qual ela deve ser olhada, dentro do próprio espetáculo. Jogando com a tensão existente entre o filme enquanto controle da dimensão do tempo (montagem, narrativa), e o filme enquanto controle das dimensões do espaço (mudanças em distância, montagem), os códigos cinematográficos criam um olhar, um mundo e um objeto, de tal forma a produzir uma ilusão talhada à medida do desejo. São estes códigos cinematográficos e sua relação com as estruturas formativas externas que devem ser destruídos no cinema dominante, assim como o prazer que ele oferece deve também ser desafiado.

Para começar (como um final), o olhar escopofílico-voyeurista, que é parte crucial do prazer tradicional cinematográfico, pode ele mesmo ser destruído. Existem três séries diferentes de olhares associados com o cinema: o da câmera que registra o acontecimento pró-fílmico,⁴ o da platéia quando assiste ao produto final, e aquele dos personagens dentro da ilusão da tela. As convenções do filme narrativo rejeitam os dois primeiros, subordinando-os ao terceiro, com o objetivo consciente de eliminar sempre a presença da câmera intrusa e impedir uma consciência distanciada da platéia. Sem essas duas ausências (a existência material do processo de registro e a

⁴ O termo pró-fílmico se refere a tudo o que ocorre sob o olhar da câmera, ou seja, tudo o que existe à sua frente e é por ela registrada. (N. do T.)

leitura crítica do espectador), o drama ficcional não atinge o realismo, o óbvio e a verdade. Entretanto, conforme discutido neste artigo, a estrutura do olhar no filme narrativo de ficção carrega uma contradição em suas bases: a imagem feminina enquanto perigo de castração constantemente ameaça a unidade da diegese e irrompe através do mundo da ilusão como um fetiche intruso, estático e unidimensional. Assim, os dois olhares materialmente presentes no tempo e no espaço estão obsessivamente subordinados às necessidades neuróticas do ego masculino. A câmera torna-se o mecanismo que produz a ilusão do espaço da Renascença, criando movimentos compatíveis com os do olho humano, uma ideologia da representação que gira em torno da percepção do sujeito; o olhar da câmera é negado em função da criação de um mundo convincente no qual o substituto do espectador pode representar com verossimilhança. Simultaneamente, ao olhar da platéia nega-se uma força intrínseca: na medida em que a representação fetichista da imagem da mulher ameaça destruir a magia da ilusão, e a imagem erótica na tela aparece diretamente (sem mediação) ao espectador, o fato da fetichização, ocultando da forma que faz o medo da castração, congela o olhar, fixa o espectador e o impede de conseguir qualquer distanciamento dessa imagem à sua frente.

Esta interação complexa de olhares é específica ao cinema. O primeiro golpe em cima dessa acumulação monolítica de convenções tradicionais do cinema (já levada a cabo por cineastas radicais) é libertar o olhar da câmera em direção à sua materialidade no tempo e no espaço, e o olhar da platéia em direção à dialética, um afastamento apaixonado. Não há dúvidas de que isto destrói a satisfação, o prazer e o privilégio do “convidado invisível”, e ilumina o fato do quanto o cinema dependeu dos mecanismos voyeuristas ativo/passivo. As mulheres, cuja imagem tem sido continuamente roubada e usada para tais fins, só podem ver o declínio dessa forma tradicional de cinema, com nada além da expressão de um simples e sentimental “lamentamos muito”.

Tradução de LUCIANO FIGUEIREDO

3.5.

Mary Ann Doane

3.5.1.

A VOZ NO CINEMA: A ARTICULAÇÃO DE CORPO E ESPAÇO*

a) SINCRONIZAÇÃO

O CINEMA MUDO é certamente compreendido, pelo menos retrospectivamente e mesmo (é questionável) no seu tempo, como incompleto e deficiente de fala. Os gestos estilizados do cinema mudo, sua pesada pantomima, têm sido definidos como uma forma de compensação para esta deficiência. Hugo Münsterberg escreveu em 1916: “Para o ator de cinema... a tentação se oferece para superar a deficiência (a ausência de “palavras e a modulação da voz”) por uma elevação dos gestos e do jogo facial, resultando em uma expressão emocional exagerada.”¹ A voz ausente re-emerge em gestos e em contorções do rosto, espalha-se sobre o corpo do ator. O estranho efeito do cinema mudo na era do som está em parte ligado à separação, por meio de intertítulos, entre a fala de um ator e a imagem do corpo dele ou dela.

* Texto traduzido de “The Voice in the Cinema: The Articulation of Body and Space”, in *Cinema/Sound*, número especial da Yale French Studies.

¹ Hugo Munsterberg, *The Film: A Psychological Study* (New York Dower Publications, Inc., 1970), pág. 49.

Uma consideração acerca do som do cinema (na sua mais histórica e institucionalmente privilegiada forma — a do diálogo ou o uso da voz) engendra uma rede de metáforas cujo ponto referencial parece ser o corpo. De pronto, pode-se retrucar que isto é apenas “natural”; quem pode conceber uma voz sem um corpo?² Entretanto, o corpo reconstituído pela tecnologia e pelas práticas do cinema é um corpo fantasmático, o qual oferece apoio e também um ponto de identificação para o sujeito a quem o filme é dirigido. A intenção deste ensaio é rastrear algumas das maneiras por que este corpo fantasmático atua como pivô para certas práticas cinematográficas de representação, autorizando e sustentando um limitado número de relações entre voz e imagem.

Os atributos deste corpo fantasmático são primeiro e primordialmente unidade (através da ênfase em uma coerência dos sentidos) e presença-a-si-mesmo. O acréscimo do som no cinema introduz a possibilidade de representar um corpo mais cheio (e organicamente unificado) e de confirmar o *status* da fala como um direito de propriedade individual. O número potencial e as espécies de articulações entre som e imagem são reduzidos pela própria expressão associada ao novo e heterogêneo *medium* — o “cinema falado”. Histórias do cinema atribuem a importância dada à sincronização a uma demanda da “opinião pública”: “o público, fascinado pela novidade e querendo estar seguro de que estava ouvindo o que via, poderia sentir que uma peça lhe estava sendo pregada se não se mostrassem as palavras vindo dos lábios dos atores.”³ Para Lewis Jacobs, este medo da platéia de sentir-se “enganada” é um dos fatores que primeiro limita o desenvolvimento do material so-

² Duas espécies de “vozes sem corpos” oferecem-se — uma teológica, a outra científica (dois pólos, os quais pode-se acrescentar, não são ideologicamente dissociados): 1) A voz de Deus encarnada na Palavra. 2) a voz artificial do computador. Entretanto, nenhuma das duas parece ser capaz de representação fora de um certo antropomorfismo. Deus é representado, de fato, como tendo um corpo bem específico — o da figura do macho patriarcal. *Star Wars* e *Battlestar Galactica* ilustram as tendências em direção ao antropomorfismo na descrição de computadores. Em *Battlestar Galactica*, até um computador (chamado Cora) destituído de mobilidade é o simulacro da forma humana, possui uma voz a qual é programada para evocar a imagem de um corpo feminino sensual.

³ Lewis, Jacobs, *The Rise of the American Film: A critical History* (New York: Teachers College Press, 1968). pág. 435.

noro (assim como o da câmera). A partir desta perspectiva, o uso de *voz-off* e *voz-over* ** precisa ser uma conquista posterior, tentada apenas depois de um período de certo “rompimento” durante o qual a novidade do som no cinema pôde gastar-se. Mas, qualquer que seja a fascinação pelo novo *medium* (ou qualquer significado que esteja ligado a leituras retrospectivas de sua pré-história), não há nenhuma dúvida de que a sincronização (na forma de “lábio-sincronia”) tem desempenhado um papel de grande importância no dominante cinema narrativo. A tecnologia padroniza a relação através do desenvolvimento do sincronizador, a Moviola, que é a mesa de montagem. Os aparelhos de mixagem permitem um grande controle sobre o estabelecimento de relações entre diálogo, música, efeitos sonoros. Na prática, a banda de diálogos geralmente determina as bandas de efeitos sonoros e música.⁴ Apesar de numerosos experimentos com outros tipos de relações de som/imagem (estes de Clair, Lang, Vigo, e mais recentemente Godard, Straub e Duras), o diálogo sincrônico permanece a forma dominante de representação sonora no cinema.

Contudo, mesmo quando o som assincrônico ou “bruto” é utilizado, o atributo de unidade do corpo fantasmático não está perdido. Ele é simplesmente deslocado — o corpo *no* filme passa a ser o corpo *do* filme. Seus sentidos funcionam em conjunto, pois a combinação de som é descrita em termos de “totalidade” e do “orgânico”.⁵ O som carrega consigo o risco potencial de pôr à mostra

** No Brasil, como na França, usa-se em geral a expressão *voz-off* para toda e qualquer situação em que a fonte emissora da fala não é visível no momento em que a ouvimos. Nos Estados Unidos, há uma distinção entre: (1) *voz-off*, usada especificamente para a voz de uma personagem de ficção que fala sem ser vista mas está presente no espaço da cena; (2) *voz-over*, usada para aquela situação onde existe uma descontinuidade entre o espaço da imagem e o espaço de onde emana a voz, como acontece, por exemplo, na narração de muitos documentários (voz autoral que fala do estúdio) ou mesmo em filmes de ficção quando a imagem corresponde a um *flashback*, ou outra situação, onde a voz de quem fala vem de um espaço que não corresponde ao da cena imediatamente vista. (N. do Org.)

⁴ Para uma mais detalhada discussão desta hierarquia de sons e de outras técnicas relevantes na construção da trilha-sonora veja M. Doane, “Ideology and the Practices of Sound Editing and Mixing”.

a heterogeneidade material do *medium*; tentativas de conter este risco afloram na linguagem da ideologia da unidade orgânica. No discurso dos técnicos, o som é “casado” com a imagem e, como diz um engenheiro de som em um artigo sobre pós-sincronização, “um dos objetivos básicos da indústria cinematográfica é fazer a tela parecer viva aos olhos da platéia...”⁶ Acompanhando a exigência de uma representação tal-e-qual a vida, está o desejo de “presença”, um conceito o qual não é específico para a trilha sonora cinematográfica, mas que atua como um padrão para medir a qualidade na indústria de gravação sonora como um todo. O termo “presença” oferece uma certa legitimidade ao desejo de reprodução pura e passa a ser o ponto de venda na construção do som como uma mercadoria. O anúncio comercial na televisão pergunta se nós podemos “dizer a diferença” entre a voz de Ella Fitzgerald e a do Memorex (e desde que o nosso representante no comercial — o ardente fã — não pode, a única conclusão que se pode tirar é a de que possuir um gravador Memorex é o equivalente a ter Ella cantando na sua sala). Os avanços técnicos em gravação sonora (tais como o sistema Dolby) são planejados para diminuir o ruído do sistema, escondendo o trabalho do aparelho, e reduzindo assim a distância percebida entre o objeto e sua representação. As manobras da indústria de gravação sonora mostram evidências que apoiam a tese de Walter Benjamin que liga a reprodução mecânica como um fenômeno à destruição da “aura” na sociedade contemporânea (“aura” que ele define como “o fenômeno raro de uma distância não importando quão perto esteja”).⁷ De acordo com Benjamin:

A decadência atual da *aura*... liga-se a duas circunstâncias uma e outra correlatas com o papel crescente desempenhado pelas massas na vida presente. Encontramos hoje, com efeito, dentro das massas, duas tendências igualmente fortes; exigem, de um lado, que as coisas se lhe tornem, tanto humana como especialmente, “mais

⁶ W. A. Pozner, “Synchronization Techniques”, *Journal of the Society of Motion Picture Engineers*, 47 n.º 3 (september 1946), 191.

⁷ Walter Benjamin, “The work of Art in the Age of Mechanical Reproduction”, in *Illuminations*, ed. Hannah Arendt. NT: usamos aqui a tradução, para o português, de José Lino Grunewald — ver *A Idéia do Cinema*, pág. 65.

próximas”, de outro lado, acolhendo as reproduções, tendem a depreciar o caráter daquilo que é dado apenas uma única vez.”⁸

Entretanto, enquanto o desejo de trazer as coisas mais para perto é explorado ao se fazer o som vendável, as qualidades de singularidade e autenticidade não são sacrificadas — não é uma voz qualquer que a fita traz ao consumidor senão a de Ella Fitzgerald. A voz não é separável de um corpo que é bem específico, o da estrela. No cinema, o valor de culto e a “aura” reemergem no *star system*. Em 1930, um escritor sente a necessidade de assegurar às platéias que a pós-sincronização como técnica não implica necessariamente a substituição de uma voz estranha por uma voz “real”, e que a indústria não perdoa a má combinação de vozes e corpo.⁹ Assim, a voz serve como suporte e apoio para o espectador, no seu reconhecimento e identificação da, e igualmente com, a estrela.

Assim como a voz necessita estar ancorada em um determinado corpo, o corpo necessita estar ancorado em um determinado espaço. O espaço visual fantasmático que o filme constrói é suplementado por técnicas planejadas para espacializar a voz, localizá-la, dar-lhe profundidade, emprestando assim aos personagens a consistência do real. Uma preocupação pela qualidade de som da sala, reverberações características e perspectiva sonora manifestam um desejo de recriar, como diz um montador de som, “o buquê que envolve e circunda as palavras, a presença na voz, a maneira como esta se encaixa no ambiente físico.”¹⁰ Os perigos da pós-sincronização e dublagem derivam do fato de que a voz é desengajada de seu “próprio” espaço (o espaço conduzido pela imagem visual) e de que a credibilidade desta voz depende da habilidade do técnico de fazê-la retornar ao seu lugar de origem. A falha nisto, arrisca expor o fato de que a dublagem é “narração mascarada em diálogo”.¹¹ O diálogo é definido não simplesmente em termos do estabelecimento da re-

⁸ *Ibid.* p. 223.

⁹ George Lewin, “Dubbing and its Relation to Sound Picture Production”, *Journal of the Society of Motion Picture Engineers*, 16, n.º 1 (Jan. 1931), 48.

¹⁰ Walter Murch, “The Art of the Sound Editor”: Uma entrevista com Walter Murch, entrevista dada a Larry Sturhahn, *Filmakers Newsletter*, 8, n.º 2 (Dez 74), 23.

¹¹ *Ibid.*

lação eu/você, mas como a espacialização necessária desta relação. Técnicas de gravação sonora tendem a confirmar a função do cinema como uma *mise en scène* de corpos.

b) VOZ OFF E VOZ OVER

A dimensão espacial que o som monofônico é capaz de simular é a de profundidade — a aparente origem do som pode ser movida para frente e para trás, mas a dimensão lateral permanece ausente devido ao fato de que não há expansões laterais da reverberação ou do ruído ambiental.¹² Entretanto, as relações de som/imagem vigentes no filme narrativo trabalham para sugerir que o som com certeza provém desta dimensão. Em teoria cinematográfica, este trabalho de fornecer uma dimensão lateral tem o reconhecimento no termo “voz-off”. “Voz off” refere-se a momentos nos quais ouvimos a voz de um personagem o qual não é visível no quadro. Neste caso, o filme, por meio de seqüências anteriores ou por outros determinantes contextuais, afirma a “presença” do personagem no espaço da cena, na diegese. Ele/ela está “logo ali,” “logo além do limite do quadro”, em um espaço que “existe”, mas o qual a câmera não escolhe mostrar. O uso tradicional da voz-off constitui uma negação do enquadramento como limite e uma afirmação da unidade e homogeneidade do espaço representado. Pelo fato de ser definido em termos do que é visível dentro do espaço retangular da tela, o termo voz-off tem sido assunto de algumas controvérsias. Claude Bailblé, por exemplo, argumenta que a voz-off deve ser sempre uma “voz-in” porque a origem literal do som na sala de projeção é sempre o autofalante colocado atrás da tela.¹³ No entanto, o espaço

¹² O som estereofônico reduz este problema, mas não o resolve — o alcance dos efeitos de perspectiva continuam limitados. Muito da discussão que se segue é baseada no uso do som monofônico, mas também com implicações acerca do estereofônico. Por exemplo, tanto no mono como no estéreo, a localização dos autofalantes é planejada para assegurar que a platéia ouça um som o qual é precariamente coincidente com a imagem”. Ver Alec Nisbett “The technique of the Sound Studio” (New York: Focal Press Limited, 1972), pp. 530, 532.

¹³ C. Bailblé, “Programation de L’écoute” (2) “Cahiers du Cinéma, 293, (outubro 1978), 9.

ao qual o termo se refere não é o da sala de projeção, mas o espaço ficcional da diegese. Em última instância, o uso do termo é baseado na exigência de que os dois espaços coincidam, “sobreponham-se” até um certo ponto. Pois a tela limita o que *pode ser visto* da diegese (existe sempre “mais” da diegese do que a câmera pode mostrar a um só tempo). A colocação do autofalante atrás da tela simplesmente confirma o fato de que todo o aparato cinematográfico é planejado para dar a impressão de um espaço homogêneo — os sentidos do corpo fantasmático não podem ser separados. A tela é o espaço onde a imagem evolui enquanto que a sala de projeção como um todo é o espaço através do qual o som se expande. Mesmo assim, é dado à tela prioridade sobre o espaço acústico da sala de projeção — a tela está posicionada como o lugar onde se desenrola o espetáculo e todos os sons devem emanar dali. (Bailblé pergunta: “O que aconteceria de fato se uma voz-off viesse da parte de trás da sala de projeção? Pobre tela...”¹⁴ — em outras palavras, seu efeito seria precisamente diminuir o poder epistemológico da imagem, revelar suas limitações.)

A colocação hierárquica do visível acima do audível, de acordo com Christian Metz, não é típica ao cinema, mas caracteriza uma ampla faixa da produção cultural.¹⁵ E o termo voz-off atua meramente como uma confirmação dessa hierarquia. Pois que aparece apenas para descrever um som — o elemento a que realmente se refere é a visibilidade (ou falta de visibilidade) da origem do som. Metz argumenta que o som nunca está “off”. Enquanto um elemento especificado como “off” na verdade é carente de visibilidade, um som-off é sempre audível.

Apesar do argumento de Metz ser válido e de tendermos a repetir no nível da teoria a subordinação da indústria do som à imagem, o termo voz-off nomeia uma relação particular entre som e imagem — a qual tem sido muito importante historicamente em diversas práticas cinematográficas. Sendo verdade que o som é quase sempre discutido em relação à imagem não se pode concluir automaticamente que o som é seu subordinado. Visto de outro ângulo, é duvidoso que toda imagem (no cinema falado) seja independente do som.

¹⁴ Ibid.

¹⁵ C. Metz, “Le Perçu et le nommé”, em *Essais Semiotiques* (Paris: Editions Klincksieck, 1977), pp. 153-159.

Isto é tão certo, em vista do fato de que, no dominante cinema de narrativa, o som se estende do princípio ao fim do filme — o som nunca está ausente (o som é no mínimo, som ambiental). Na prática, a falta de qualquer som na montagem da banda sonora é considerada um tabu.

A questão não é a de “necessitar” de termos especiais para descrever a honra e a autonomia de uma determinada matéria sensorial, mas sim a de desenvolver uma reflexão sobre a heterogeneidade do cinema. Isto talvez possa ser feito de maneira mais frutífera por meio do conceito de espaço do que através das unidades de som e imagem. Na situação cinematográfica, três tipos de espaço estão em jogo:

1) O espaço da diegese. Este espaço não tem limites físicos, não pode ser contido ou medido. É um espaço virtual construído pelo filme e é delineado como possuindo peculiaridades audíveis e visíveis (bem como as implicações de que seus objetos podem ser tocados, cheirados e degustados).

2) O espaço visível da tela como receptor da imagem. É mensurável e “contém” os significantes visíveis do filme. Rigorosamente falando, a tela não é audível apesar de a colocação de autofalantes por detrás dela construir esta ilusão.

3) O espaço acústico da sala de projeção ou auditório. Pode-se argumentar que este espaço também é visível, mas o filme não pode ativar visualmente significantes neste espaço a não ser que um segundo projetor seja usado. E ainda, apesar do fato de que o autofalante está atrás da tela, e portanto o som pareça ser emanado de um ponto focal, o som não está “emoldurado” da mesma maneira que a imagem. De certa maneira ele *envolve* o espectador.

Todos estes são espaços *para o espectador*, mas o primeiro é o único espaço que os personagens de um filme de ficção podem admitir (para os personagens não existem vozes-off). Diferentes estilos cinematográficos — documentário, ficção, *avant-garde* — estabelecem relações diferentes entre os três espaços. O filme narrativo clássico, por exemplo, nega a existência dos outros dois espaços para fortalecer e apoiar a credibilidade (legitimidade) do primeiro. Se um personagem olha e fala para o espectador, isto constitui um reconhecimento de que o personagem é visto e ouvido em um espaço

radicalmente diferente, portanto lido como transgressão. Nada une os três espaços senão a prática significativa do próprio filme, somada à institucionalização da sala de projeção como uma espécie de metaespaço que inclui os três espaços como um lugar onde um discurso cinematográfico unificado se desenvolve. O empenho da instituição cinematográfica neste processo de unificação é evidente. Exemplos de *voz-off* no filme clássico são particularmente interessantes, pois mostram a maneira pela qual os três espaços passam por elaborada superposição. Pois que o fenômeno da *voz-off* não pode ser compreendido fora de uma consideração sobre as relações estabelecidas entre a diegese, o espaço visível da tela, e o espaço acústico da sala de projeção. O lugar onde o significante se manifesta é o espaço acústico da sala de projeção, mas este é o espaço com o qual ele menos se relaciona. A *voz-off* aprofunda a diegese, dá-lhe uma dimensão que excede à da imagem, e assim apóia a alegação de que existe um espaço no mundo ficcional o qual a câmera não registra. À sua própria maneira, *credita* espaço perdido. A *voz-off* é um som que está de início e prioritariamente a serviço da construção de espaço efetuada pelo filme e apenas indiretamente a serviço da imagem. Legítima tanto o que a tela revela da diegese quanto o que ela esconde.

Entretanto, o uso da *voz-off* implica um risco — o de expor a heterogeneidade material do cinema. O som sincrônico mascara o problema e isto pelo menos parcialmente explica o seu domínio. Mas a pergunta mais interessante talvez seja: como pode o filme clássico permitir a representação de uma voz cuja origem não está simultaneamente representada? Assim que o som é destacado de sua origem, e não mais ancorado em um corpo representado, seu trabalho potencial como significante se mostra. Há sempre algo de estranho numa voz que emana de uma origem fora do quadro. Entretanto, como mostra Pascal Bonitzer, o cinema narrativo explora a ansiedade marginal conectada com a *voz-off* incorporando seus efeitos perturbadores na própria estrutura dramática. Assim, a função da *voz-off* (como também a da *voz-over*) vem a ser extremamente importante no *film noir*. Bonitzer toma como exemplo *Kiss me deadly* (*A morte num beijo*, R. Aldrich, 1955) um *film noir* no qual o vilão permanece fora de quadro até as últimas seqüências do filme. Mantendo-o fora do campo de visão “dá à sua sentenciosa voz, carregada de conotações mitológicas, um grande poder de perturbar, a

dimensão de um oráculo — tenebroso profeta do fim do mundo. E, apesar disto, sua voz é submetida ao destino do corpo... um tiro, ele tomba, e ridicularizado com ele, seu discurso de acentos proféticos”.¹⁶

A *voz-off* é sempre “submetida ao destino do corpo” porque pertence a um personagem que está confinado ao espaço da diegese, quando não ao espaço visível da tela. Sua eficácia está no conhecimento de que o personagem pode facilmente ser feito visível por uma leve correção na tomada de cena que reuniria a voz à sua origem. O corpo atua como um suporte invisível tanto para o uso de *voz-over* durante um *flashback* como para um o monólogo interior. Apesar da *voz-over* em *flashback* efetuar um deslocamento temporal em relação ao corpo, a voz frequentemente volta ao corpo como uma forma de desfecho narrativo. Além disto, a *voz-over* com frequência, apenas inicia a estória e é subsequente substituída pelo diálogo sincrônico, permitindo à diegese “falar por si mesma”. Em *Sunset Boulevard* (*O crepúsculo dos deuses*, B. Wilder, 1950) a convenção é levada a extremos: a narração feita pela *voz-over* está de fato ligada a um corpo (o do herói), mas é o corpo de um homem já morto.

Por outro lado, no monólogo interior a voz e o corpo são representados simultaneamente, mas a voz, longe de ser uma extensão deste corpo, manifesta seu alinhamento interior. A voz demonstra o que é inacessível à imagem, o que excede o visível: a “vida interior” do personagem. A voz é aqui a marca privilegiada da interiorização, virando o corpo “às avessas”.

O comentário em *voz-over* no documentário, ao contrário da *voz-off*, da *voz-over* durante um *flashback* ou do monólogo interior, é de fato uma voz *descorporalizada*. Enquanto as últimas três vezes trabalham para afirmar a homogeneidade e hegemonia do espaço da diegese, o comentário em *voz-over* é necessariamente apresentado como fora desse espaço. É a diversidade radical em relação à diegese que dota esta voz de uma certa autoridade. Como uma forma de discurso direto, ela fala sem mediação com a platéia, passando por cima dos “personagens” e estabelecendo uma cumplicidade entre ela mesma e o espectador. — junto eles compreendem e assim *situam* a imagem. Precisamente por não ser localizável, por

¹⁶ Pascal Bonitzer, “Les Silences de la Voix”, *Cahiers du Cinema*, 256, (fevereiro-março 1975), 25.

não ser escrava de um corpo, é que esta voz é capaz de interpretar a imagem, produzindo a verdade dela. Descorporalizada, carente de qualquer especificação no tempo ou espaço, a *voz-over* está, como mostra Bonitzer, além da crítica — ela censura as perguntas “Quem está falando?”, “Onde?”, “Em que hora?” e “Para quem?”

Suspeita-se que isto não se dá sem implicações ideológicas. A primeira destas implicações é a de que a *voz-off*¹⁷ representa um poder, o de dispor da imagem e do que ela reflete, vindo de um espaço absolutamente *outro* em relação àquele inscrito na banda de imagem. *Absolutamente outro e absolutamente indeterminante*. Pelo fato de surgir do campo do *Outro*, a *voz-off* está suposta saber: esta é a essência de seu poder... O poder da voz é um poder roubado, uma usurpação.¹⁸

Na história do documentário, esta voz tem sido predominantemente masculina, e o seu poder está na posse de conhecimento e na privilegiada, inquestionável, atividade de interpretação. Esta função da *voz-over* tem sido apropriada pelo documentário e noticiário de televisão, nos quais o som carrega o peso da “informação” enquanto a empobrecida imagem simplesmente enche o vídeo. Até mesmo quando a voz principal está explicitamente ligada a um corpo (o do comentarista), este corpo, por sua vez, está situado no não-espaço do estúdio. Por outro lado, no cinema, a *voz-over* é frequentemente dissociada de qualquer figura específica. A garantia de conhecimento em tal sistema recai na sua irredutibilidade às limitações espaço-temporais do corpo.

c) O PRAZER DA AUDIÇÃO

Os meios pelos quais o som se manifesta no cinema envolvem o espectador em uma especial problemática textual — eles estabelecem certas condições para a compreensão as quais passam pela “relação intersubjetiva” entre o filme e o espectador. O comentário

¹⁷ Bonitzer usa o termo “voz off” num sentido generalizado o qual inclui ambos conceitos de *voz-off* e *voz-over*, mas aqui ele está se referindo especificamente ao comentário em *voz-over*.

¹⁸ Bonitzer, pág. 26.

em voz-over e, diferentemente, o monólogo interior e a voz-over no *flashback* falam mais ou menos *diretamente ao* espectador, constituindo e/ela como um espaço a ser preenchido com informações sobre acontecimentos, psicologia de personagens, etc. Com mais frequência, no cinema de ficção, o uso do diálogo sincronizado e da voz-off pressupõe um espectador que age como espião, e espionando, não é ele próprio nem visto nem ouvido. Esta sua atividade diante da trilha sonora é semelhante ao voyeurismo frequentemente explorado pela imagem cinematográfica. De qualquer modo, o uso da voz no cinema apela para o desejo de ouvir, ou ao que Lacan se refere como pulsão invocatória.

Em que consiste o prazer da audição? Além do adicionado efeito de “realismo” que o som dá ao cinema, além de seus significados suplementares ancorados em diálogos inteligíveis, qual é a característica do prazer de ouvir uma voz com seus elementos indo além de uma estrita-codificação verbal — volume, ritmo, timbre, tom? A psicanálise situa o prazer na divergência entre a experiência presente e a memória de satisfação: “É entre uma memória (mais ou menos inacessível) e uma muito precisa (e localizável) imediatez de percepção que se instala a brecha onde o prazer é produzido”.¹⁹ Lembranças das primeiras experiências da voz, da satisfação alucinatória então experimentada, circunscrevem o prazer da audição e fundam sua relação com o corpo fantasmático. Não se trata de simplesmente situar as experiências da infância como determinantes únicas dentro de um sistema ligando diretamente causa e efeito, mas de reconhecer que os traços de desejos arcaicos nunca são aniquilados. De acordo com Guy Rosolato, é “a organização do fantasma em si mesma que implica uma permanência, uma insistência do chamado para a origem.”²⁰

O espaço, para a criança, é inicialmente definido em termos do audível e não do visível: “É apenas em uma segunda fase que a

¹⁹ Serge Leclair “Demasquer le Réel”, pág. 64, citado em C. Bailble, “Programmation de L’écoute” (3) Cahiers du Cinema, 297, (fevereiro 1979), 46.

²⁰ Guy Rosolato, “La Voix: Entre Corps et Langage”, *Revue Française de Psychanalyse*, 38, (janeiro 1974), 83. Minha tradução. Minha discussão do prazer da audição está fortemente apoiada no trabalho de Rosolato. Mais referências a este artigo aparecerão sublinhadas no texto.

organização do espaço visual assegura a percepção do objeto como *exterior*”. (pág. 80) As primeiras diferenças são traçadas no eixo do som: a voz da mãe, a voz do pai. Mais ainda, a voz tem um comando maior sobre o espaço do que o olhar — pode-se ouvir pelos cantos, através de paredes. Assim, para a criança, a voz, mesmo antes da língua, é o instrumento da demanda. Na construção/alucinação do espaço e na relação do corpo para com este espaço, a voz desempenha um papel principal. Em comparação com a visão, como mostra Rosolato, a voz é reversível: o som é simultaneamente emitido e ouvido pelo próprio sujeito. Ao contrário da visão, é como se “um espelho ‘acústico’ estivesse sempre em função. Assim, as imagens de entrada e saída relativas ao corpo estão intimamente articuladas. Elas podem portanto ser confundidas, invertidas, favorecendo uma sobre a outra.” (pág. 79) Pelo fato de ser possível ouvirmos sons vindos de trás assim como aqueles vindos de *dentro* do corpo (sons de digestão, circulação, respiração, etc.), dois grupos são colocados em oposição: visão/frente/exterior e audição/atrás/interior. E, “alucinações são determinadas por uma estruturação imaginária do corpo de acordo com estas oposições...” (pág. 80) A voz parece emprestar-se à alucinação, particularmente à alucinação de poder sobre o espaço efetuada por uma extensão ou reestruturação do corpo. Assim, como mostra Lacan, nossos meios de comunicação de massa e nossa tecnologia, como extensões mecânicas do corpo, resultam em “planetarizar” ou “até mesmo estratosferizar” a voz.²¹

A voz também traça as formas de unidade e separação entre os corpos. A voz confortante da mãe, em um determinado contexto cultural, é um componente muito importante do “envelope sonoro” que envolve a criança e é o primeiro modelo de prazer auditivo. A imagem de uma unidade corporal é derivada da percepção de que a emissão de som pela voz e sua audição coincidem. A fusão imaginária da criança com a mãe é feita pelo reconhecimento de feições comuns caracterizando as diferentes vozes, e mais particularmente seu potencial para com a harmonia. De acordo com Rosolato, a voz na música apela para a nostalgia por uma coesão imaginária, por uma “encantação genuína” de corpos.

²¹ Jacques Lacan, *The Four Fundamental Concepts of Psycho-analysis* Ed. Jacques-Alain Milles, tradução de Alan Sheridan (London: The Hogarth Press and the Institute of Psycho-Analysis, 1977), pág. 274.

O desdobramento harmônico e polifônico em música, pode ser compreendido como uma sucessão de tensões e relaxamentos, de unificações e divergências entre as partes dispostas gradualmente, opostas em sucessivos acordes para em seguida se resolverem na sua unidade mais simples. É, portanto, a inteira dramatização de corpos separados e sua re-união que sustenta a harmonia. (pág. 82)

A unidade imaginária associada à primeira experiência da voz é quebrada pela premonição de diferença, divisão, efetuada pela intervenção do pai cuja voz, engajando o desejo da mãe, atua como o agente de separação e constitui a voz da mãe como o irrecuperável objeto perdido do desejo. A voz neste particular, longe de ser a narcisística medida de harmonia, é a voz da interdição. A voz assim compreendida é uma interface de imaginário e simbólico, apontando para a organização significativa da linguagem e sua redução do espectro de sons vocais àqueles que ela une e codifica e, ao mesmo tempo, apontando para as ligações originais e imaginárias, “representáveis no fantasma pelo corpo, ou pela mãe corporal, em seu seio.” (pág. 86)

No cinema, o envelope sonoro provido pelo espaço do auditório, juntamente com as técnicas empregadas na construção da trilha sonora, funciona para sustentar o prazer narcisístico derivado da imagem de uma determinada unidade, coesão e, portanto, de uma identidade fundada na relação fantasmática do espectador com seu próprio corpo. A ilusão auditiva de posição, construída pela aproximação da perspectiva sonora e por técnicas que especializam a voz e dão-lhe “presença”, garante a singularidade e estabilidade de um ponto de audição, deste modo coibindo o potencial trauma da dispersão, desmembramento, diferença. A subordinação da voz à tela como o lugar onde acontece o espetáculo faz com que a visão e audição trabalhem juntos e produzam a “alucinação” de um completo mundo sensorial. Entretanto, a voz gravada que pressupõe uma certa profundidade, é uma contradição com o chapado bidimensional da imagem. Eisler e Adorno notam que o espectador está sempre consciente dessa divergência, da inevitável separação entre o corpo representado e sua voz. E para Eisler e Adorno isto parcialmente explica a função da música de filme: usada primeiro na projeção de filmes mudos para abafar o ruído do projetor (esconder do espectador o “estranho” fato de que o prazer dele ou dela é comandado por

uma máquina), no cinema falado a música tem a tarefa de recobrir o fosso entre a voz e o corpo.²²

Se esta harmonia imaginária deve ser mantida, o potencial de agressividade da voz (como instrumento de interdição e suporte material do sintoma — ouvindo vozes — na paranóia) precisa ser atenuado. A perfeição formal da gravação sonora no cinema consiste em reduzir não apenas o ruído do aparelho, mas qualquer ruído “irritante” que não seja “agradável ao ouvido”. Em outro nível, a agressividade da voz fílmica pode ser ligada ao fato de que o som é dirigido para o espectador — necessitando, no cinema de ficção, de sua passagem através do diálogo (o qual é dado ao espectador apenas obliquamente, para “espiar”) e, no documentário, precisando da mediação do conteúdo da imagem. Entretanto, no documentário, a voz-over passou a representar uma autoridade e uma agressividade que já não podem ser mantidas — assim, como diz Bonitzer, a proliferação de novos documentários que rejeitam o absolutismo da voz-over e dizem estabelecer um sistema democrático “permitindo ao assunto falar por si mesmo”. E mais, o que este tipo de filme realmente promove é a ilusão de que a realidade fala, ao contrário de ser falada, e que o filme não é um discurso construído. Efetuando uma “impressão de conhecimento”, um conhecimento que é dado e não produzido, o filme oculta seu próprio trabalho e coloca a si mesmo como uma voz sem um sujeito.²³ A voz é ainda mais poderosa em silêncio. A solução então não é banir a voz, mas construir outras políticas.

d) A POLÍTICA DA VOZ

O cinema apresenta um espetáculo composto de elementos discrepantes — imagens, vozes, efeitos sonoros, música, literatura, os quais a *mise en scène*, em seu sentido mais estrito, organiza e endereça ao corpo do espectador, receptáculo sensorial dos vários *stimuli*. É por isto que Lyotard refere-se à *mise en scène* clássica (do teatro e do cinema) como uma espécie de somatografia, ou inscrição no corpo:

²² Hans Eisler, “Composing for the Films” (New York: Oxford University Press, 1947, pp. 75, 77.

²³ Bonitzer, pp. 23, 24.

... A *mise en scène* torna significantes escritos em fala, canção e movimentos executados por corpos capazes de se mover, cantar, falar; e esta transcrição é intencionada a outros corpos vivos — os espectadores — capazes de serem afetados por estas canções, movimentos, palavras. É esta transcrição feita nos corpos e para os corpos, considerados como potencialidades multi-sensoriais, que constitui o trabalho característico da *mise en scène*. Sua unidade elementar é poliestética, como o corpo humano: capacidade de ver, ouvir, tocar, mover... A idéia de *performance*... mesmo permanecendo vaga, parece ligada à idéia de inscrição no corpo.²⁴

A *mise en scène* clássica se empenha em perpetuar a imagem de unidade e identidade sustentada por este corpo e em afastar o medo de fragmentação. Os diferentes elementos sensoriais trabalham em cumplicidade, e este trabalho nega a heterogeneidade do “corpo” do filme. As estratégias significantes no emprego da voz aqui discutidas estão ligadas a tais efeitos homogeneizantes: a sincronização liga a voz a um corpo em uma unidade cuja imediatez pode ser percebida apenas como um dado; a *voz-off* ancora o espetáculo em um espaço, estendido mas coerente; e os comentários em *voz-over* situam a imagem, dotando-a de clara inteligibilidade. Em tudo isto, o que precisa ser mantido é uma certa unidade (oneness).

Esta *oneness* é a marca de uma maestria e de um controle e se manifesta mais explicitamente na tendência de confinar a *voz-over*, no documentário, a uma única voz. Pois, de acordo com Bonitzer, “ao se dividir esta voz, ou, o que resulta no mesmo, ao multiplicá-la, o sistema e seus efeitos mudam. O espaço fora da tela deixa de ser o lugar de reserva e interioridade da voz...”²⁵ Isto implica não apenas aumentar o número de vozes, mas radicalmente mudar o relacionamento delas para com a imagem, efetuando uma disjunção entre som e significado, fazendo prevalecer o que Barthes define como o “grão” da voz²⁶ sobre e contra sua expressividade ou

²⁴ Jean François Lyotard, “The Unconscious as *Mise en Scène*,” em “Performance in Postmodern Culture”, ed. Michel Benamou e Charles Caramello (Madison: Coda Press, Inc.; 1977), pág. 88.

²⁵ Bonitzer, pág. 31.

²⁶ Ver Roland Barthes, “The Grain of the Voice”, em *Image — Music Text*, Trad. Stephen Heath (New York: Hill and Wang, 1977), pp. 179, 189.

poder de representação. No cinema contemporâneo, os nomes que imediatamente vêm à memória são os de Godard (que, mesmo nos primeiros filmes como *Vivre sa Vie*, o qual é altamente apoiado no som sincrônico, resiste aos efeitos homogeneizadores do uso tradicional de *voz-off*, dada a sua resoluta rejeição da estrutura de campo/contra-campo, a câmera rapidamente indo e voltando para manter a pessoa que está falando *em quadro*) e Straub (para quem a voz e o som em geral transformam-se em marcas de uma duração não-progressiva). A imagem do corpo assim obtida não é de coesão imaginária, mas de dispersão, divisão, e fragmentação. Lyotard fala do texto “pós-modernista” que escapa ao fechamento da representação pela criação de seu próprio destinatário, “um corpo desconsertado, convidado a expandir suas capacidades sensoriais além de medida”.²⁷ Esta visão, a qual surge de uma imagem diferente do corpo, pode ser compreendida como uma tentativa de forjar uma política baseada numa erótica. Bonitzer usa os dois termos intercambiavelmente, alegando que a cisão da voz pode contribuir para a definição de “outras políticas (ou eróticas) da *voz-off*”.²⁸ O problema é saber se tais eróticas, limitadas à imagem de um corpo expandido ou fragmentado, e fortemente ligado a um material significativo particular, podem fundar uma teoria ou prática política.

Há três dificuldades principais nesta noção de uma erótica política da voz. A primeira é que, apoiada como está na idéia de expandir o alcance ou de redefinir o poder dos sentidos, e opondo-se ela mesma ao significado, uma erótica política é facilmente recuperável como uma forma de romantismo ou como um misticismo que efetivamente contorna os problemas de epistemologia, alojando-se firmemente em um dualismo do tipo mente/corpo. Em segundo lugar, a excessiva ênfase sobre a efetividade isolada de uma única matéria significativa — a voz — corre o risco de tornar-se um materialismo chão onde as propriedades físicas do *médium* adquirem o poder inerente e decisivo de determinar sua leitura. Como demonstra Paul Willemen, uma concentração sobre as especificidades das variadas “unidades técnico-sensoriais” do cinema freqüentemente impede o reconhecimento de que a materialidade do significativo é um “fator de segunda ordem” (com respeito para com a linguagem a grosso modo enten-

²⁷ Lyotard, pág. 96.

²⁸ Bonitzer, pág. 31.

didada como sistema simbólico) e tende a reduzir uma complexa heterogeneidade a uma mera combinação de diferentes materiais²⁹. E ainda, um filme não é uma simples justaposição de elementos sensoriais, mas um discurso, uma enunciação. Isto não implica que o isolamento e investigação de uma única matéria significante, tal como a voz, seja um esforço infrutífero, mas que o estabelecimento de uma conexão direta entre voz e política está cheio de dificuldades.

Em terceiro lugar, a noção de uma erótica política da voz é particularmente problemática quando vista de uma perspectiva feminista. A partir e contra a teorização do olhar como fálico, como suporte de voyeurismo e fetichismo (um impulso e uma defesa, os quais em Freud estão ligados explicitamente ao macho)³⁰, a voz parece se prestar como alternativa frente à imagem, como um meio potencialmente viável onde a mulher “pode fazer-se ouvir”. Luce Irigaray, por exemplo, alega que a cultura patriarcal investe mais em ver do que em ouvir³¹. Bonitzer, no contexto de definir uma erótica política, fala de “devolver a voz à mulher” como um componente prioritário. Entretanto, é preciso lembrar que, enquanto a psicanálise delineia um enredo pré-edípiano no qual a voz da mãe predomina, a voz, em psicanálise, é também o instrumento de interdição próprio à ordem patriarcal. E marcar a voz como refúgio isolado dentro do patriarcado, ou como tendo uma relação essencial com a mulher, é invocar o espectro da especificidade feminina, sempre recuperável como uma outra forma de “alteridade”. Uma erótica política que pressupõe uma nova fantasmática que esteja baseada em imagens de um corpo sensorial “expandido” está inevitavelmente presa à ambigüidade que o feminismo sempre parece confrontar: de um lado, existe o perigo de fundar uma política em uma conceituação do corpo, uma vez que o corpo tem sido sempre *O* terreno de opressão da mulher, assumido como a última e inegável garantia de uma diferença e uma carência; mas, de outra forma, existe também um benefício em potencial — é precisamente porque terreno principal de opressão que o corpo talvez

²⁹ Paul Willemsen, “Cinema Thoughts” Conferência realizada no Milwaukee Conference on Cinema and Language, março 1979, pp. 3, 12.

³⁰ Ver Laura Mulvey, “Visual Pleasure and Narrative Cinema”, *Screen*, 16 (Outono 1976), 6-18 e Stephen Heath, “Sexual Difference and Representation”, *Screen*, 19 (outono 1978), pp. 51-112.

³¹ Para uma mais ampla discussão que feministas estabelecem sobre a relação entre a voz e a mulher ver Heath, “Sexual Difference”, pp. 83-84.

precise ser o lugar onde a batalha deva ser travada. A suprema conquista da ideologia patriarcal é que ela não oferece saída.

À luz das três dificuldades delineadas acima, pareceria imprudente basear qualquer política da voz unicamente em uma erótica. O valor da reflexão sobre o emprego da voz no cinema a partir de sua relação com o corpo (o do personagem, o do espectador) está em uma compreensão do cinema sob uma perspectiva topológica, como uma série de espaços incluindo o do espectador — espaços os quais são freqüentemente hierarquizados ou mascarados um pelo outro a serviço de uma ilusão representacional. Entretanto, qualquer que seja o arranjo ou interpenetração dos vários espaços, eles constituem um *lugar* onde a significação se intromete. As diversas técnicas e estratégias para o desenvolvimento da voz contribuem fortemente para a definição da forma que este “lugar” assume.

© **COPYRIGHT**: Os direitos de tradução e reprodução dos artigos que compõem esta Antologia foram cedidos por:

- Jean Epstein — trechos de “Ecrits sur le Cinéma” direitos cedidos por “Textimages”, France;
- Christian Metz — “Discours/Histoire” do livro “Le Signifiant Imaginaire”, direitos cedidos por “Union Générale d’Editions”, France.
- Christian Metz — “The Cinematic Apparatus as Social Institution: An Interview with Christian Metz” direitos cedidos por “Discourse — Berkeley Journal for the Theoretical Studies in Media and Culture”.
- André Bazin — “Ontologie de L’image Photographique” e “En Marge de L’Erotisme au Cinéma” direitos cedidos por “Editions du Cerf”. “Mort tous apres midi” direitos cedidos por Madame Bazin.
- Maurice Merleau-Ponty — “O Cinema e a Nova Psicologia” do livro “A Idéia do Cinema” publicado em 1969 Organizado e traduzido por José Lino Grunewald, direitos subcedidos por Editora Civilização Brasileira S/A.
- Sergei Eisenstein — domínio público
- Stan Brakhage — “Metaphors on Vision” direitos cedidos pelo autor.
- Edgar Morin — “A Alma do Cinema” do livro “O Cinema ou o Homem Imaginário”, editado em Portugal, direitos subcedidos por Moraes Editores. Tradução de Antonio Pedro Vasconcelos.
- Hugo Münsterberg — domínio público
- Dziga Vertov — trechos do livro “Articles, Journaux, Projets” direitos cedidos por “Union Générale d’Editions”.
- Jean-Louis Baudry — “Cinéma: Effets idéologiques produits par l’appareil de base” direitos cedidos por “Cinéthique”.
- Robert Desnos — do livro “Cinéma”, 1966, os artigos: “Le Rêve et le Cinéma”, “Les rêves de la nuit transportés sur l’écran”, “Cinéma frénétique et cinéma academique”, “Amour et cinéma”, “Melancolie du Cinéma”, direitos cedidos por Editions Gallimard.
- Hugo Mauerhofer — “Psychology of Film Experience” publicado em “Film Review”: 8, 1949. Editado por Penguin Books Ltd.
- V. Pudovkin — do livro “Film Technique and Film Acting” 1958 traduzido para o inglês por Ivor Montagu direitos cedidos por Vision Press, London.
- Luis Buñuel — “Cinema, Instrument of Poetry” do livro: “Luis Buñuel — A Critical Biography” de Francisco Aranda, direitos cedidos por “Da Capo Press, INC, N.Y.
- Laura Mulvey — “Visual Pleasure and Narrative Cinema” publicado em Screen 16/3 direitos cedidos por “SEFT Limited”, London.
- Mary Ann Doane — “The Voice in the Cinema: The Articulation of Body and Space” publicado em Yale French Studies nº 60, 1980, direitos cedidos por Yale French Studies.
- Béla Balázs — “Film: An Anthology” de Daniel Talbot, “Theory of the Film” de Béla Balázs: “Der Sichtbare Mensch”, “The Close — Up” e “The Face of Man”, direitos cedidos por Roy Publishers, N.Y.

graal

Biblioteca de Filosofia e História das Ciências

Roberto Castel

A ORDEM PSIQUIÁTRICA: A IDADE
DE OURO DO ALIENISMO

Este livro é um passo decisivo na investigação do nascimento da psiquiatria e na análise das condições concretas em que o fenómeno da loucura é apropriado como objeto de saber e poder por instituições socialmente reconhecidas. Explicita assim as razões sociais, políticas e económicas de existência da psiquiatria, e revela como essa prática terapêutica, pela inserção dos psiquiatras nas engrenagens do poder, torna “patológico” um domínio das condutas sociais, subordinando-o à medicina. Institucionaliza-se assim uma estratégia de manter a desordem sob controle, limpando do convívio social os imprestáveis e disciplinando os demais para o trabalho. Apresentação de J. A. Guilhon Albuquerque.

José Augusto Guilhon Albuquerque

INSTITUIÇÃO E PODER

Elaboração de um modelo de interpretação política da realidade social, pela análise concreta das relações de poder nas instituições. Em um trabalho de construção teórica e metodológica raramente realizado por cientistas sociais brasileiros, este livro mostra o impasse das diversas correntes diante da análise das formas que toma o Estado e outras instituições como os sindicatos, os partidos, a escola, a justiça, a empresa ou as instituições psiquiátricas. Apresentação de Lúcio Kowarick.

Jurandir Freire Costa

ORDEM MÉDICA E NORMA FAMILIAR

Diante da constatação de que a família vai mal e que depende cada vez mais de especialistas (pedagogos, psicoterapeutas e profissionais afins) para solucionar os males domésticos, o autor desenvolve um estudo sobre as táticas médico-higiênicas que se insinuaram na intimidade da família burguesa do século XIX até hoje. Demonstrando que as famílias se desestruturaram por terem seguido à risca as normas de saúde e equilíbrio que lhes foram impostas como manipulação político-econômica por uma determinada classe social: a burguesia. E que todas as lições de amor e sexo dadas à família têm um real adjetivo de classe.

Jacques Donzelot

A POLÍCIA DAS FAMÍLIAS

Este não é simplesmente um livro a mais sobre a crise da família, mas uma análise instigante sobre as armadilhas e maquinações do social no momento em que a família torna-se, ao mesmo tempo, alvo e ponto de apoio de uma ação política, que se efetiva através de técnicas e saberes variados, como a assistência social, a medicina, a economia, a educação, a psiquiatria e a psicanálise. Prefácio de Gilles Deleuze.

Michel Foucault

**EU, PIERRE RIVIÈRE, QUE DEGOLEI MINHA MÃE,
MINHA IRMÃ E MEU IRMÃO**

Em 1835, um jovem camponês mata a golpes de foice a mãe grávida, a irmã adolescente e um irmão de sete anos. Preso, escreve longo depoimento sobre as razões do seu ato. Condenado à morte, trava-se acirrada polêmica entre psiquiatras e juristas, e a repressão judiciária é suspensa pelo diagnóstico médico: o jovem é considerado louco e sua pena é comutada em prisão perpétua. Meses mais tarde, enforca-se em sua cela.

A agitação em torno desse caso marca o início da luta da psiquiatria por uma posição, ao lado da justiça, entre as instâncias de controle da vida social. Este livro é o resultado de um trabalho de equipe realizado no Collège de France sob a direção de Michel Foucault, reunindo as peças judiciárias do processo e desenvolvendo análises sobre aspectos jurídicos e psiquiátricos do caso à luz das concepções atuais.

Michel Foucault

MICROFÍSICA DO PODER

A medicina, a psiquiatria, a justiça, a geografia, o corpo, a sexualidade, o papel dos intelectuais, o Estado, são analisados por Foucault em vários artigos, entrevistas e conferências reunidos neste livro. Todos os textos têm como tema central a questão do poder nas sociedades capitalistas: sua natureza, seu exercício em instituições, sua relação com a produção da verdade e as resistências que suscita.

O método genealógico desenvolvido por Foucault evidencia a existência de formas de exercício do poder diferentes do Estado, a ele articuladas e indispensáveis à sua sustentação e atuação eficaz. E na medida em que o poder não está localizado exclusivamente no aparelho de Estado, diz Foucault, "nada mudará a sociedade se os mecanismos de poder que funcionam fora, abaixo e ao lado dos aparelhos de Estado a um nível muito mais elementar, cotidiano, não forem modificados".

Roberto Machado

CIÊNCIA E SABER — A trajetória da arqueologia de Foucault.

Estudo sobre a filosofia de Michel Foucault. Retomando alguns princípios da epistemologia de Bachelard e Canguilhem — centrados nas ciências da natureza e da vida — a história arqueológica realizada por Foucault produziu uma série de deslocamentos metodológicos para dar conta das ciências do homem. Para o autor, a trajetória da arqueologia de Foucault expressa justamente as diferentes formulações de uma exigência de radicalidade teórica e política. Em um campo em que os métodos epistemológicos têm se mostrado ineficazes ou insuficientes, a revolução metodológica desencadeada por Foucault mostra-se capaz de tornar relevante o estudo histórico-filosófico desses saberes.

George Rosen

**DA POLÍCIA MÉDICA À MEDICINA SOCIAL;
Ensaio sobre a História da Assistência Médica.**

A evolução da Medicina Social na Europa e na América, do século XVII aos dias atuais. Estudos que caracterizam a Medicina Social como prática e teoria a partir de uma dupla relação: com as condições políticas, econômicas e ideológicas, e com as ciências biológicas e sociais. Apresentação de Hélio Cordeiro.

José Ricardo Ramalho

MUNDO DO CRIME: A ordem pelo avesso

A partir da ótica dos próprios criminosos em uma cadeia pública (a Casa de Detenção de São Paulo, maior presídio do país), o autor mostra como se organiza o "mundo do crime", suas regras, suas relações com as demais instituições e com a estruturação global da sociedade. Mostra também a utilidade do crime para o sistema, atuando como mecanismo de sujeição dos grupos mais pobres e como verdadeira "indústria" geradora de empregos, poderes e benefícios. Em vez de pensar mais uma vez nas dificuldades de se combater o crime, a proposta desse livro é investigar as implicações políticas e econômicas de sua existência e as razões pelas quais, em uma sociedade como a nossa, o crime não pode acabar.

PRÓXIMOS LANÇAMENTOS

LÓGICA DA VIDA

François Jacob

INSTITUIÇÃO NEGADA

Franco Basaglia

Escreva-nos para receber grátis nosso catálogo completo, ou para pedir pelo reembolso postal os livros da GRAAL que você não encontrar nas livrarias.

graal

EDIÇÕES GRAAL Ltda.

Rua Hermenegildo de Barros, 31-A - Glória
Rio de Janeiro, RJ - CEP 20.241
Tel.: 252-8582