

ISMAIL XAVIER

O DISCURSO  
CINEMATOGRAFICO  
a opacidade e a transparência

3ª edição

Revista e ampliada



PAZ E TERRA



# PREFÁCIO

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

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

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

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

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

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

Arlindo Machado

# NOTA INTRODUTÓRIA À 3ª EDIÇÃO

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

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

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

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

Ismail Xavier, julho de 2005.

# SUMÁRIO

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

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

## A VANGUARDA

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

#### D. O MODELO ONÍRICO

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

#### E. A IMAGEM ARQUÉTIPO

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

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

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

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



L'ÂGE D'OR, *Luis Buñuel*

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

As formas originais da consciência devem prevalecer e a imagem cinematográfica

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

#### BIBLIOGRAFIA

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

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

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

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

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

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

de Germaine Dulac, Abel Gance e Leon Moussinac.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



*KISS, Andy Warhol*