

COLEÇÃO AVAREZ  
VOL. Nº 5

ISMAIL XAVIER  
(organizador)

A  
EXPERIÊNCIA  
DO CINEMA

antologia

1983

Edgar Noé



Edgar Morin

1.6.1.  
A ALMA DO CINEMA  
(Capítulo IV de O Cinema ou o Homem Imaginário)

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

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

### A PROJEÇÃO-IDENTIFICAÇÃO

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

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

*no que para... Amicus  
-> visitadas batidas em 1971 e 1990 (Vuduun)*

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

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

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

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

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

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

*magia  
alucinatória*

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

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

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

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

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

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

*duplo*

Alma → intuição de magia da materializada

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

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

Leto homem - o deus da magia. Leto enuncia

#### A PARTICIPAÇÃO AFETIVA

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

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

participação = projeção - identificação

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

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

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

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

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

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

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

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

## A PARTICIPAÇÃO CINEMATOGRAFICA

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

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

As inscrições n. 1 e 2

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

Na medida em que identificamos as imagens da tela com a vida real, pomos as nossas projeções-identificações referentes à vida real em movimento. Em certa medida vamos lá efetivamente encontrá-la o que aparentemente desfaz a originalidade da projeção-identificação cinematográfica, se bem que, na realidade, a revele. Por que razão de fato, deparamos com elas? Não há mais que jogos de sombra luz, sobre a tela; só num processo de *projeção* é suscetível *identifica- as* sombras com coisas e seres reais e atribuir-lhes essa realidade que tão evidentemente lhes falta na reflexão, ainda que muito pouco r visão. Um primeiro e elementar processo de projeção-identificação vem, pois, conferir às imagens cinematográficas realidade suficien para que as projeções-identificações ordinárias possam entrar em jog Por outras palavras, há um mecanismo de projeção-identificação r origem da percepção cinematográfica. Por outras palavras ainda, participação subjetiva aproveitada no cinematógrafo o caminho da r constituição objetiva. Não possuímos contudo, ainda, bagagem s ficiente para atacar de frente este problema essencial<sup>1</sup>. Conto nemo-lo provisoriamente, limitando-nos a verificar que a impress de vida e de realidade própria das imagens cinematográficas é ins parável de um primeiro impulso de participação.

Foi, evidentemente, na medida em que os espectadores do c nematógrafo Lumière acreditaram na realidade do trem avançan para eles, que se assustaram. Na medida em que viram "cenas um realismo espantoso" é que se sentiram, ao mesmo tempo, ator e espectadores. Desde a sessão de 28 de dezembro de 1895, q H. de Parville notou, com uma simplicidade definitiva, o fenômen

<sup>1</sup> Cf. Caps. V e VI.

Levy Dubler Jacobs

da projeção-identificação: "perguntamos a nós próprios se somos sim-  
ples espectadores, ou atores de cenas de tão espantoso realismo".

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

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

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

Levy Dubler Jacobs

Kuleshov

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

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

Como prova da intensidade dos fenômenos cinematográficos de  
projeção-identificação podemos citar a experiência de Kuleshov, que  
não tem origem ainda nas técnicas do cinema. Kuleshov dispôs su-  
cessivamente o mesmo grande plano "estático e completamente  
inexpressivo" de Mosjukin, diante de um prato de sopa, de uma  
mulher morta e de um bebê risonho: os espectadores, "entusiasmados  
com o jogo fisiológico do artista", viram-no sucessivamente exprimi-  
mo fome, dor e doce emoção paternal<sup>2</sup>. É certo que há apenas uma

<sup>2</sup> Pudovkin descreve a experiência em "A montagem e o som", *Le Ma-  
gasin du Spectacle*, pp. 10-11. "Os espectadores (...) sublimando os seus  
sentimentos de profunda melancolia, suscitados pela sopa esquerda, mostra-  
vam-se tocados e comovidos pelo profundo desgosto com que considerava a  
morte, e admiravam o sorriso doce com que vigiava as brincadeiras da menina".

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

154 cinelebra → saída pelo qual se parabenizava os mortos

construção → morte conjunção → subpúblico, etc. (1913)

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

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

### IMAGINÁRIO ESTÉTICO E PARTICIPAÇÃO

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

A obra de ficção é uma pilha radioativa de projeções-identi-  
ficações. É o produto objetivado (em situações, acontecimentos, per-  
sonagens, atores), reificado (numa obra de arte) dos "devaneios" e  
da "subjetividade" dos seus autores. Projeção de projeções, crista-  
lização de identificações, apresenta as características alienadas e con-  
cretizadas da magia.

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

156

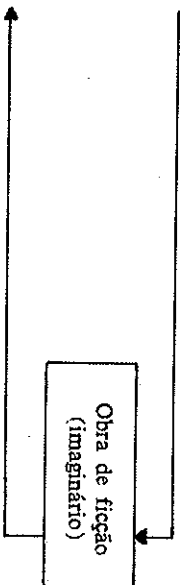
*Representada do ->*

Projeções-identificações  
(Artista)

Autor

Reificação

Espectador



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

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

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

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

### OS PROCESSOS DE ACELERAÇÃO E DE INTENSIFICAÇÃO

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

157

*insigne*



Cinematógrafo → copiar filme → 14 unidades!  
(moviões) (Aubert, Pathé)

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

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

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

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

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

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

Música → catálogo de obras de uma

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

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

A música do filme resume, só por si, todos estes processos e efeitos. É, por natureza, cinestésica — matéria afetiva em movimento. Envolve e embebe a alma. Os seus momentos de intensidade equivaleram e muitas vezes coincidem com o primeiro plano. É ela que determina o tom efetivo, que dá o *lú*, que sublinha com um traço (bem grosso) a emoção e a ação. A música de um filme é, de resto, como no-lo indicava a Quinoteca de Becece,<sup>3</sup> um verdadeiro catálogo de estados de alma. Assim, cinestesia (movimento) e ao mesmo tempo coenestesia (subjetividade, afetividade), ela opera a união entre o filme e o espectador e participa, com todo o seu ímpeto, a sua maleabilidade, os seus eflúvios, o seu protoplasma sonoro, na grande participação.

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

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

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

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

*Técnicas de excitação da participação afetiva*

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

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

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

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

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

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

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

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

### A GAMA ANTROPOLÓGICA DAS PROJEÇÕES-IDENTIFICAÇÕES

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

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

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

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

em e através do cinema, de um sistema permanentemente de personagens para identificação<sup>6</sup>, o *star-system* que já estudamos em outro texto.  
O importante, sobretudo, e finalmente, são as *projeções-identificações pelimórficas*.

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

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

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

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

<sup>7</sup> Gelsomina, el Matto, Zampano: personagens de *A Estrada* (1954 de Federico Fellini. (Nota do Organizador).

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

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

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

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

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

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

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

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

#### A ALMA DO CINEMA

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

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

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

o bicéfilo → o protagonista  
hierárquico - o segredo

japonês, por Sessue Hayakawa no *Fortaire* (1915) e da exaltação dos rostos nos filmes soviéticos<sup>8</sup>.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

<sup>9</sup> Referência a *Nanouk, o Esquimó* (1922) e *Homem de Aran* (1934), documentários de Robert Flaherty. (Nota do Organizador).

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

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

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

## TECNICA DA SATISFAÇÃO AFETIVA

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

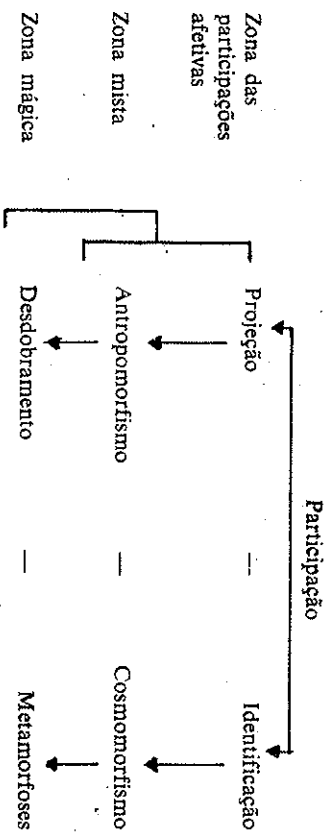
Paul Valéry, com o seu sentido admirável das palavras, diz: "*A minha alma vive, sobre a tela omnipotente e movimentada: participa das paixões dos fantasmas que aí se sucedem*". Além da participação. Fantasma. Três palavras-chave que unem a magia a afetividade no ato antropológico da participação. São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

Mas em que se transformou a objetividade?

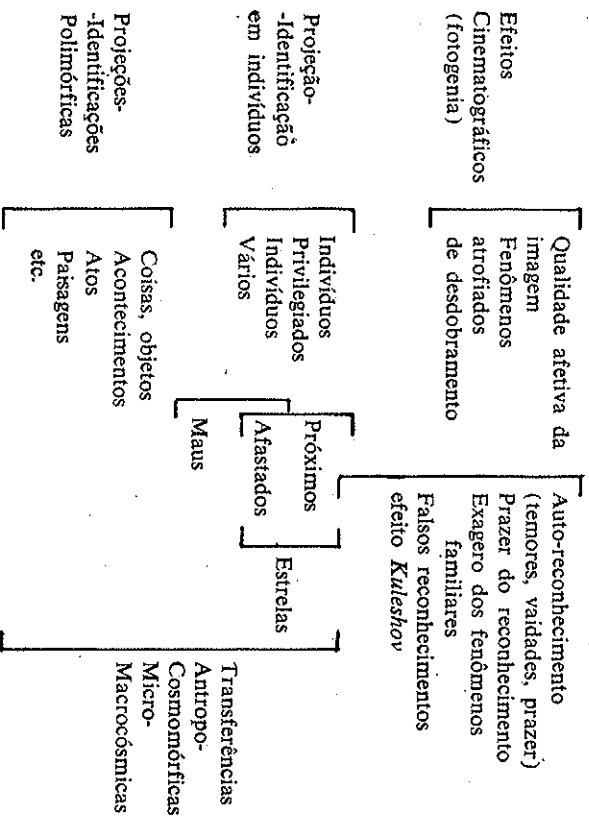
(Reprodução do capítulo IV do livro *O Cinema ou o Homem Imaginário*, Lisboa, Moraes Editores, 1970; título original *Le Cinéma ou L'homme imaginaire*, Paris, Ed. de Minuit, 1958).



QUADRO I  
DA PARTICIPAÇÃO A MAGIA



QUADRO II  
EFEITOS DAS PARTICIPAÇÕES AFETIVAS



segunda parte

A Ampliação do Olhar,  
Investigações Sonoras:  
*Poéticas*