

ANDRÉ BAZIN

O CINEMA

ENSAIOS

Coleção Primeiros Passos

Antropologia da Comunicação

Visual

Massimo Canevacci

O que é Arte
Jorge Coli

Antropologia do Cinema

Massimo Canevacci

O que é Cinema
Jean-Claude Bernardet

Hitchcock/Truffaut

Entrevisitas

François Truffaut

O que é Fotografia
Claudio Araujo Kubrusly

Hollywood

Entrevisitas

Michel Ciment

O que é Teatro
Fernando Peixoto

Hollywood 1936

Blaise Cendrars

A Imagem-Tempo

Cinema II

Gilles Deleuze

Coleção Encanto Radical

Griffith

O nascimento de um cinema

Ismail Xavier

Hitchcock

O mestre do medo

Inácio Araújo

791.4
B363c

O cinema :

DEDALUS - Acervo - FFLCH-FIL

Tradução:
Eloisa de Araújo Ribeiro

Introdução:
Ismail Xavier



21000035563

A Linguagem Cinematográfica
Marcel Martin

O Vôo dos Anjos: Bressane,

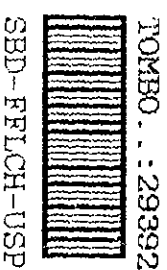
Sganzerla

Estudo sobre a criação

cinematográfica

Jean-Claude Bernardet

estudo de linguagem cinematográfica



TOMBO...:29392

SBD-FFLCH-USP

editora brasiliense

valor no que se refere ao estado do cinema contemporâneo, hoje não teriam mais que um valor de interesse retrospectivo. Eles foram eliminados, pois se a história da crítica já não passa de uma miga-lha, a de um crítico particular não interessa a ninguém, sequer a ele próprio, a não ser como exercício de humildade. Restavam artigos ou estudos necessariamente datados pelas referências dos filmes que serviram de pretexto a eles, mas que nos pareceram, com razão ou sem ela, conservar apesar do recuo um valor intrínseco. Jamais hesitamos, naturalmente, em corrigi-los, quer na forma ou no fundo, quando nos pareceu útil. Aconteceu também de fundirmos vários artigos que tratavam do mesmo tema a partir de filmes diferentes, ou, ao contrário, cortar páginas ou parágrafos que poderiam se repetir dentro da coletânea; na maioria das vezes, porém, as correções são menores e se limitam a abrandar as pontas da atualidade que chamariam a atenção do leitor sem proveito para a economia intelectual do artigo. Pareceu-nos, entretanto, quando não necessário ao menos inevitável, respeitar essa última. À medida — por mais modesta que seja — que um artigo crítico procede de um certo movimento do pensamento, que tem seu impulso, sua dimensão e seu ritmo, ele se apresenta também com a criação literária e não poderíamos, sem quebrar o conteúdo com a forma, colocá-lo em outro molde. Pelo menos achamos que o balanço da operação seria deficitário para o leitor e preferimos deixar subsistir lacunas em relação ao plano ideal da coletânea, a tapar os buracos com uma crítica digamos... conjuntiva. A mesma preocupação nos levou, em vez de inserir reflexões atuais à força nos artigos, a fazer notas de pé de página¹.

Contudo e apesar de uma escolha, que esperamos não ser excessivamente indulgente, era inevitável que o texto nem sempre fosse independente da data de sua concepção ou que elementos de circunstâncias fossem inseparáveis de reflexões mais intemporeis. Em suma, e apesar das correções a que foram submetidos, achamos justo indicar todas as vezes a referência original dos artigos que forneceram a substância das páginas que virão a seguir.

A. B., 1958

1. Na presente edição, as notas foram agrupadas no final de cada capítulo. (N.E.)

I ONTOLOGIA DA IMAGEM FOTOGRÁFICA¹

Uma psicanálise das artes plásticas consideraria talvez a prática do embalsamamento como um fato fundamental de sua gênese. Na origem da pintura e da escultura, descobriria o "complexo" da múmia. A religião egípcia, toda ela orientada contra a morte, subordinava a sobrevivência à perenidade material do corpo. Com isso, satisfazia uma necessidade fundamental da psicologia humana: a defesa contra o tempo. A morte não é senão a vitória do tempo. Fixar artificialmente as aparências carnis do ser é salvá-lo da correnteza da duração: aprumá-lo para a vida. Era natural que tais aparências fossem salvas na própria materialidade do corpo, sem suas carnes e ossos. A primeira estátua egípcia é a múmia de um homem curtido e petrificado em natrão. Mas as pirâmides e o labirinto de corredores não eram garantia suficiente contra uma eventual violação do sepulcro; havia que se tomar ainda outras precauções contra o acaso, multiplicar as medidas de proteção. Por isso, perto do sarcófago, junto com o trigo destinado à alimentação do morto, eram colocadas estatuetas de terracota, espécies de múmias de reposição capazes de substituir o corpo caso este fosse destruído. Assim se revela, a partir de suas origens religiosas, a função primordial da estatutária: salvar o ser pela aparência. E provavelmente pode-se considerar um outro aspecto do mesmo projeto, tomado na sua modalidade ativa, o urso de argila crivado de flechas da caverna pré-histórica, substituto mágico, identificado à fera viva, como um voto ao êxito da caçada.

É ponto pacífico que a evolução paralela da arte e da civilização destruiu as artes plásticas de suas funções mágicas (Luís XIV não se fez embalsamar: contenta-se com o seu retrato, pintado por Lebrun). Mas esta evolução, tudo o que conseguiu foi subli-

mar, pela via de um pensamento lógico, esta necessidade incoercível de exorcizar o tempo. Não se acredita mais na identidade ontológica de modelo e retrato, porém se admite que este nos ajuda a recordar aquele e, portanto, a salvá-lo de uma segunda morte espiritual. A fabricação da imagem chegou mesmo a se libertar de qualquer utilitarismo antropocêntrico. O que conta não é mais a sobrevivência do homem e sim, em escala mais ampla, a criação de um universo ideal à imagem do real, dotado de destino temporal autônomo. "Que coisa vã a pintura", se por trás de nossa admiração absurda não se apresentar a necessidade primitiva de vencer o tempo pela perenidade da forma! Se a história das artes plásticas não é somente a de sua estética, mas antes a de sua psicologia, então ela é essencialmente a história da semelhança, ou, se se quer, do realismo.

* * *

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

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

É verdade que a pintura universal alcançara diferentes tipos de equilíbrio entre o simbolismo e o realismo das formas, mas no século XV o pintor ocidental começou a se afastar da preocupação primordial de tão só exprimir a realidade espiritual por meios autônomos para combinar a sua expressão com a imitação mais ou menos integral do mundo exterior. O acontecimento decisivo foi sem dúvida a invenção do primeiro sistema científico e, de certo modo, já mecânico: a perspectiva (a câmara escura de Da Vinci prefigurava a de Niepce). Ele permitia ao artista dar a ilusão de um espaço de três dimensões onde os objectos podiam se situar como na nossa percepção direta.

Desde então, a pintura viu-se esquarterada entre duas aspirações: uma propriamente estética — a expressão das realidades espirituais em que o modelo se acha transcendido pelo simbolismo das formas —, e outra, esta não mais que um desejo puramente psicológico de substituir o mundo exterior pelo seu duplo. Esta necessidade de ilusão, alcançando rapidamente a sua própria satisfação, devorou pouco a pouco as artes plásticas. Porém, tendo

a perspectiva resolvido o problema das formas, mas não o do movimento, era natural que o realismo se prolongasse numa busca da expressão dramática no instante, espécie de quarta dimensão psíquica capaz de sugerir a vida na imobilidade torturada da arte barroca.²

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

A polémica quanto ao realismo na arte provém desse mal-entendido, dessa confusão entre o estético e o psicológico, entre o verdadeiro realismo, que implica exprimir a significação a um só tempo concreta e essencial do mundo, e o pseudo-realismo do *trompe l'œil* (ou do *trompe l'esprit*), que se contenta com a ilusão das formas.³ Eis porque a arte medieval, por exemplo, parece não sofrer tal conflito: violentamente realista e altamente espiritual ao mesmo tempo, ela ignorava esse drama que as possibilidades técnicas vieram revelar. A perspectiva foi o pecado original da pintura ocidental.

* * *

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

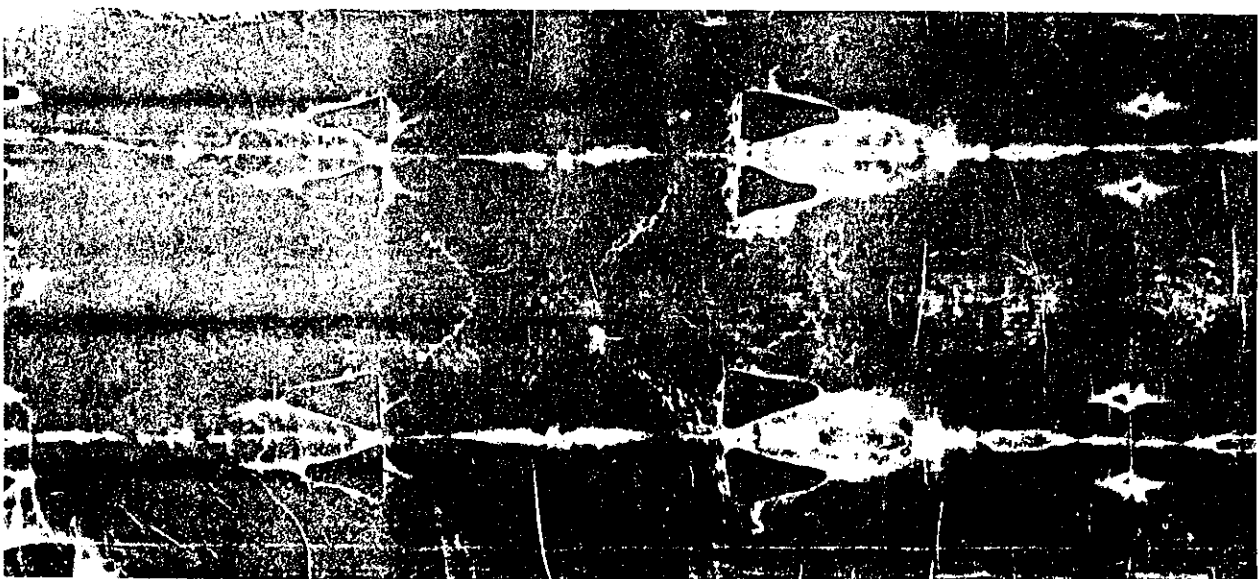
Eis por que o conflito entre estilo e semelhança vem a ser um fenômeno relativamente moderno, cujos traços quase não são encontráveis antes da invenção da placa sensível. Bem se vê que a objetividade de Chardin nada tem a ver com aquela do fotógrafo. É no século XIX que inicia para valer a crise do realismo, da qual Picasso é hoje o mito, abalando ao mesmo tempo tanto as condições de existência formal das artes plásticas quanto os seus fundamentos sociológicos. Liberado do complexo de semelhança, o pintor moderno o relega à massa,⁵ que então passa a identificá-lo, por um lado, com a fotografia, e por outro com aquela pintura que a tanto se aplica.

* * *

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

Esta gênese automática subverteu radicalmente a psicologia da imagem. A objetividade da fotografia confere-lhe um poder de credibilidade ausente de qualquer obra pictórica. Sejam quais forem as objeções do nosso espírito crítico, somos obrigados a crer na existência do objeto representado, literalmente re-presentado, quer dizer, tornado presente no tempo e no espaço. A fotografia se beneficia de uma transferência de realidade da coisa para a sua reprodução.⁶ O desenho o mais fiel pode nos fornecer mais indícios acerca do modelo; jamais ele possuirá, a despeito do nosso espírito crítico, o poder irracional da fotografia, que nos arrebatava a credulidade.

Por isso mesmo, a pintura já não passa de uma técnica inferior da semelhança, um sucedâneo dos procedimentos de reprodução. Só a objetiva nos dá, do objeto, uma imagem capaz de



O santo sudário de Turim.

(Foto C. Enrie)

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

* * *

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

As categorias⁷ da semelhança que especificam a imagem fotográfica determinam, pois, também a sua estética em relação à pintura. As virtualidades estéticas da fotografia residem na revelação do real. O reflexo na calçada molhada, o gesto de uma criança, independia de mim distingui-los no tecido do mundo exterior; somente a impassibilidade da objetiva, despojando o objeto de hábitos e preconceitos, de toda a ganga espiritual com que a minha percepção o revestia, poderia torná-lo virgem à minha atenção e, afinal, ao meu amor. Na fotografia, imagem natural de um mundo que não sabemos ou não podemos ver, a natureza, enfim, faz mais do que imitar a arte; ela imita o artista.

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

Foi o que o surrealismo vislumbrou, ao recorrer à gelatina da placa sensível para engendrar a sua teatrológica plástica. É que,

para o surrealismo, o efeito estético é inseparável da impressão mecânica da imagem sobre o nosso espírito. A distinção lógica entre o imaginário e o real tende a ser abolida. Toda imagem deve ser sentida como objeto e todo objeto como imagem. A fotografia representava, pois, uma técnica privilegiada para a criação surrealista, já que ela materializa uma imagem que participa da natureza: uma alucinação verdadeira. A utilização do *trompe l'œil* e a precisão meticulosa dos detalhes na pintura surrealista são disso a contraprova.

A fotografia vem a ser, pois, o acontecimento mais importante da história das artes plásticas. Ao mesmo tempo sua libertação e manifestação plena, a fotografia permitiu à pintura ocidental desembargar-se definitivamente da obsessão realista e reencontrar a sua autonomia estética. O “realismo” impressionista, sob seus álbis científicos, é o oposto do *trompe l'œil*. A cor, alias, só pôde devorar a forma porque esta não mais possuía importância imitativa. E quando, com Cézanne, a forma se reapossar da tela, já não será, em todo caso, segundo a geometria ilusionista da perspectiva. A imagem mecânica, ao opor à pintura uma correspondência que atingia, mais que a semelhança barroca, a identidade do modelo, por sua vez obrigou-a a se converter em seu próprio objeto.

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

* * *

Por outro lado, o cinema é uma linguagem.

NOTAS

1. Estudo retomado a partir de *Problèmes de la peinture*, 1945.
2. Seria interessante, desse ponto de vista, acompanhar nos jornais ilustrados de 1890 a 1910 a concorrência entre a reportagem fotográfica, ainda nas suas origens, e o desenho. Este último atendia sobretudo à necessidade barroca do dramático (cf. *Le Petit Journal Illustré*). O sentido do documento fotográfico só se impôs aos poucos. Constatava-se e, de resto, além de uma certa saturação, um retorno ao desenhado dramático do tipo “Radar”.

3. Talvez a crítica comunista, em particular, devesse, antes de dar tanta importância ao expressionismo realista em pintura, parar de falar desta como se teria podido fazê-lo no século XVIII, antes da fotografia e do cinema. Importa muito pouco, talvez, que a Rússia Soviética produza má pintura se ela já produz bom cinema: Eisenstein é o seu Tintoretto. Importa, isso sim, Aragon querer nos convencer a tomá-lo por um Repine.
4. Seria o caso, porém, de se estudar a psicologia dos gêneros plásticos menores, como a modelagem de máscaras mortuárias, os quais apresentam, também eles, um certo automatismo na reprodução. Nesse sentido, poder-se-ia considerar a fotografia como uma modelagem, um registro das impressões do objeto por intermédio da luz.
5. Mas será mesmo "a massa" que se acha na origem do divórcio entre o estilo e a semelhança que efetivamente constatamos hoje em dia? Não será antes o advento do "espírito burguês", nascido com a indústria e que serviu justamente de ponto de repulsão para os artistas do século XIX, espírito que se poderia definir pela redução da arte a categorias psicológicas? Por sinal, a fotografia não foi historicamente a sucessora direta do realismo barroco e Malraux observa muito a propósito que a princípio ela não tinha outra preocupação que não a de "imitar a arte", copiando ingenuamente o estilo pictórico. Niepce e a maioria dos pioneiros da fotografia buscavam, aliás, copiar por esse meio as gravuras. Somavam produzir obras de arte sem serem artistas, por desalecomania. Projeto típico e essencialmente burguês, mas que confirma a nossa tese, elevando-a, por assim dizer, ao quadrado. Era natural que a obra de arte fosse a princípio o modelo mais digno de imitação para o fotógrafo. Pois aos seus olhos ela, que já imitava a natureza, ainda a "melhorava" de quebra. Foi preciso algum tempo para que, tornando-se ele próprio artista, compreendesse que não podia imitar senão a natureza.
6. Seria preciso introduzir aqui uma psicologia da reliquia e do souvenir, que se beneficiam igualmente de uma transferência de realidade proveniente do complexo da múmia. Assinalamos apenas que o Santo Sudário de Turim realiza a síntese entre reliquia e fotografia.
7. Emprego o termo "categoria" na acepção que lhe dá M. Gouhier em seu livro sobre o teatro, quando distingue as categorias dramáticas das estéticas. Assim como a tensão dramática não implica nenhuma qualidade artística, a perfeição da imitação não se identifica com a beleza; constitui somente uma matéria-prima sobre a qual o fato artístico vem se inscrever.

II O MITO DO CINEMA TOTAL¹

O que, paradoxalmente, a leitura do admirável livro de Georges Sadoul sobre as origens do cinema² revela é, apesar do ponto de vista marxista do autor, o sentimento de uma inversão das relações entre a evolução econômica e técnica e a imaginação dos pesquisadores. Parece que tudo se passa como se devêssemos inverter a causalidade histórica que vai da infra-estrutura econômica às superestruturas ideológicas e considerar as descobertas técnicas fundamentais como acidentes, providenciais e favoráveis, porém essencialmente secundários, em relação à idéia preliminar dos inventores. O cinema é um fenômeno idealista. A idéia que os homens fizeram dele já estava armada em seu cérebro, como no céu platônico, e o que nos admira é mais a resistência tenaz da matéria à idéia, do que as sugestões da técnica à imaginação do pesquisador.

Aliás, o cinema não deve, quase nada, ao espírito científico. Seus pais não são de modo algum eruditos (com exceção de Marey, mas é significativo que Marey só se interessasse pela análise do movimento e de modo algum pelo processo inverso, que permitia reconstruí-lo). Até mesmo Edison não passa de um *bricoleur* genial, um monstro do concurso Lépine. Niepce, Muybridge, Leroy, Joly, Demeny, o próprio Louis Lumière são monomaniacos, desvairados, *bricoleurs* ou, no melhor dos casos, industriais engenhosos. Quem não vê que os desenhos animados do maravilhoso, *shûbime*, E. Reynaud, são apenas o resultado de uma perseguição tenaz a uma idéia fixa? Explicaríamos bem mal a descoberta do cinema partindo das descobertas técnicas que o permitiram. Ao contrário, uma realização aproximativa e complicada da idéia precede quase sempre a descoberta industrial, que é a única a poder tor-