

CINEMA II

GILLES DELEUZE

A IMAGEM-TEMPO

editora brasiliense

GILLES DELEUZE

A IMAGEM-TEMPO

CINEMA 2

Tradução
Eloisa de Araujo Ribeiro

Revisão filosófica
Renato Janine Ribeiro

editora brasiliense

Copyright © by Les Éditions de Minuit, 1985
Título original em francês: *L'image-temps*
Copyright © da tradução brasileira: Editora Brasiliense S.A

Nenhuma parte desta publicação pode ser gravada, armazenada em sistemas eletrônicos, fotocopiada, reproduzida por meios mecânicos ou outros quaisquer sem autorização prévia da editora.

ISBN: 85-11-22028-3
1ª edição, 1990
1ª reimpressão, 2005

Revisão técnica: *André Parente*
Preparação de originais: *Irene Hikishi*
Revisão: *Maurício Bichara e Carmen Costa*
Capa: *Ettore Bottini*

A tradutora agradece a João Luiz Ribeiro e a Roberto Machado pelo carinho e amizade com que ajudaram a resolver as dificuldades encontradas no decorrer da tradução, e a gentileza dos responsáveis pela Cinemateca do MAM/RJ que forneceram os títulos dos filmes - em português e na sua versão original - citados ao longo do livro.

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Deleuze, Gilles, 1925 - 1995.

A imagem-tempo / Gilles Deleuze; tradução Eloisa de Araujo Ribeiro; revisão filosófica Renato Janine Ribeiro. - São Paulo : Brasiliense, 2005 - (Cinema2)

Título original: *L'image-temps*

Bibliografia.

ISBN: 85-11-22028-3

I. Cinema - Filosofia I. Ribeiro, Renato Janine II. Título III. Série.

04-8029

CDD- 791.4301

Índices para catálogo sistemático:

1. Cinema : Filosofia 791.4301

editora brasiliense s.a.

Rua Airi, 22 - Tatuapé - CEP 03310-010 - São Paulo - SP

Fone/Fax: (0xx11) 6198-1488

E-mail: brasilienseedit@uol.com.br www.editorabrasiliense.com.br

livraria brasiliense s.a.

Rua Emília Marengo, 216 - Tatuapé - CEP 03336-000 - São Paulo - SP

Fone/Fax: (0xx11) 6675-0188

Sumário

1. Para além da imagem-movimento

Como definir o neo-realismo? * As situações óticas e sonoras, em oposição às situações sensório-motoras: Rossellini, De Sica. * Opsignos e sonsignos: objetivismo-subjetivismo, real-imaginário. * *A nouvelle vague*: Godard e Rivette. * Os tactisignos (Bresson). .. 9
Ozu, inventor das imagens óticas e sonoras puras. * A banalidade cotidiana. * Espaços vazios e naturezas mortas. * O tempo como forma imutável. 23
O intolerável e a vidência. * Dos clichês à imagem. * Para além do movimento: não apenas os opsignos e sonsignos, mas os cronosignos, os lektosignos, os noosignos. * Exemplo de Antonioni. 28

2. Recapitulação das imagens e dos signos

Cinema, semiologia e linguagem. * Objetos e imagens. 37
Semiótica pura: Peirce, e o sistema das imagens e dos signos. * A imagem-movimento, matéria sinalética e traços de expressão não-relativos à linguagem (o monólogo interior). 43
A imagem-tempo e sua subordinação à imagem-movimento. * A montagem como representação indireta do tempo. * As aberrações de movimento. * A emancipação da imagem-tempo: sua apresentação direta. * Diferença relativa entre o clássico e moderno. .. 48

* 3. Da lembrança aos sonhos (terceiro comentário a Bergson)

Os dois reconhecimentos segundo Bergson. * Os circuitos da imagem ótica e sonora. * Personagens de Rossellini. 59
Da imagem ótica e sonora à imagem-lembrança. * *Flash-back* e circuitos. * Os dois pólos do *flash-back*: Carné, Mankiewicz. * O tempo que se bifurca, segundo Mankiewicz. * Insuficiência da imagem-lembrança. 63

Dos circuitos cada vez maiores. * Da imagem ótica e sonora à imagem-sonho. * O sonho explícito e sua lei. * Seus dois pólos: René Clair e Buñuel. * Insuficiência das imagens-sonho. * O “sonho implicado”: os movimentos de mundo. * Magia e comédia musical. * De Donen e Minnelli a Jerry Lewis. * As quatro idades do burlesco. * Lewis e Tati.	71	Orson Welles e a questão da verdade. * Crítica do sistema de julgamento: de Lang a Welles. * Welles e Nietzsche: vida, devir e potência do falso. * A transformação do centro em Welles. * A complementaridade da montagem de planos curtos e do plano-seqüência. * As grandes séries de falsários. * Por que nem tudo se equivale.	168
4. Os cristais de tempo		Do ponto de vista do relato (narrativa veraz e narrativa simulante). * O modelo de verdade no real e na ficção: Eu = Eu. * A dupla transformação do real e da ficção. * “Eu é outro”: a simulação, a fabulação. * Perrault, Rouch e o que quer dizer “cinema-verdade”. * O antes, o depois ou o devir, como terceira imagem-tempo.	179
O atual e o virtual: o menor circuito. * A imagem-cristal. * As distinções indiscerníveis. * Os três aspectos do circuito cristalino (exemplos diversos). * A questão ambígua do filme dentro do filme: o dinheiro e o tempo, a arte industrial.	87	7. O pensamento e o cinema	
O atual e o virtual segundo Bergson. * Teses bergsonianas sobre o tempo: a fundação do tempo.	99	As ambições do primeiro cinema: a arte das massas e o novo pensamento, o autômato espiritual. * O modelo de Eisenstein. * Primeiro aspecto: da imagem ao pensamento, o choque cerebral. * Segundo aspecto: do pensamento à imagem, as figuras e o monólogo interior. * A questão da metáfora: a mais bela metáfora do cinema. * Terceiro aspecto: a igualdade da imagem e do pensamento, o vínculo do homem e do mundo. * O pensamento, potência e saber, o Tudo.	189
Os quatro estados do cristal e o tempo. * Ophuls e o cristal perfeito. * Renoir e o cristal rachado. * Fellini e a formação do cristal. * Problema da música de cinema: cristal sonoro, galope e estribilho (Nino Rota). * Visconti e o cristal em decomposição: os elementos de Visconti.	104	A crise do cinema, a ruptura. * Artaud precursor: a impotência de pensar. * Evolução do autômato espiritual. * Em que o cinema está essencialmente afetado. * Cinema e catolicidade: crença, em vez de saber. * Razões para crer neste mundo (Dreyer, Rossellini, Godard, Garrel).	198
5. Pontas de presente e lençóis de passado (Quarto comentário a Bergson)		Uma estrutura teorematizada: do teorema ao problema (Astruc, Pasolini) * O pensamento do Fora: o plano-seqüência * O problema, a escolha e o autômato (Dreyer, Bresson, Rohmer) * O novo estatuto do todo * Interstício e corte irracional (Godard) * O deslocamento do monólogo interior e a recusa de metáforas * Retorno do problema ao teorema: o método de Godard e as categorias.	209
As duas imagens-tempo diretas: coexistência dos lençóis de passado (aspectos), simultaneidade das pontas de presente (acentos). * A segunda imagem-tempo: Robbe-Grillet, Buñuel. * As diferenças inexplicáveis. * Real e imaginário, verdadeiro e falso.	121	8. Cinema, corpo e cérebro, pensamento	
A primeira imagem-tempo: os lençóis de passado segundo Orson Welles. * As questões de profundidade de campo. * Metafísica da memória: as lembranças evocáveis inúteis (imagem-lembrança), as lembranças invocáveis (alucinações). * A progressão dos filmes de Welles. * A memória, o tempo e a terra.	129	“Dê-me então um corpo”. * Os dois pólos: cotidianidade e cerimônia. * Primeiro aspecto do cinema experimental. * O cinema do corpo: das atitudes ao <i>gestus</i> (Cassavetes, Godard e Rivette). * Após a <i>nouvelle vague</i> . * Garrel e a questão da criação cinematográfica dos corpos. * Teatro e cinema. * Doillon e a questão do espaço dos corpos: a não-escolha.	227
Os lençóis de passado segundo Resnais. * Memória, mundo e idades do mundo: a progressão dos filmes. * As leis de transformação dos lençóis, as alternativas indecíveis. * Plano longo e montagem de planos curtos. * Mapas, diagrama e funções mentais. * Topologia e tempo não-cronológico. * Dos sentimentos ao pensamento: a hipnose.	141	Dê-me um cérebro. * O cinema do cérebro e a questão da morte (Kubrick, Resnais). * As duas mudanças fundamentais do ponto de vista cerebral. * A tela preta ou tela branca, os cortes irracio-	
6. As potências do falso			
Os dois regimes da imagem: do ponto de vista das descrições (descrição orgânica e descrição cristalina). * Do ponto de vista das narrações (narração verídica e narração falsificante). * O tempo e a potência do falso na imagem. * A personagem do falsário: sua multiplicidade, sua potência de metamorfose.	155		

nais e os re-encadeamentos. * Segundo aspecto do cinema experimental.	244
Cinema e política. * O povo falta... * O transe. * Crítica do mito. * Função fabuladora e produção de enunciados coletivos.	257

9. Os componentes da imagem

O “mudo”: o visto e o lido. * O falado como dimensão da imagem visual. * Ato de fala e interação: a conversa. * A comédia americana. * O falado faz ver, e a imagem visual torna-se legível.	267
O contínuo sonoro, sua unidade. * Sua diferenciação conforme os dois aspectos do extracampo. * A voz <i>off</i> , e o segundo tipo de ato de fala: reflexivo. * Concepção hegeliana ou concepção nietzscheana da música de cinema. * Música e apresentação do tempo.	277
O terceiro tipo de ato de fala, ato de tabulação. * Nova lisibilidade da imagem visual: a imagem estratigráfica. * Nascimento do audiovisual. * A autonomia respectiva da imagem sonora e da imagem visual. * Os dois enquadramentos e o corte irracional. * Straub, Marguerite Duras. * Relação entre as duas imagens autônomas, o novo sentido da música.	286

10. Conclusões

Evolução dos autômatos. * Imagem e informação. * O problema de Syberberg.	311
A imagem-tempo direta. * Dos opsignos e sonsignos aos signos cristalinos. * As diferentes espécies de cronosignos. * Os noosignos. * Os lektosignos. * Desaparecimento de <i>flash-back</i> , do fora de campo e da voz <i>off</i>	321
A utilidade da teoria no cinema.	331

Índice dos autores

1. Para Além da Imagem-Movimento

1

Contra aqueles que definiam o neo-realismo italiano por seu conteúdo social, Bazin invocava a necessidade de critérios formais estéticos. Tratava-se, segundo ele, de uma nova forma de realidade, que se supõe ser dispersiva, elíptica, errante ou oscilante, operando por blocos, com ligações deliberadamente fracas e acontecimentos flutuantes. O real não era mais representado ou reproduzido, mas “visado”. Em vez de representar um real já decifrado, o neo-realismo visava um real, sempre ambíguo, a ser decifrado; por isso o plano-seqüência tendia a substituir a montagem das representações. O neo-realismo inventava, pois, um novo tipo de imagem, que Bazin propunha chamar de “imagem-fato”¹. Essa tese de Bazin era infinitamente mais rica do que a que ele contestava, mostrando que o neo-realismo não se limitava ao conteúdo de suas primeiras manifestações. Porém, as duas teses tinham em comum o fato de colocar o problema ao nível da realidade: o neo-realismo produzia um “mais de realidade”, formal ou material. Mas não temos a certeza de que o problema possa ser colocado assim ao nível do real, seja pela forma ou pelo conteúdo. Não seria antes ao nível do “mental”, em termos de pensamento? Se o conjunto das imagens-movimento, percepções, ações e afecções sofria tal transtorno, não seria, isto sim, porque irrompia um elemento novo, o qual impedi-

(1) Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma?*, Ed. du Cerf, p. 282 (e o conjunto dos capítulos sobre o neo-realismo). É Amédée Ayfrem quem dá à tese de Bazin, ao retomá-la e desenvolvê-la, uma ênfase fenomenológica: “Du premier au second néo-réalisme”, in *Le néo-réalisme italien, Etudes cinématographiques*. O livro de Bazin, *O que é o cinema*, será lançado em 1990 pela Editora Brasiliense.

ria a percepção de se prolongar em ação, para assim relacioná-la com o pensamento, e que, pouco a pouco, subordinaria a imagem às exigências de novos signos, que a levassem para além do movimento?

Quando Zavattini define o neo-realismo como uma arte do encontro — encontros fragmentários, efêmeros, interrompidos, fraccassados —, o que ele quer dizer? É o que acontece nos encontros de *Paisá*, de Rossellini, ou de *Ladrões de bicicleta*, de De Sica. E, em *Umberto D*, De Sica constrói a célebre seqüência que Bazin dava como exemplo: a jovem empregada entrando na cozinha de manhã, fazendo uma série de gestos maquinais e cansados, limpando um pouco, expulsando as formigas com um jato d'água, pegando o moedor de café, fechando a porta com a ponta do pé esticado. E, quando seus olhos fitam sua barriga de grávida, é como se nascesse toda a miséria do mundo. Eis que, numa situação comum ou cotidiana, no curso de uma série de gestos insignificantes, mas que por isso mesmo obedecem, muito, a esquemas sensório-motores simples, o que subitamente surgiu foi uma *situação ótica pura*, para a qual a empregadinha não tem resposta ou reação. Os olhos, a barriga: um encontro... Claro, os encontros podem tomar formas muito diferentes, chegar ao excepcional, mas mantêm a mesma fórmula. Considere-se a grande tetralogia de Rossellini: longe de marcar um abandono do neo-realismo, ela leva-o, ao contrário, à perfeição. *Alemanha ano zero* apresenta uma criança que visita um país estrangeiro (por isso o filme foi criticado, porque não teria o enraizamento social, que se supunha ser uma condição para o neo-realismo) e morre devido ao que vê. *Stromboli* põe em cena uma estrangeira que da ilha vai ter uma revelação ainda mais profunda porque não dispõe de reação alguma para atenuar ou compensar a violência do que vê, a intensidade e a gravidade da pesca do atum (“foi horrível...”), a força pânica da erupção (“estou acabada, tenho medo, que mistério, que beleza, meu Deus...”). *Europa 51* mostra uma burguesa que, a partir da morte de seu filho, atravessa espaços quaisquer e passa pela experiência dos grandes conjuntos residenciais, da favela e da fábrica (“pensei estar vendo condenados”). Seus olhos abandonam a função prática de dona-de-casa, que arruma as coisas e os seres, para passar por todos os estados de uma visão interior, aflição, compaixão, amor, felicidade, aceitação, até no hospital psiquiátrico onde a prendem, ao termo de um novo processo de Joana d’Arc: ela vê, aprendeu a ver. *Romance na Itália* acompanha uma turista que é profundamente abalada pelo simples desenrolar de imagens ou de clichês visuais, nos quais ela descobre algo insuportável,

para além do limite do que pode pessoalmente suportar². É um cinema de vidente, não mais de ação.

O que define o neo-realismo é essa ascensão de situações puramente óticas (e sonoras, embora não houvesse som sincronizado no começo do neo-realismo), que se distinguem essencialmente das situações sensório-motoras da imagem-ação no antigo realismo. Talvez isso seja tão importante quanto a conquista de um espaço puramente ótico na pintura, ocorrida com o impressionismo. Objetava-se que o espectador sempre se defrontou com “descrições”, com imagens óticas e sonoras, e nada mais. Mas não é essa a questão. Pois os personagens reagiam às situações; mesmo quando uma delas se encontrava reduzida à impotência, era, em virtude dos acidentes da ação, atada e amordaçada. O que o espectador percebia era, pois, uma imagem sensório-motora da qual participava mais ou menos, por identificação com as personagens. Hitchcock inaugurou a reversão deste ponto de vista, incluindo o espectador no filme. Mas é só agora que a identificação se reverte efetivamente: a personagem tornou-se uma espécie de espectador. Por mais que se mexa, corra, agite, a situação em que está extravasa, de todos os lados, suas capacidades motoras, e lhe faz ver e ouvir o que não é mais passível, em princípio, de uma resposta ou ação. Ele registra, mais que reage. Está entregue a uma visão, perseguido por ela ou perseguindo-a, mais que engajado numa ação. *Obsessão*, de Visconti, é visto, com razão, como precursor do neo-realismo; e a primeira coisa a tocar o espectador é a maneira pela qual a heroína, vestida de preto, é possuída por uma sensualidade quase alucinatória. Ela está mais perto de uma visionária, de uma sonâmbula, do que de uma sedutora ou apaixonada (tal como, mais tarde, a condessa de *Senso*)*.

Por isso os caracteres pelos quais definimos anteriormente a crise da imagem-ação : a forma da balada/perambulação**, a difusão dos clichês, os acontecimentos que mal concernem àqueles a quem acontecem, em suma, o afrouxamento dos vínculos sensório-

(2) Sobre estes filmes, cf. Jean-Claude Bonnet, “Rossellini ou le parti pris des choses”, *Cinématographe*, nº 43, jan. 1979. Esta revista consagrou ao neo-realismo dois números especiais, 42 e 43, sob o título, perfeitamente adequado, “Le regard néo-réaliste” (O olhar neo-realista).

* De modo geral, os nomes dos filmes são as versões circuladas pelo Brasil (com exceção dos que ficaram por demais irreconhecíveis — neste caso, *Senso*, de Visconti, seria *Sedução da carne*; *Pierrot le fou*, de Godard, seria *O demônio das 11 horas...*) ou, quando não tiveram versão em nosso país, são o título do original. Listes foram os critérios adotados pela tradutora. (R.J.R.)

** Jogo do autor com *ballade* (balada) e *balade*, perambulação. (N.T.)

motores), todos estes caracteres eram importantes, mas somente enquanto condições preliminares. Eles tornavam possível, mas ainda não constituíam, a nova imagem. O que a constituiu é a situação puramente ótica e sonora, que substitui as situações sensorio-motoras enfraquecidas. Já se chamou a atenção para o papel da criança no neo-realismo, especialmente com De Sica (e, depois, na França, com Truffaut): é que, no mundo adulto, a criança é afetada por uma certa impotência motora, mas que aumenta sua aptidão a ver e ouvir. Do mesmo modo, se a banalidade cotidiana tem tanta importância, é porque, submetida a esquemas sensorio-motores automáticos e já construídos, ela é ainda mais capaz, à menor perturbação do equilíbrio entre a excitação e a resposta (como na cena da empregadinha de *Umberto D*), de escapar subitamente às leis desse esquematismo e de se revelar a si mesma numa nudez, cruza e brutalidade visuais e sonoras que a tornam insuportável, dando-lhe o aspecto de sonho ou de pesadelo. Da crise da imagem-ação à pura imagem ótico-sonora há, portanto, uma passagem necessária. Ora é uma evolução que permite passar de um aspecto a outro: começamos por filmes de balada/perambulação com ligações sensorio-motoras debilitadas, e depois chegamos às situações puramente óticas e sonoras. Ora é dentro de um mesmo filme que os dois aspectos coexistem, como dois níveis, servindo o primeiro apenas de linha melódica ao outro.

É nesse sentido que Visconti, Antonioni, Fellini pertencem plenamente ao neo-realismo, apesar de todas as diferenças entre eles. *Obsessão*, o precursor, não é somente uma das versões de um célebre romance policial americano, nem a transposição desse romance para a planície do Pó³. No filme de Visconti se assiste a uma mudança muito sutil: aos primórdios de uma mutação que afeta a noção geral de situação. No antigo realismo ou de acordo com a imagem-ação, os objetos e os meios já tinham realidade própria, mas esta era uma realidade funcional, estreitamente determinada pelas exigências da situação, ainda que estas fossem tão poéticas quanto dramáticas (por exemplo, o valor emocional dos objetos em Elia Kazan). A situação se prolongava, pois, diretamente em ação e pai-

(3) O romance de James Cain, *O carteiro sempre toca duas vezes* (*The postman always rings twice*), deu lugar a quatro obras cinematográficas: Pierre Chenal (*Le dernier tournant*, 1939), Visconti (1942), Garnett (1946) e Rafelson (1981). A primeira aparenta-se com o realismo poético francês, e as duas últimas com o realismo americano da imagem-ação. Jacques Fieschi faz uma análise comparada muito interessante dos quatro filmes: *Cinématographe*, n.º 70, set. 1981, pp. 8-9 (reportar-nos-emos também a seu artigo sobre *Obsessão*, n.º 42).

xão. Ao contrário, desde *Obsessão* já aparece o que nunca mais deixará de se desenvolver em Visconti: os objetos e os meios conquistam uma realidade material autônoma que os faz valerem por si mesmos. É preciso portanto que não somente o espectador mas também os protagonistas invistam os meios e os objetos pelo olhar, que vejam e ouçam as coisas e as pessoas, para que a ação ou a paixão nasçam, irrompendo numa vida cotidiana preexistente. É o caso da chegada do herói de *Obsessão*, que toma uma espécie de posse visual do albergue, ou, em *Rocco e seus irmãos*, a chegada da família que, toda olhos e ouvidos, tenta assimilar a imensa estação e a cidade desconhecida: esse “inventário” do meio, dos objetos, móveis, utensílios etc. será uma constante na obra de Visconti. Tanto assim que a situação não se prolonga diretamente em ação: não é mais sensorio-motora, como no realismo, mas, antes, ótica e sonora, investida pelos sentidos, antes de a ação se formar, utilizar e afrontar seus elementos. Tudo permanece real nesse neo-realismo (quer haja cenário ou exteriores), porém, entre a realidade do meio e a da ação, não é mais um prolongamento motor que se estabelece, é antes uma relação onírica, por intermédio dos órgãos dos sentidos, libertos⁴. Dir-se-ia que a ação flutua na situação, mais do que a arremata ou encerra. É esta a fonte do estetismo visionário de Visconti. *La Terra trema* confirma singularmente estes novos dados. Certo, a situação dos pescadores, a luta que travam, o nascimento de uma consciência de classe são expostos no primeiro episódio, o único que Visconti realizou. Mas, justamente, aqui essa “consciência comunista” embrionária depende menos de uma luta com a natureza e entre os homens, que de uma grande visão do homem e da natureza, de sua unidade sensível e sensual, da qual os “ricos” são excluídos e que constitui a esperança da revolução, para além dos fracassos da ação flutuante: depende de um romantismo marxista⁵.

Em Antonioni, desde sua primeira grande obra, *Crimes da alma*, a investigação policial, em vez de proceder por *flash-back*, transforma as ações em descrições óticas e sonoras, enquanto a própria narrativa se transforma em ações desarticuladas no tempo (o episó-

(4) Estes temas são analisados em *Visconti, Etudes cinématographiques*, notadamente os artigos de Bernard Dort e de René Duloquin (cf. Duloquin, a propósito de *Rocco e seus irmãos*, p. 86: “Da escada monumental de Milão ao terreno baldio, as personagens flutuam num cenário cujos limites elas não atingem. Elas são reais, o cenário também o é, mas a sua relação não o é e se aproxima da que existe num sonho”).

(5) Sobre este “comunismo” em *La Terra trema*, cf. Yves Guillaume, *Visconti*, Ed. Universitaires, pp. 17 e segs.

dio da empregada contando a história, enquanto refaz os gestos passados, ou ainda a célebre cena dos elevadores)⁶. E a arte de Antonioni se desenvolverá sempre em duas direções: uma espantosa exploração dos tempos mortos da banalidade cotidiana; depois, a partir de *O eclipse*, um tratamento das situações-limite que as impele até paisagens desumanizadas, espaços vazios, dos quais se diria terem absorvido as personagens e as ações, para deles só conservar a descrição geofísica, o inventário abstrato. Quanto a Fellini, desde seus primeiros filmes, não é apenas o espetáculo que tende a extravasar sobre o real, é o cotidiano que sempre se organiza como espetáculo ambulante, e os encadeamentos sensório-motores dão lugar a uma sucessão de *variedades*, submetidas a suas próprias leis de passagem. Barthélemy Amengual estabelece uma fórmula que vale para a primeira metade desta obra: “O real se faz espetáculo ou espetacular, e fascina de verdade. (...) O cotidiano é identificado ao espetacular. (...) Fellini alcança a confusão desejada do real e do espetáculo”, negando a heterogeneidade dos dois mundos, suprimindo não somente a distância, mas a própria distinção do espectador e do espetáculo⁷.

As situações óticas e sonoras do neo-realismo se opõem às situações sensório-motoras fortes do realismo tradicional. A situação sensório-motora tem por espaço um meio bem qualificado, e supõe uma ação que a desvele, ou suscita uma reação que se adapte a ela ou a modifique. Mas uma situação puramente ótica ou sonora se estabelece no que chamávamos de “espaço qualquer”, seja desconectado, seja esvaziado (encontraremos a passagem de um ao outro em *O eclipse*, onde os pedaços desconectados do espaço vivido pela heroína, Bolsa, África, aeroporto, somam-se no final do filme em um espaço vazio que se confunde com a superfície branca). No neo-realismo, as ligações sensório-motoras só vão valer pelas perturbações que as afetam, soltam, desequilibram ou distraem: crise da imagem-ação. Não sendo mais induzida por uma ação, como também não se prolonga em ação, a situação ótica e sonora não é portanto um índice, nem um *synsigno*. Falaremos de uma nova raça de signos, os *opsignos* e os *sonsignos*. E sem dúvida estes novos signos remetem a imagens bem diversas. Ora é a banalidade cotidiana, ora são circunstâncias excepcionais ou limites. Mas, acima de tudo,

(6) Cf. o comentário de Noël Burch, *Praxis du cinéma*, Gallimard, pp. 112-118.

(7) Barthélemy Amengual, “Du spectacle au spectaculaire”, *Fellini I, Etudes cinématographiques*.

ora são imagens subjetivas, lembranças de infância, sonhos ou fantasmas auditivos e visuais, onde a personagem não age sem se ver agir, espectadora complacente do papel que ela própria representa, à maneira de Fellini, ora, como em Antonioni, são imagens objetivas à maneira de uma *constatação*, ainda que a mera constatação de um acidente, definida por um enquadramento geométrico que, entre seus elementos, pessoas e objetos, só deixa subsistir relações de medida e de distância, transformando desta vez a ação em deslocamento de figuras no espaço (por exemplo, a busca da desaparecida em *A aventura*)⁸. É neste sentido que se pode opor o objetivismo crítico de Antonioni ao subjetivismo cúmplice de Fellini. Haveria, portanto, dois tipos de opsignos, as constatações e as “instatações”, uns dando uma visão profunda à distância, tendendo para a abstração, os outros, uma visão próxima e plana, induzindo uma participação. Esta oposição coincide, em certos aspectos, com a alternativa definida por Worringer: abstração ou *Einfühlung**. As visões estéticas de Antonioni não podem ser separadas de uma crítica objetiva (nós estamos doentes de Eros, mas isto porque o próprio Eros está, objetivamente, doente: o que se tornou o amor, para que um homem e uma mulher saiam dele tão desmunidos, lamentáveis e enfermos, e ajam e reajam tão mal, tanto no começo quanto no fim, numa sociedade corrompida?), enquanto as visões de Fellini são inseparáveis de uma “empatia”, de uma simpatia subjetiva (desposar até mesmo a decadência que permite só amar em sonho ou em lembrança, simpatizar com esses amores, ser cúmplice da decadência, e até mesmo precipitá-la, a fim de salvar alguma coisa, talvez, o quanto for possível...)⁹. Tanto de um lado quanto de outro vemos problemas mais profundos, mais importantes que os lugares-comuns sobre a solidão e a incomunicabilidade.

As distinções, por um lado entre o banal e o extremo, e por outro entre o subjetivo e o objetivo, têm um valor, mas somente relativo. Valem para uma imagem ou para uma seqüência, mas não

(8) Pierre Leprohon insistiu nesta noção de constatação em Antonioni: *Antonioni*, Seghers.

(9) Fellini várias vezes proclamou essa simpatia pela decadência (por exemplo, “não é um processo aberto por um juiz, mas por um cúmplice”, citado por Amengual, p. 9). Inversamente, Antonioni mantém, perante o mundo, os sentimentos e as personagens que nele aparecem, uma objetividade crítica, na qual já se viu uma inspiração marxista: cf. a análise de Gérard Gozlan, *Positif*, n° 35, jul. 1960. Gozlan invoca o belo texto de Antonioni: como é que acontece de os homens se livrarem facilmente de suas concepções científicas e técnicas quando se revelam insuficientes ou inadequados, enquanto permanecem ligados a crenças e sentimentos “morais” que só causam a infelicidade, inclusive quando inventam um imoralismo ainda mais doentio? (O texto de Antonioni está reproduzido in Leprohon, pp. 104-106).

* Empatia. (R.J.R.)

para o conjunto. Valem ainda em relação à imagem-ação, que elas questionam, mas já não valem plenamente para a nova imagem que nasce. Indicam pólos entre os quais há constante passagem. Com efeito, as situações mais banais ou cotidianas liberam “forças mortas” acumuladas, iguais à força viva de uma situação-limite (é o caso, em *Umberto D*, de De Sica, da seqüência do velho que se examina e acha que está com febre). Melhor ainda, os tempos mortos de Antonioni não mostram somente as banalidades da vida cotidiana, eles coletam as conseqüências ou o efeito de um acontecimento relevante que é apenas *constatado* enquanto tal, mesmo sem ser explicado (a separação de um casal, o repentino desaparecimento de uma mulher...). O método da constatação em Antonioni tem sempre esta função de reunir os tempos mortos e os espaços vazios: tirar todas as conseqüências de uma experiência decisiva passada, uma vez que já está feito e que tudo foi dito. “Quando tudo foi dito, quando a cena maior parece terminada, há o que vem depois...”¹⁰.

Quanto à distinção entre o subjetivo e objetivo, ela também tende a perder importância, à medida que a situação ótica ou a descrição visual substituem a ação motora. Pois acabamos caindo num princípio de indeterminabilidade, ou indiscernibilidade: não se sabe mais o que é imaginário ou real, físico ou mental na situação, não que sejam confundidos, mas porque não é preciso saber, e nem mesmo há lugar para a pergunta. É como se o real e o imaginário corressem um atrás do outro, se refletissem um no outro, em torno de um ponto de indiscernibilidade. Voltaremos a falar sobre este ponto; mas, por ora, quando concebe a sua grande teoria das descrições, Robbe-Grillet começa definindo uma descrição “realista” tradicional: ela supõe a independência de seu objeto, e afirma portanto uma discernibilidade do real e do imaginário (podem ser confundidos, mas não deixam de ser distintos em direito). Bem diferente é a descrição neo-realista do *nouveau roman*: como ela *substitui* seu próprio objeto, por um lado apaga ou *destrói* a realidade dele que entra no imaginário, mas, por outro, faz surgir toda a realidade que o imaginário ou o mental *criam* pela palavra e pela visão¹¹. O imaginário e o real tornam-se indiscerníveis. É disso que Robbe-Grillet irá tomando cada vez mais consciência em sua reflexão sobre o *nou-*

(10) Antonioni, *Cinéma 58*, set. 1958. E a fórmula de Leprohon, p. 76: “A narrativa só pode ser lida em filigrana, através das imagens que são conseqüências, e não mais ato”.

(11) Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, “Temps et description”, Ed. de Minuit, p. 127. Precisaremos frequentemente recorrer à teoria da descrição exposta neste texto de Robbe-Grillet.

veau roman e o cinema: as determinações mais objetivistas não os impedem de realizar uma “subjetividade total”. É o que está em germe desde o começo do neo-realismo italiano, e faz Labarthe dizer que *O ano passado em Marienbad* é o último dos grandes filmes neo-realistas¹².

Já em Fellini, esta ou aquela imagem é subjetiva, mental, lembrança ou fantasma, mas não se organiza como espetáculo sem se tornar objetiva, sem entrar nos bastidores, na “realidade do espetáculo, daqueles que o fazem, vivem dele, se arranjam com ele”: o mundo mental de uma personagem povoa-se tão bem com outros personagens proliferantes que se torna intermental, e chega, por aplainamento das perspectivas, “a uma visão neutra, impessoal (...), o mundo de todos nós” (daí a importância do telepata em *Oito e meio*)¹³. Inversamente, em Antonioni, dir-se-ia que as imagens mais objetivas não se compõem sem se tornar mentais, sem entrar numa estranha subjetividade invisível. Não é apenas que o método da constatação deva se aplicar aos sentimentos como existem numa sociedade, e tirar deles as conseqüências assim como se desenvolvem no interior das personagens: Eros doente é uma história de sentimentos que vai do objetivo ao subjetivo, e passa para o interior de cada um. Sob este aspecto, Antonioni está muito mais perto de Nietzsche que de Marx; ele é o único autor contemporâneo que retomou o projeto nietzscheano de uma verdadeira crítica da moral, e isso graças a um método “sintomatologista”. Mas, ainda de outro ponto de vista, nota-se que as imagens objetivas de Antonioni, as que seguem impessoalmente um devir, isto é, um desenvolvimento de conseqüências numa narrativa, nem por isso deixam de sofrer rupturas rápidas, intercalações, “injeções infinitesimais de a-temporalidade”. É o caso, já em *Crimes da alma*, da cena do elevador. Somos mais uma vez remetidos à primeira forma do espaço qualquer: espaço desconectado. A conexão das partes do espaço não é dada, pois só pode fazer-se do ponto de vista subjetivo de uma personagem, mas que está ausente ou, mesmo, desaparecida, não somente fora do campo, mas remetida ao vazio. Em *O grito*, Irma não é apenas o pensamento subjetivo obsessivo do herói que foge para esquecer, mas o olhar imaginário sob o qual esta fuga se faz e junta seus próprios segmentos: olhar que torna a ser real no mo-

(12) André Labarthe, *Cahiers du cinéma*, nº 123, set. 1961.

(13) Amengual, p. 22.

mento da morte. E acima de tudo n' *A aventura*: a desaparecida faz pesar sobre o casal um olhar indeterminável que lhe inflige a perpétua sensação de estar sendo espiado, e explica a incoordenação de seus movimentos objetivos, quando ele foge alegando ir procurá-la. Ainda em *Identificação de uma mulher*: toda a busca ou investigação se faz sob o suposto olhar da mulher que partiu, de quem não se saberá, nas esplêndidas imagens do final, se viu ou não o herói agachado no vão da escada. O olhar imaginário faz do real algo imaginário, ao mesmo tempo que, por sua vez, se torna real e torna a nos dar realidade. É como um circuito que troca, corrige, seleciona e nos persegue. A partir de *O eclipse*, está claro, o espaço qualquer atingirá uma segunda forma, a de espaço vazio ou desertado. É que, de consequência em consequência, as personagens esvaziaram-se objetivamente: sofrem menos da ausência de um outro que de uma ausência de si próprias (por exemplo, *Passageiro, profissão repórter*). Por isso, este espaço remete ainda ao olhar perdido do ser ausente tanto para o mundo quanto para si, e, como diz Ollier numa fórmula válida para toda obra de Antonioni, substitui o drama tradicional por “uma espécie de *drama ótico* vivido pela personagem”.¹⁴

Em suma, as situações óticas e sonoras puras podem ter dois pólos, objetivo e subjetivo, real e imaginário, físico e mental. Mas elas dão lugar a opsignos e sonsignos, que estão sempre fazendo com que os pólos se comuniquem, e num sentido ou noutro asseguram as passagens e as conversões, tendendo para um ponto de indiscernibilidade (e não de confusão). Um tal regime de troca entre o imaginário e o real aparece plenamente nas *Noites brancas*, de Visconti.¹⁵

A *nouvelle vague* francesa não pode ser definida se não se tenta ver como ela refaz por conta própria o caminho do neo-realismo italiano, ainda que também seguisse outras direções. Com efeito, a *nouvelle vague*, conforme uma primeira aproximação, retoma a

(14) Claude Ollier, *Souvenirs écran*, Cahiers du cinéma-Gallimard, p. 86. É Ollier quem analisa as rupturas e injeções nas imagens de Antonioni, e o papel do olhar imaginário juntando as partes do espaço. Recorreremos também à excelente análise de Marie-Claire Ropars-Wuilleumier: ela mostra como Antonioni não somente passa de um espaço desconectado a um espaço vazio mas, ao mesmo tempo, de uma pessoa que sofre com a ausência de outra a uma pessoa que sofre ainda mais radicalmente com uma ausência de si mesma e do mundo (“L'espace et le temps dans l'univers d'Antonioni”, *Antonioni, Etudes cinématographiques*, pp. 22, 27-28, reimpresso em *L'écran de la mémoire*, Seuil).

(15) Cf. a análise de Michel Esteve, “Les nuits blanches ou le jeu du réel et de l'irréel”, *Visconti, Etudes cinématographiques*.

via precedente: do afrouxamento dos vínculos sensório-motores (o passeio ou o vagar, a balada, os acontecimentos não-concernentes etc.) à ascensão das situações óticas e sonoras. Ainda aí, um cinema de vidente substitui a ação. Se Tati pertence à *nouvelle vague*, é porque, após dois filmes-baladas, liberta plenamente o que estes preparavam, um burlesco que se efetua mediante situações puramente óticas e, sobretudo, sonoras. Godard começa com baladas extraordinárias, de *Acosado* a *Pierrot le fou*, e tende a extrair delas todo um mundo de opsignos e de sonsignos que constituem a nova imagem (em *Pierrot le fou*, a passagem do afrouxamento sensório-motor, “não sei o que fazer”, ao puro poema cantado e dançado, “A linha de tuas ancas”). E estas imagens, emocionantes ou terríveis, ganham cada vez mais autonomia a partir de *Made in U.S.A.*, que pode ser resumido assim: “uma testemunha fornecendo-nos sucessivas constatações sem conclusão nem laços lógicos (...), sem reações realmente efetivas”¹⁶. Claude Ollier diz que, com *Made in U.S.A.*, o caráter violentamente alucinatório da obra de Godard afirma-se por si mesmo, numa arte da descrição que sempre é retomada e substitui seu objeto¹⁷. Este objetivismo descritivo é também crítico e até mesmo didático, inspirando uma série de filmes, de *Dois ou três coisas que sei dela* a *Salve-se quem puder (a vida)*, onde a reflexão trata não somente do conteúdo da imagem, mas de sua forma, seus meios e funções, suas falsificações e criatividade, das relações que nela têm o sonoro e o ótico. Godard tem pouca complacência ou simpatia pelos fantasmas: *Salve-se quem puder...* nos fará assistir à decomposição de um fantasma sexual em seus elementos objetivos separados, visuais e depois sonoros. Mas esse objetivismo nunca perde sua força estética. Inicialmente a serviço de uma política da imagem, a força estética ressurgiu por si mesma em *Passion*: a livre ascensão de imagens pictóricas e musicais como quadros vivos, enquanto do outro lado os encadeamentos sensório-motores são inibidos (a gaguez da operária e a tosse do patrão). *Passion*, neste sentido, leva à mais alta intensidade o que já se preparava em *O desprezo*, quando se assistia ao fracasso sensório-motor do casal no drama tradicional, ao mesmo tempo que subia ao céu a representação ótica do drama de Ulisses e o olhar dos deuses, tendo Fritz Lang por intercessor. Através de todos estes filmes, uma evolução criadora: a de um Godard visionário.

(16) Sadoul, *Chroniques du cinéma français*, I, 10-18, p. 370.

(17) Ollier, pp. 23-24 (sobre o espaço em *Made in U.S.A.*).

Le pont du Nord, em Rivette, tem sem dúvida a mesma perfeição de recapitulação provisória que *Passion* em Godard. É a balada de duas estranhas andarilhas, entre as quais uma grande visão dos leões de pedra de Paris vai distribuir situações óticas e sonoras puras, numa espécie de “jeu de l’oie”^{*} maléfico, em que reencenam o drama alucinatório de Don Quixote. Mas, sobre a mesma base, Rivette e Godard parecem traçar os dois pólos opostos. É que, em Rivette, a ruptura das situações sensorio-motoras em prol das situações óticas e sonoras está ligada a um subjetivismo cúmplice, a uma empatia, que procede, na maioria das vezes, por fantasmas, lembranças ou pseudo-lembranças, e nisso encontra uma alegria e leveza inigualáveis. (*Céline et Julie vont en bateau* é sem dúvida um dos maiores filmes cômicos franceses, no mesmo nível da obra de Tati.) Enquanto Godard se inspirava na história em quadrinhos, no que esta tem de mais cruel e incisivo, Rivette mergulha seu tema constante de complô internacional numa atmosfera de conto e brincadeira. Já em *Paris nous appartient*, o passeio culmina num fantasma crepuscular, no qual os lugares urbanos têm tão-só a realidade e as conexões que nosso sonho lhes confere. E *Céline et Julie vont en bateau*, depois do passeio-perseguição da moça-dupla, nos faz assistir ao puro espetáculo de seu fantasma, menina com a vida ameaçada num romance familiar. O duplo, ou melhor, a própria dupla, assiste ao espetáculo, com a ajuda de balas mágicas; então, graças à poção alquímica, se introduz no espetáculo que já não tem espectador, mas apenas bastidores, para terminar salvando a criança de seu destino paralisado que uma barca leva para longe: a mais engraçada das magias, *Duelle* já não precisa nos fazer entrar no espetáculo; as heroínas do espetáculo, a mulher solar e a mulher lunar, já entraram no real, e, sob o signo da pedra mágica, perseguem, apagam ou matam as personagens existentes que serviriam ainda de testemunha.

Poder-se-ia dizer de Rivette que é o mais francês dos autores da *nouvelle vague*, “francês” aqui, porém, não tem nada a ver com o que se chamou de qualidade francesa. É, antes, no sentido da escola francesa anterior à guerra, quando ela descobre, no rastro do pintor Delaunay, que não há luta da luz e das trevas (expressionismo), mas uma alternância e duelo do sol e da lua, que são ambos

* Jogo de dados, popular na França, em que as pedras avançam num tabuleiro que tem um ganso a cada nove casas. (R.J.R.)

luz, um constituindo um movimento circular e contínuo das cores complementares, o outro um movimento mais rápido e contrastado das cores dissonantes irisadas, os dois juntos compoem e projetando sobre a terra uma eterna miragem¹⁸. É *Duelle*. É *Merry-go-round*, onde a descrição feita de luz e de cores está sempre se corrigindo para suprimir seu objeto. É isso que Rivette leva ao extremo, em sua arte da luz. Todas as suas heroínas são filhas do fogo, toda a sua obra está sob esse signo. Finalmente, se ele é o mais francês dos cineastas, é no sentido em que Gérard de Nerval podia ser dito poeta francês por excelência, podia ser chamado de o “gentil Gérard”, o cantor da Ilha-de-França, tal como Rivette, o cantor de Paris e de suas ruas rústicas. Quando Proust pergunta o que há sob todos aqueles nomes que se aplicavam a Nerval, ele próprio responde que é mesmo uma das maiores poesias que já houve no mundo, e a própria loucura ou miragem às quais sucumbiu Nerval. Pois, se Nerval precisa ver, e passear no Valois, é porque ver e passear são como a realidade que deve “verificar” sua visão alucinatória, a ponto de já não sabermos absolutamente o que é presente ou passado, mental ou físico. Ele precisa da Ilha-de-França como do real que sua palavra e sua visão criam, como do objetivo de sua pura subjetividade: uma “iluminação de sonho”, uma “atmosfera azulada e purpúrea”, solar e lunar¹⁹. O mesmo vale para Rivette e sua necessidade de Paris. De tal modo que, mais uma vez, devemos concluir que a diferença entre o objetivo e o subjetivo tem valor apenas provisório e relativo, do ponto de vista da imagem ótico-sonora. O mais subjetivo, o subjetivismo cúmplice de Rivette, é perfeitamente objetivo, já que ele cria o real pela força da descrição visual. E, inversamente, o mais objetivo, o objetivismo crítico de Godard, já era completamente subjetivo, pois substituíra pela descrição visual o objeto real, e fazia com que ela entrasse “no interior” da pessoa ou

(18) Vimos anteriormente este sentido da luz na escola francesa anterior à guerra, notadamente em Gremillon. Mas Rivette o leva a um estado superior, convergindo com as concepções mais profundas de Delaunay: “Ao contrário do cubismo, Delaunay não procura os segredos da renovação na apresentação dos objetos, ou, mais exatamente, da luz ao nível dos objetos. Considera que a luz cria formas por si mesma, independentemente de seus reflexos na matéria. (...) Se a luz destrói as formas objetivas, traz, em compensação, consigo a sua ordem e seu movimento. (...) É então que Delaunay descobre que os movimentos que animam a luz são diferentes conforme se trate do Sol ou da Lua. (...) Ele associa aos dois espetáculos fundamentais da luz em movimento a imagem do universo, sob a forma do globo terrestre apresentado como o lugar das miragens eternas” (Pierre Francastel, *Du cubisme à l’art abstrait*, Robert Delaunay, Bibliothèque de l’Ecole pratique des hautes études, pp. 19-29).

(19) Proust, *Contre Sainte-Beuve*, “Gérard de Nerval”. Proust conclui sua análise observando que um sonhador mediocre não vai rever os lugares onde esteve em sonho, já que não passa de um sonho, enquanto um verdadeiro sonhador vai até lá justamente por ser um sonho.

do objeto (*Dois ou três coisas que sei dela*)²⁰. Tanto de um lado quanto de outro, a descrição tende para um ponto de indiscernibilidade do real e do imaginário.

Uma última questão: por que o desmoronamento das situações sensorio-motoras tradicionais, como existiam no antigo realismo ou na imagem-ação, deixa emergir apenas situações óticas e sonoras puras, opsignos e sonsignos? Notar-se-á que Robbe-Grillet, ao menos no começo de sua reflexão, era ainda mais severo: repudiava não somente o tátil, mas mesmo os sons e as cores como inaptos à constatação, ligados demais a emoções e reações, e só aceitava descrições visuais operando por linhas, superfícies e medidas²¹. O cinema foi uma das razões de sua evolução, que lhe permitiu descobrir a potência descritiva das cores e dos sons, na medida em que substituem, suprimem e recriam o próprio objeto. Mas é o tátil que é o mais apto a constituir uma imagem sensorial pura, com a condição de que a mão renuncie a suas funções preensíveis e motoras, contentando-se com um puro tocar. Em Herzog, assistimos a um extraordinário esforço para apresentar à vista imagens propriamente tácteis que caracterizem a situação dos seres “sem defesa”, e se combinem com as grandes visões dos alucinados²². Mas é Bresson, de uma maneira totalmente diferente, quem faz do tato um objeto da visão enquanto tal. Com efeito, o espaço visual de Bresson é um espaço fragmentado e desconectado, cujas partes têm porém uma junção manual feita aos poucos. A mão tem pois, na imagem, um papel que extravasa infinitamente as exigências sensorio-motoras da ação, que até substitui o rosto, do ponto de vista das afecções, e que, do ponto de vista da percepção, torna-se o modo de construção de um espaço adequado às decisões do espírito. Assim, em *Pick-pocket*, são as mãos dos três cúmplices que conectam os pedaços de espaço da Gare de Lyon, não exatamente na medida em que pegam um objeto, mas na medida em que o roçam, detêm-lhe o movimento, imprimem-lhe outra direção, o transmitem e fazem circular

(20) Já a respeito de *Viver a vida*, Godard dizia que “o lado exterior das coisas” deve permitir dar “o sentimento interno”: “como resituir o interior? pois bem, justamente ficando ajuizadamente de fora”, como o pintor. E Godard entende que *Dois ou três coisas...* acrescenta uma “descrição subjetiva” à “descrição objetiva”, para dar um “sentimento de conjunto” (*Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, Belfond, pp. 309, 394-395).

(21) Robbe-Grillet, p. 66.

(22) Emmanuel Carrere mostrou bem esta “tentativa de aproximação das sensações tácteis” (*Werner Herzog*, Edilig, p. 25): não somente em *País do silêncio e das trevas* (*Land des Schweigens und der Dunkelheit*), que mostra cegos-surdos, mas também em *Kaspar Hauser*, que faz coexistirem as grandes visões oníricas e os pequenos gestos tácteis (por exemplo, a pressão do polegar e dos dedos quando Kaspar faz esforço para pensar).

nesse espaço. A mão duplica sua função preensiva (de objeto) com uma função conectiva (de espaço); mas, assim, é o olho inteiro que soma, à sua função ótica, uma função propriamente “háptica”, na fórmula que Riegl concebeu para designar um tocar característico do olhar. Em Bresson, os opsignos e os sonsignos são inseparáveis de verdadeiros tactisignos, que talvez sejam quem regula as relações daqueles (seria esta a originalidade dos espaços quaisquer de Bresson).

2

Embora sofresse desde o início a influência de certos cineastas americanos, Ozu construiu num contexto japonês a primeira obra a desenvolver situações óticas e sonoras puras (ele chega porém bem tarde ao cinema falado, em 1936). Os europeus não o imitaram, mas, por seus próprios caminhos, vieram ter a ele. Ozu foi, de qualquer forma, o inventor dos opsignos e dos sonsignos. A obra toma uma forma balada/perambulação, viagem de trem, corrida de táxi, excursões em ônibus, voltas de bicicleta ou a pé: a ida e o retorno de Tóquio dos avós da província, as últimas férias de uma filha com sua mãe, a fuga de um velho... Mas o objeto é a banalidade cotidiana apreendida como vida de família na casa japonesa. Os movimentos de câmera vão se tornando mais raros: os *travellings* são “blocos de movimento” lentos e baixos, a câmera sempre baixa é, na maioria das vezes, fixa, frontal ou num ângulo constante, as “fusões” são abandonadas em favor do mero corte. O que pode parecer uma volta ao “cinema primitivo” é portanto a elaboração de um estilo moderno espantosamente sóbrio: a montagem-*cut*, que dominará o cinema moderno, é uma passagem ou uma pontuação puramente ótica entre imagens, operando diretamente, sacrificando todos os efeitos sintéticos. O som é igualmente afetado, já que a montagem-*cut* pode culminar no procedimento “para cada plano, uma réplica”, derivado do cinema americano. Mas neste caso, por exemplo em Lubitsch, tratava-se de uma imagem-ação funcionando como índice. Enquanto Ozu modifica o sentido do procedimento, que agora documenta a ausência de intriga: a imagem-ação de-

saparece em favor da imagem puramente visual do que é uma personagem, e da imagem puramente sonora do que ela diz, uma natureza e uma conversa absolutamente banais constituindo o essencial do roteiro (por isso, só importam a escolha dos atores conforme sua aparência física e moral, e a determinação de um diálogo qualquer aparentemente sem assunto preciso)²³.

É evidente que esse método apresenta desde o início tempos mortos, e os faz proliferar no decorrer do filme. Certo, à medida que o filme avança, poder-se-ia acreditar que os tempos mortos não valem mais apenas por si mesmos, mas recolhem o efeito de alguma coisa importante: o plano ou a réplica seriam assim prolongados por um silêncio, um vazio bastante longos. No entanto, não há de modo algum, em Ozu, algo relevante e algo ordinário, situações-limite e situações banais, umas tendo efeito ou vindo insinuar-se nas outras. Não podemos seguir Paul Schrader quando ele opõe, como se fossem duas fases, “o cotidiano” (primeira) e (segunda) “o momento decisivo”, “a disparidade”, que introduziria na banalidade cotidiana uma ruptura ou uma emoção inexplicáveis²⁴. Esta distinção pareceria mais válida, em última instância, para o neo-realismo. Em Ozu, tudo é comum ou banal, inclusive a morte e os mortos, que são objeto de um esquecimento natural. As célebres cenas de lágrimas repentinas (as do pai de *Uma tarde de outono*, que começa a chorar silenciosamente depois do casamento da filha, e da filha de *Pai e filha (Banshun)*, que sorri de leve enquanto olha o pai dormindo, depois se vê prestes a chorar, a da filha de *Fim de verão (Kobayakawa-keno aki)*, que faz uma observação amarga sobre seu pai morto, depois abre o berreiro) não marcam um tempo forte se opondo aos tempos fracos da vida corrente, e não há razão alguma para invocar a emergência de uma emoção recalcada como “ação decisiva”.

(23) Donald Richie, *Ozu*, Ed. Lettre du Blanc: “No momento de atacar a escrita do roteiro, confiante em seu repertório de temas, ele raramente se perguntava qual seria a história. Perguntava-se, antes, com que pessoas seu filme ia se povoar (...) Um nome era atribuído a cada personagem, como também uma panóplia de características gerais apropriadas a sua situação familiar, pai, filha, tia, mas poucos traços discerníveis. Esta personagem crescia, ou melhor, o diálogo que lhe dava vida crescia (...) fora de qualquer referência a intriga ou a história. (...) Embora as cenas de abertura sejam sempre cenas muito dialogadas, o diálogo não gira aparentemente em torno de nenhum assunto preciso. (...) A personagem era assim construída, modelada, quase exclusivamente através de conversas que tinha” (pp. 15-26). E, sobre o princípio “para cada plano, uma réplica”, cf. pp. 143-5.

(24) Paul Schrader, *Transcendental style in film: Ozu, Bresson, Dreyer* (trechos in *Cahiers du cinéma*, n° 286, mar. 1978). Ao contrário de Kant, os americanos praticamente não distinguem o transcendental e o transcendente: daí a tese de Schrader que imputa a Ozu um gosto pelo “transcendente”, que detecta também em Bresson e até em Dreyer. Schrader distingue três “fases do estilo transcendental” de Ozu: o cotidiano, o decisivo, e a “estase” como expressão do próprio transcendente.

A filosofia de Leibniz (que não ignorava a existência dos filósofos chineses) mostrou que o mundo é feito de séries que se compõem e convergem de maneira muito regular, obedecendo a leis ordinárias. As séries e seqüências porém só nos aparecem em pequenas partes, e numa ordem remexida e misturada, de modo que acreditamos em rupturas, disparidades e discordâncias como coisas extraordinárias. Maurice Leblanc escreveu uma bela novela, que aponta para uma sabedoria Zen: o herói Baltazar, “professor de filosofia cotidiana”, ensina que nada há de relevante ou de singular na vida, que as mais estranhas aventuras se explicam facilmente, e tudo é feito de ordinários²⁵. Simplesmente, seria preciso dizer que, em virtude dos encadeamentos naturalmente fracos dos termos da série, estas são constantemente remexidas e não aparecem na ordem. Um termo ordinário sai de sua seqüência, surge no meio de outra seqüência de ordinários em relação aos quais ele assume a aparência de um momento forte, de um ponto relevante ou complexo. São os homens que fazem a confusão na regularidade das séries, na continuidade corrente do universo. Há um tempo para a vida, um tempo para a morte, um tempo para a mãe, um tempo para a filha, mas os homens os misturam, fazem com que surjam em desordem, os erigem em conflitos. É o mesmo que pensa Ozu: a vida é simples, e o homem não pára de complicá-la “agitando a água que dorme” (como os três compadres de *Fim de outono*). E se depois da guerra a obra de Ozu não começa em absoluto a declinar, como algumas vezes se anunciou, é porque o pós-guerra vem confirmar isso que Ozu pensa, mas renovando-o, reforçando e extravasando o tema das gerações opostas: o ordinário americano vem percutir o ordinário do Japão, choque de duas cotidianidades que se exprime até nas cores, quando o vermelho Coca-Cola ou o amarelo-plástico fazem brutal irrupção na série das tinturas pálidas, sem nitidez, da vida japonesa²⁶. E, como diz uma personagem do *A rotina tem seu encanto (Sanma no aji)*: se tivesse ocorrido o inverso, se o sakê, o *samisen* e as perucas de gueisha tivessem de repente se introduzido na banalidade cotidiana dos americanos...? Parece-nos a este respeito que a natureza não intervém, como acredita Paul Schrader, num momento decisivo ou numa ruptura manifesta com o homem cotidiana-

(25) Maurice Leblanc, *La vie extravagante de Baltazar*, Le livre de poche.

(26) Sobre a cor em Ozu, cf. as observações de Renaud Bezombes, *Cinématographe*, n° 41, nov. 1978, p. 47, e n° 52, nov. 1979, p. 58.

no. O esplendor da Natureza, de uma montanha coberta de neve, só nos diz uma coisa: Tudo é ordinário e regular. Tudo é cotidiano! Ela se contenta em reatar o que o homem rompeu, reergue o que o homem vê quebrado. E, quando uma personagem sai por um instante de um conflito familiar ou de um velório para contemplar uma montanha coberta de neve, é como se ela procurasse refazer a ordem das séries perturbada em casa, mas restituída por uma natureza imutável e regular, tal como uma equação que nos mostra a razão das rupturas aparentes, “voltas e mais voltas, altos e baixos”, segundo a fórmula de Leibniz.

A vida cotidiana não deixa subsistir senão ligações sensório-motoras fracas, e substitui a imagem-ação por imagens óticas e sonoras puras, opsignos e sonsignos. Em Ozu não há linha de universo que ligue os momentos decisivos, os mortos aos vivos, como em Mizoguchi; também não há espaço-sopro ou englobante que contenha uma pergunta profunda, como há em Kurosawa. Os espaços de Ozu são elevados ao estado de espaços quaisquer, seja por desconexão ou por vacuidade (também disso, Ozu pode ser considerado como um dos primeiros inventores). Os falsos *raccords* de olhar, de direção e mesmo de posição de objetos são constantes, sistemáticas. Um caso de movimento de câmera dá um bom exemplo de desconexão: em *Também fomos felizes* (*Bakushu*) a heroína avança na ponta dos pés para surpreender alguém num restaurante, a câmera recuando para mantê-la no centro do quadro; depois a câmera avança num corredor, mas este corredor não é mais o do restaurante, é o da casa da heroína, já de volta. Quanto aos espaços vazios, sem personagens e movimentos, são interiores sem seus ocupantes, exteriores desertos ou paisagens da natureza. Eles adquirem em Ozu uma autonomia que não têm diretamente, nem mesmo no neo-realismo que ainda lhes confere um valor aparente relativo (em relação a uma narrativa) ou resultante (uma vez a ação terminada). Eles atingem o absoluto, como contemplações puras, e asseguram a imediata identidade do mental e do físico, do real e do imaginário, do sujeito e do objeto, do mundo e do eu. Correspondem em parte ao que Schrader chama de “estase”, Noël Burch, *pillow-shots*, Richie, “naturezas mortas”. A questão consiste em saber se não há, contudo, uma distinção a ser estabelecida no seio da própria categoria²⁷.

(27) Recorremos à bela análise do *pillow-shot* e de suas funções por Noël Burch: suspensão da presença humana, passagem ao inanimado, mas também passagem inversa, pivô, emblema, contribuição à plenitude da

Entre um espaço ou paisagem vazios e uma natureza morta propriamente falando, há, decerto, muitas semelhanças, funções comuns e passagens insensíveis. Mas não são a mesma coisa: uma natureza morta não se confunde com uma paisagem. Um espaço vazio vale antes de mais nada pela ausência de conteúdo possível, enquanto a natureza morta se define pela presença e composição de objetos que se envolvem em si mesmos ou se tornam seus próprios continentes: é o caso do longo plano do vaso, quase no final de *Pai e filha*. Tais objetos não se envolvem necessariamente no vazio, mas podem deixar personagens viverem e falarem com certa vagueza, como a natureza morta com um vaso e frutas de *As mulheres de Tóquio* (*Tokyo no onna*), ou a com frutas e campo de golfe de *O que a senhora esqueceu?* (*Shukujo wa nani wo wasureta ka*). E, como em Cézanne, as paisagens vazias ou abertas não têm o mesmo princípio de composição que as naturezas mortas plenas. Acontece de se hesitar entre as duas, de tanto que o podem as funções se superpor e as transições se tornarem sutis: por exemplo, em Ozu, a admirável composição com garrafa e farol, no início de *Ukigusa* (Ervas flutuantes). A distinção continua a ser a do vazio e do pleno, que joga com todas as nuances ou relações no pensamento chinês e japonês, como dois aspectos da contemplação. Se os espaços vazios, interiores ou exteriores, constituem situações puramente óticas (e sonoras), as naturezas mortas são o inverso, o correlato delas.

O vaso de *Pai e filha* se intercala entre o leve sorriso da moça e as lágrimas que surgem. Há devir, mudança, passagem. Mas a forma do que muda não muda, não passa. É o tempo, o tempo em pessoa, “um pouco de tempo em estado puro”: uma imagem-tempo direta, que dá ao que muda a forma imutável na qual se produz a mudança. A noite que se muda em dia, ou o inverso, remete a uma natureza morta sobre a qual a luz cai enfraquecendo-se ou aumentando *Sono yo no tsuma* (Mulher de uma noite), *De Kigogkoro* (Coração caprichoso). A natureza morta é o tempo, pois tudo o que muda está no tempo, mas o próprio tempo não muda, não poderia mudar senão num outro tempo, ao infinito. No momento em que a imagem cinematográfica confronta-se mais estreitamente com a foto-

imagem, composição pictórica (*Pour un observateur lointain, Cahiers du cinéma* — Gallimard, pp. 175-186). Perguntamo-nos, somente, se não caberia distinguir duas coisas diferentes nestes *pillow shots*. É o mesmo quanto ao que Richie chama de “naturezas mortas”, pp. 164-170.

grafia, também se distingue dela mais radicalmente. As naturezas mortas de Ozu duram, têm uma duração, os dez segundos de um vaso: esta duração é precisamente a representação daquilo que permanece, através da sucessão dos estados mutantes. Também uma bicicleta pode durar, quer dizer, representar a forma imutável daquilo que se move, com a condição de permanecer, de ficar imóvel, apoiada ao muro, *Ukigusa nomogatari* (História de Ervas flutuantes). A bicicleta, o vaso, as naturezas mortas são as imagens puras e diretas do tempo. Cada uma é o tempo, cada vez, sob estas ou aquelas condições do que muda no tempo. O tempo é o pleno, quer dizer, a forma inalterável preenchida pela mudança. O tempo é a “reserva visual dos acontecimentos em sua justeza”²⁸. Antonioni falava do “horizonte dos acontecimentos”, mas observava que a palavra tem duplo sentido para os ocidentais, horizonte banal do homem, horizonte cosmológico inacessível e que sempre recua. Daí a divisão do cinema ocidental em humanismo europeu e ficção científica americana²⁹. Ele sugeria que não é assim para os japoneses, que não se interessam pela ficção científica: é um mesmo horizonte que liga o cósmico e o cotidiano, o durável e o mutante, um só e mesmo tempo como forma imutável daquilo que muda. É assim que a natureza ou estase se definiam, segundo Schrader, como a forma que liga o cotidiano como “algo unificado, permanente”. Não há necessidade alguma de invocar uma transcendência. Na banalidade cotidiana, a imagem-ação e mesmo a imagem-movimento tendem a desaparecer em favor de situações óticas puras, mas estas descobrem ligações de um novo tipo, que não são mais sensorio-motoras, e põem os sentidos liberados em relação direta com o tempo, com o pensamento. Tal é o prolongamento muito especial do opsigno: tornar sensíveis o tempo e o pensamento, torná-los visíveis e sonoros.

3

Uma situação ótica e sonora não se prolonga em ação, tampouco é induzida por uma ação. Ela permite apreender, deve per-

(28) Dogen, *Shobogenzo*, Ed. de la Différence.

(29) Cf. Antonioni, “L’horizon des événements” (*Cahiers du cinéma*, n° 290, jul. 1978, p. 11), que insiste no dualismo europeu. E, numa entrevista posterior, ele retoma de modo breve este tema, indicando que os japoneses colocam o problema de outro modo (n° 342, dez. 1982).

mitir apreender algo intolerável, insuportável. Não uma brutalidade como agressão nervosa, uma violência aumentada que sempre pode ser extraída das relações sensorio-motoras na imagem-ação. Tampouco se trata de cenas de terror, embora haja, às vezes, cadáveres e sangue. Trata-se de algo poderoso demais, ou injusto demais, mas às vezes também belo demais, e que portanto excede nossas capacidades sensorio-motoras. *Stromboli*: uma beleza grande demais para nós, como uma dor demasiado forte. Pode ser uma situação-limite, a erupção de um vulcão, mas também o mais banal, uma mera fábrica, um terreno baldio. Em *Tempo de guerra*, de Godard, a militante recita algumas fórmulas revolucionárias, clichês; mas ela é tão bonita, de uma beleza intolerável a seus carrascos, que estes precisam cobrir seu rosto com um lenço. E esse lenço, levantado pela respiração e pelo murmúrio (“irmãos, irmãos, irmãos...”), se torna a nós mesmos intolerável, a nós, espectadores. De qualquer modo algo se tornou forte demais na imagem. O romantismo já se propunha tal objetivo: apreender o intolerável ou o insuportável, o império da miséria, e com isso tornar-se visionário, fazer da visão pura um meio de conhecimento e de ação³⁰.

No entanto, não há tanto fantasma e devaneio, no que pretendemos ver, quanto apreensão objetiva? Mais que isso, não temos uma simpatia subjetiva pelo intolerável, uma empatia que penetra aquilo que vemos? Mas isto quer dizer que o próprio intolerável não é separável de uma revelação ou de uma iluminação, que são como que um terceiro olho. Fellini só simpatiza tanto com a decadência sob a condição de prolongá-la, de estender seu alcance “até o insustentável”, e de descobrir sob os movimentos, os rostos e os gestos um mundo subterrâneo ou extraterrestre, com “o *travelling* tornando-se meio de descolar*, prova da irrealdade do movimento”, e com o cinema se tornando não mais empresa de reconhecimento, mas de conhecimento, “ciência das impressões visuais, obrigando-nos a esquecer nossa lógica própria e os hábitos de nossa retina”³¹. O próprio Ozu não é guardião dos valores tradicionais ou reacionários, é o maior crítico da vida cotidiana. Do próprio insignificante ele extrai o intolerável, com a condição de estender so-

(30) Paul Rozenberg vê nisso o essencial do romantismo inglês: *Le romantisme anglais*, Larousse.

(31) J.M.G. Le Clézio, “L’extra-terrestre”, in *Fellini*, *l’Arc*, n° 45, p. 28.

* De descolar, obviamente, o que à primeira vista aparece ligado, de mostrar que o natural são máscaras. (R.J.R.)

bre a vida cotidiana a força de uma contemplação rica de simpatia ou piedade. O importante é sempre que a personagem ou o espectador, e os dois juntos, se tornem visionários. A situação puramente ótica e sonora desperta uma função de vidência, a um só tempo fantasma e constatação, crítica e compaixão, enquanto as situações sensório-motoras, por violentas que sejam, remetem a uma função visual pragmática que “tolera” ou “suporta” praticamente qualquer coisa, a partir do momento em que é tomada num sistema de ações e reações.

No Japão como na Europa, a crítica marxista denunciou estes filmes e suas personagens, passivas e negativas demais, ora burguesas, ora neuróticas ou marginais, que substituem a ação modificadora por uma visão “confusa”³². E é verdade que, no cinema, as personagens de balada são pouco afetadas, até mesmo pelo que lhes acontece: seja à maneira de Rossellini, a estrangeira que descobre a ilha, a burguesa que descobre a fábrica; seja à maneira de Godard, a geração dos Pierrot-le-fou. Mas justamente a fraqueza dos encadeamentos motores, as ligações fracas têm a capacidade de liberar grandes forças de desintegração. São personagens estranhamente vibrantes em Rossellini, estranhamente informados em Godard e em Rivette. Tanto no Ocidente quanto no Japão são apreendidas numa mutação, são elas próprias mutantes. A propósito de *Dois ou três coisas...*, Godard diz que *descrever* é observar mutações³³. Mutação da Europa depois da guerra, mutação do Japão americanizado, mutação da França em 68: não é o cinema que dá as costas à política, ele se torna inteiramente político, mas de outra maneira. Uma das duas mulheres que passeiam, em *Le pont du Nord*, de Rivette, tem todos os aspectos de uma mutante imprevisível: em primeiro lugar ela tem a capacidade de detectar os Max, membros da empresa de dominação universal, antes de passar por uma metamorfose no seio de um casulo, e de ser integrada nas fileiras dos Max. O mesmo vale para a ambigüidade de *Le petit soldat*. Um novo tipo de personagem, para um novo cinema. É porque o que lhes acontece não lhes pertence, só lhes diz respeito pela metade, que sabem identificar no acontecimento a parte irredutível do que

(32) Sobre a crítica marxista da evolução do neo-realismo e de suas personagens, cf. *Le néo-réalisme, Etudes cinématographiques*, p. 102. E, sobre a crítica marxista no Japão, notadamente contra Ozu, cf. Noël Burch, p. 283. É preciso assinalar que na França a *nouvelle vague*, sob seu aspecto visionário, encontrou uma grande compreensão em Sadoul [crítico e historiador marxista do cinema - R.J.R.].

(33) Cf. *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, p. 392.

acontece: esta parte de inesgotável possibilidade que constitui o insuportável, o intolerável — parte do visionário. Para tanto, era preciso um novo tipo de atores: não apenas os atores não-profissionais que o neo-realismo revalorizara, de começo, mas o que se poderia chamar de não-atores profissionais, ou melhor, “atores-médiuns”, capazes de ver e de fazer ver mais que de agir, e ora ficar mudos, ora manter uma conversa qualquer infinita, mais do que responder ou seguir um diálogo (como, na França, Bulle Ogier ou Jean-Pierre Léaud)³⁴.

As situações cotidianas e mesmo as situações-limite não se asinalam por algo raro ou extraordinário. É apenas uma ilha vulcânica de pescadores pobres. Apenas uma fábrica, uma escola... Nós passamos bem perto de tudo isso, até mesmo da morte, dos acidentes, em nossa vida corrente ou durante as férias. Vemos, sofremos, mais ou menos, uma poderosa organização da miséria e da opressão. E justamente não nos faltam esquemas sensório-motores para reconhecer tais coisas, suportá-las ou aprová-las, comportamo-nos como se deve, levando em conta nossa situação, nossas capacidades, nossos gostos. Temos esquemas para nos esquivarmos quando é desagradável demais, para nos inspirar resignação quando é horrível, nos fazer assimilar quando é belo demais. Notemos a este respeito que mesmo as metáforas são esquivas sensório-motoras, e nos inspiram algo a dizer quando já não se sabe o que fazer: são esquemas particulares, de natureza afetiva. Ora, é isso um clichê. Um clichê é uma imagem sensório-motora da coisa. Como diz Bergson, nós não percebemos a coisa ou a imagem inteira, percebemos sempre menos, percebemos apenas o que estamos interessados em perceber, ou melhor, o que temos interesse em perceber, devido a nossos interesses econômicos, nossas crenças ideológicas, nossas exigências psicológicas. Portanto, comumente, percebemos apenas clichês. Mas, se nossos esquemas sensório-motores se bloqueiam ou quebram, então pode aparecer outro tipo de imagem: uma imagem ótico-sonora pura, a imagem inteira e sem metáfora, que faz surgir a coisa em si mesma, literalmente, em seu excesso de horror ou de beleza, em seu caráter radical ou injustificável, pois ela não tem mais de ser “justificada”, como bem ou como mal... O ser da fábrica vem à tona, e já não se pode dizer “afinal, as pessoas precisam tra-

(34) Marc Chevré analisa o jogo de ator de Jean-Pierre Léaud como “médium”, em termos próximos de Blanchot (*Cahiers du cinéma*, nº 351, set. 1983, pp. 31-33).

balhar...’ *Pensei estar vendo condenados*: a fábrica é uma prisão, a escola é uma prisão, literal e não metaforicamente. Não se faz suceder a imagem de uma prisão à de uma escola: seria indicar apenas uma semelhança, uma relação confusa entre duas imagens claras. É preciso, ao contrário, descobrir os elementos e relações distintas que nos escapam no fundo de uma imagem obscura: mostrar *em que e como* a escola é uma prisão, os conjuntos residenciais são substituições, os banqueiros, assassinos, os fotógrafos, pilantras, literalmente, sem metáfora³⁵. E o método do *Como vai* de Godard: não se contentar em procurar se “vai” ou se “não vai” entre duas fotos, mas “como vai” para cada uma e para ambas. Tal era o problema sobre o qual nosso estudo precedente se encerrou: arrancar dos clichês uma verdadeira imagem.

Por um lado a imagem está sempre caindo na condição de clichê: porque se insere em encadeamentos sensório-motores, porque ela própria organiza ou induz seus encadeamentos, porque nunca percebemos tudo o que há na imagem, porque ela é feita para isto (para que não percebamos tudo, para que o clichê nos encubra a imagem...). Civilização da imagem? Na verdade uma civilização do clichê, na qual todos os poderes têm interesse em nos encobrir as imagens, não forçosamente em nos encobrir a mesma coisa, mas em encobrir alguma coisa na imagem. Por outro lado, ao mesmo tempo, a imagem está sempre tentando atravessar o clichê, sair do clichê. Não se sabe até onde uma verdadeira imagem pode conduzir: a importância de se tornar visionário ou vidente. Não basta uma tomada de consciência ou uma mudança nos corações (embora isso exista, como no coração da heroína de *Europa 51*, mas se não houvesse mais nada, tudo cairia rapidamente na condição de clichê, ter-se-ia simplesmente acrescentado outros clichês). Às vezes é preciso restaurar as partes perdidas, encontrar tudo o que não se vê na imagem, tudo o que foi subtraído dela para torná-la “interessante”. Mas às vezes, ao contrário, é preciso fazer buracos, introduzir vazios e espaços em branco, rarefazer a imagem, suprimir dela muitas coisas que foram acrescentadas para nos fazer crer que víamos tudo. É preciso dividir ou esvaziar para encontrar o inteiro.

(35) A crítica da metáfora tanto está presente na *nouvelle vague*, em Godard, quanto no *nouveau roman*, em Robbe-Grillet (*Pour un nouveau roman*). É verdade que, recentemente, Godard recorre a uma forma metafórica, por exemplo, a propósito de *Passion*: “os cavaleiros são metáforas dos patrões...” (*Le Monde*, 27 maio 1982). Mas, como veremos, esta forma remete a uma análise genética e cronológica da imagem, muito mais que a uma síntese ou comparação de imagens.

O difícil é saber em que uma imagem ótica e sonora não é ela própria um clichê, quando muito, uma foto. Não pensamos apenas na maneira pela qual essas imagens tornam a produzir um clichê, a partir do momento em que são retomadas por autores que delas se servem como fórmulas. Mas os próprios criadores não têm, às vezes, a idéia de que a nova imagem deva rivalizar com o clichê em seu próprio terreno, somar algo ao cartão-postal, juntar-lhe alguma coisa, parodiá-lo, para melhor se livrar dele (Robbe-Grillet, Daniel Schmid)? Os criadores inventam enquadramentos obsessivos, espaços vazios ou desconectados, até mesmo naturezas mortas: de certo modo, eles param o movimento, redescobrem a força do plano fixo, mas não seria, isso, ressuscitar o clichê que queriam combater? Não basta, decerto, para vencer, parodiar o clichê, nem mesmo fazer buracos nele ou esvaziá-lo. Não basta perturbar as ligações sensório-motoras. É preciso *juntar*, à imagem ótico-sonora, forças imensas que não são as de uma consciência simplesmente intelectual, nem mesmo social, mas de uma profunda intuição vital³⁶.

As imagens óticas e sonoras puras, o plano fixo e a montagem-*cut* definem e implicam um para além do movimento. Mas eles não o param exatamente, nem nas personagens, nem mesmo na câmera. Fazem com que o movimento não seja percebido numa imagem sensório-motora, mas apreendido e pensado em outro tipo de imagem. A imagem-movimento não desapareceu, mas só existe como a primeira dimensão de uma imagem que não pára de crescer em dimensões. Não falamos de dimensões do espaço, já que a imagem pode ser plana, sem profundidade, e com isso conquistar ainda mais dimensões ou poderes que excedem o espaço. Pode-se indicar sumariamente três destes poderes crescentes. Primeiramente, enquanto a imagem-movimento e seus signos sensório-motores estavam em relação apenas com uma imagem indireta *do tempo* (dependendo da montagem), a imagem ótica e sonora pura, seus opsignos e sonsignos, ligam-se diretamente a uma imagem-tempo que sub-ordenou o movimento. É essa reversão que faz, não mais do tempo a medida do movimento, mas do movimento a perspectiva do tempo: ela constitui todo um cinema do tempo, com uma nova concepção e novas

(36) É a propósito de Cézanne que D. H. Lawrence escreve um grande texto a favor da imagem e contra os clichês. Ele mostra como a paródia não é uma solução; nem mesmo a imagem ótica pura, com seus vazios e suas desconexões. Segundo ele, é nas naturezas mortas que Cézanne ganha a batalha contra os clichês, mais que nos retratos e paisagens (“Introduction à ces peintures”, *Eros et les chiens*, Bourgois, pp. 253-264). Vimos como as mesmas observações se aplicam a Ozu.

formas de montagem (Welles, Resnais). Em segundo lugar, ao mesmo tempo que o olho acede a uma função de vidência, os elementos da imagem, não só visuais, mas sonoros, entram em relações internas que fazem com que a imagem inteira deva ser “lida” não menos que vista, legível tanto quanto visível. Para o olho do vidente, como do adivinho, é a “literalidade” do mundo sensível que o constitui como livro. Também aqui não desaparece toda referência da imagem ou da descrição a um objeto que se supõe ser independente, mas vai subordinar-se aos elementos e relações internos que tendem a substituir o objeto, a suprimi-lo à medida que aparece, deslocando-o sempre. A fórmula de Godard “não é sangue, é vermelho” deixa de ser unicamente pictórica, e adquire sentido próprio no cinema. O cinema vai constituir uma analítica da imagem, implicando uma nova concepção da decupagem, toda uma “pedagogia” que se exercerá de diferentes maneiras, por exemplo, na obra de Ozu, na última fase de Rossellini, na fase média de Godard, nos Straub. Enfim, a fixidez da câmera não representa a única alternativa ao movimento. Mesmo móvel, a câmera já não se contenta ora em seguir o movimento das personagens, ora em fazer movimentos dos quais elas são apenas o objeto, mas, em todos os casos, subordina a descrição de um espaço a funções do pensamento. Não é a simples distinção do subjetivo e do objetivo, do real e do imaginário, é, ao contrário, a indiscernibilidade deles que vai dotar a câmera de um rico conjunto de funções, e trazer consigo uma nova concepção do quadro e dos reenquadramentos. Cumpre-se o sentimento de Hitchcock: uma consciência-câmera que não se definiria mais pelos movimentos que é capaz de seguir ou realizar, mas pelas relações mentais nas quais é capaz de entrar. E ela se torna questionante, respondente, objetante, provocante, teorematizante, hipotetizante, experimentante, conforme a lista aberta das conjunções lógicas (“ou”, “portanto”, “se”, “pois”, “com efeito”, “embora”...), ou conforme as funções de pensamento de um cinema-verdade que, como diz Rouch, na verdade significa verdade do cinema.

É esta a tripla reversão que define um para além do movimento. Era preciso que a imagem se liberasse dos vínculos sensorio-motores, que deixasse de ser imagem-ação para se tornar imagem ótica, sonora (e tátil) pura. Mas esta não bastava: era preciso que entrasse em relação ainda com outras forças, para escapar ao mundo dos clichês. Era preciso que se abrisse em revelações poderosas

e diretas, as da imagem-tempo, da imagem-legível e da imagem pensante. Desse modo os opsignos e sonsignos remetem a “cronosignos”, “lektosignos” e “noosignos”³⁷.

Interrogando-se sobre a evolução do neo-realismo, a propósito de *O grito*, Antonioni dizia que ele tendia a dispensar a bicicleta — a bicicleta de De Sica, é claro. Esse neo-realismo sem bicicleta substitui a última busca de movimento (a balada) por um peso específico do tempo se exercendo no interior das personagens e minando-as de dentro (a crônica)³⁸. A arte de Antonioni é como o entrelaçamento de conseqüências, seqüelas e efeitos temporais que resultam de acontecimentos no extracampo. Já em *Crimes da alma*, a busca tem por conseqüência provocar a continuação de um primeiro amor, e por efeito fazer ressoarem dois desejos de assassinato, no futuro e no passado. É todo um mundo de cronosignos, que bastaria para pormos em dúvida a falsa evidência segundo a qual a imagem cinematográfica acha-se necessariamente no presente. Se estamos doentes de Eros, dizia Antonioni, é porque o próprio Eros está doente; e está doente não simplesmente porque está velho ou caduco em seu conteúdo, mas porque é tomado na forma pura de um tempo que se rasga, entre um passado já terminado e um futuro sem saída. Para Antonioni, só há doença crônica. Cronos é a própria doença. Por isso os cronosignos não são separáveis dos lektosignos, que nos forçam a ler na imagem outros tantos sintomas, quer dizer, a tratar a imagem ótica e sonora como algo também legível. Não somente o ótico e o sonoro, mas o presente e o passado, o aqui e o noutra lugar, constituem elementos e relações interiores que devem ser decifrados, e não podem ser compreendidos senão numa progressão análoga à da leitura: desde *Crimes da alma*, espaços indeterminados só recebem sua escala mais tarde, naquilo que Burch chama de “ligação (*raccord*) com apreensão defasada”, mais perto de uma leitura do que de uma percepção³⁹. E, mais tarde, Anto-

(37) “Lektosigno” remete ao *Lekton* grego ou ao *dictum* latino, que designa o expresso de uma proposição, independentemente da relação desta com seu objeto. O mesmo vale para a imagem quando é apreendida intrinsecamente, independentemente de sua relação com um objeto que se suponha exterior.

(38) Texto de Antonioni, citado por Leprohon, p. 103: “Hoje que nós eliminamos o problema da bicicleta (falo por metáfora, tente me compreender para além de minhas palavras) é importante ver o que há no espírito e coração desse homem cuja bicicleta foi roubada, como se adaptou, o que restou nele de todas as suas experiências passadas, da guerra, do pós-guerra, de tudo o que aconteceu em nosso país”. (E o texto sobre Eros doente, pp. 104-106.)

(39) Noël Burch foi um dos primeiros críticos a mostrar que a imagem cinematográfica devia ser lida, não menos que vista e ouvida; e isso a propósito de Ozu (*Pour un observateur taintain*, p. 175). Mas já em *Praxis*

nioni colorista saberá tratar as variações de cores como sintomas, e a monocromia, como o signo crônico que ganha um mundo, graças a todo um jogo de modificações deliberadas. Mas já *Crimes da alma* manifesta uma “autonomia da câmera”, quando ela desiste de seguir o movimento das personagens ou de fazer incidir nelas seu próprio movimento, para executar, constantemente, reenquadramentos como funções do pensamento, noosignos que exprimem as conjunções lógicas de continuação, consequência ou até de intenção.

du cinéma Burch mostrava como *Crimes da alma* instaurava uma nova relação entre a narrativa e a ação, e dava à câmera uma “autonomia” bastante próxima da leitura (pp. 112-118; e sobre a “ligação com apreensão defasada”, p. 47).

2. Recapitulação das Imagens e dos Signos

1

É necessário fazer aqui uma recapitulação das imagens e dos signos no cinema. Não é somente uma pausa entre a imagem-movimento e outro gênero de imagem, mas a ocasião de considerar o problema mais grave, o das relações cinema-linguagem. Estas relações parecem, com efeito, condicionar a possibilidade de uma semiologia do cinema. Christian Metz multiplicou, a esse respeito, as precauções. Em vez de perguntar: de que modo o cinema é uma língua (a famosa língua universal da humanidade?), ele coloca a questão “em que condições o cinema deve ser considerado uma linguagem?”. E sua resposta é dupla, pois invoca primeiramente um fato, depois uma aproximação. O fato histórico é que o cinema se constituiu como tal tornando-se narrativo, apresentando uma história, e rechaçando as outras direções possíveis. A aproximação que se segue é que, a partir de então, as sucessões de imagens e até mesmo cada imagem, um único plano, são assimiladas a proposições, ou melhor, a enunciados orais: o plano considerado como o menor enunciado narrativo. Metz insiste no caráter hipotético desta assimilação. Mas parece que ele só multiplica as precauções para se permitir uma imprudência decisiva. Colocou uma questão muito rigorosa de direito (*quid juris?*), e responde com um fato e com uma aproximação. Substituindo a imagem por um enunciado, ele pode e deve aplicar-lhe certas determinações que não pertencem exclusivamente à língua, mas condicionam os enunciados de uma linguagem, ainda que essa linguagem não seja verbal e opere independentemente de uma lín-

gua. O princípio segundo o qual a lingüística é apenas uma parte da semiologia realiza-se, pois, na definição de linguagens sem língua (semies), que compreende tanto no cinema quanto na linguagem gestual, a do vestuário ou mesmo a musical... Por isso mesmo não há razão alguma de procurar no cinema traços que só pertencem à língua, como a dupla articulação. Em compensação, no cinema, encontrar-se-ão traços de linguagem, que se aplicam necessariamente aos enunciados, como regras de uso, na língua e fora dela: o sintagma (conjunção de unidades relativas presentes) e o paradigma (disjunção de unidades presentes com unidades comparáveis ausentes). A semiologia de cinema será a disciplina que aplica às imagens modelos da linguagem, sobretudo sintagmáticos, como constituindo um de seus principais “códigos”. Percorre-se assim um estranho círculo, já que a sintagmática supõe que a imagem seja de fato assimilada a um enunciado, mas já que é também ela quem a torna em direito assimilável ao enunciado. É um círculo vicioso tipicamente kantiano: a sintagmática se aplica porque a imagem é um enunciado, mas esta é um enunciado porque se submete à sintagmática. Às imagens e aos signos se substituiu o par dos enunciados e da “grande sintagmática”, a tal ponto que a própria noção de signo tende a desaparecer dessa semiologia. Ela desaparece, evidentemente, em favor do significante. O filme se apresenta como um texto, com uma distinção comparável à que Julia Kristeva estabelece entre um “fenotexto” dos enunciados aparentes e um “genotexto” dos sintagmas e paradigmas, estruturantes, constitutivos ou produtivos¹.

A primeira dificuldade refere-se à narração: esta não é um dado aparente das imagens cinematográficas em geral, mesmo historicamente adquirido. Certamente, não cabe discutir as páginas em que Metz analisa o fato histórico do modelo americano, que se constituiu como cinema de narração². E ele reconhece que essa própria narração supõe, indiretamente, a montagem: e que há muitos códigos da linguagem que interferem no código narrativo ou na sintagmática (não apenas as montagens, mas as pontuações, as relações

(1) Sobre todos estes pontos convém ver Christian Metz, *Essais sur la signification au cinéma*, Klincksieck (notadamente o tomo I, “Langue ou langage?”, e “Problèmes de dénotation”, que analisa os oito tipos sintagmáticos). O livro de Raymond Bellour, *L'Analyse du film*, Albatros, também é essencial. Num trabalho inédito, André Parente faz um estudo crítico desta semiologia, insistindo no postulado de narratividade: *Narrativité et non-narrativité filmiques*.

(2) Metz, I, pp. 96-97, e 51: Metz retoma o tema de Edgar Morin, segundo o qual o “cinematógrafo” tornou-se “cinema” ao adotar a via narrativa. Cf. Morin, *Le cinéma ou l'homme imaginaire*, Ed. de Minuit, cap. III.

audiovisuais, os movimentos de câmera...). Do mesmo modo, Christian Metz não sente dificuldades insuperáveis para dar conta das perturbações deliberadas da narração no cinema moderno: basta invocar mudanças de estrutura na sintagmática³. A dificuldade está portanto noutra parte: é que, para Metz, a narração remete a um ou vários códigos como a determinações da linguagem subjacentes das quais ela derivá, na imagem, a título de dado aparente. Parece-nos, ao contrário, que a narração não passa de uma consequência das próprias imagens aparentes e de suas combinações diretas, jamais sendo um dado. A narração dita clássica resulta diretamente da composição orgânica das imagens-movimento (montagem), ou da especificação delas em imagens-percepção, imagens-afecção, imagens-ação, conforme as leis de um esquema sensorio-motor. Veremos que as formas modernas de narração resultam das composições e dos tipos da imagem-tempo: até mesmo a “legibilidade”. A narração nunca é um dado aparente das imagens, ou o efeito de uma estrutura que as sustenta; é consequência das próprias imagens aparentes, das imagens sensíveis enquanto tais, como primeiro se definem por si mesmas.

A origem da dificuldade está na assimilação da imagem cinematográfica a um enunciado. Esse enunciado narrativo, portanto, opera necessariamente por semelhança ou analogia, e, na medida em que procede com signos, estes são “signos analógicos”. A semiologia precisa portanto de uma dupla transformação: por um lado, a redução da imagem a um signo analógico que pertença a um enunciado; por outro, a codificação desses signos para descobrir a estrutura da linguagem (não analógica) subjacente aos enunciados. Tudo se passará entre o enunciado por analogia e a estrutura “digital” ou digitalizada do enunciado⁴.

(3) Metz começou enfatizando a fraqueza da paradigmática, e a predominância da sintagmática no código narrativo do cinema (*Essais*, I, pp. 73, 102). Mas seus discípulos se propõem a mostrar que, se o paradigma adquire importância propriamente cinematográfica (e também outros fatores estruturais), disso resultam novos modos de narração, “dysnarrativos”. Metz retoma a questão em *Le signifiant imaginaire*, 10-18. No entanto, como veremos, com isso nada muda nos postulados da semiologia.

(4) Deste ponto de vista, é preciso começar mostrando que o juízo de semelhança ou de analogia já está submetido a códigos. Estes códigos, porém, não são propriamente cinematográficos, mas socioculturais em geral. É preciso, pois, subsequentemente, mostrar que os próprios enunciados analógicos, em cada domínio, remetem a códigos específicos que não determinam mais a semelhança, mas a estrutura interna: “Não é somente de fora que a mensagem visual é parcialmente investida pela língua (...), mas também de dentro e em sua própria visualidade, que só é inteligível porque as estruturas são parcialmente não-visuais. (...) Nem tudo é icônico no icône (...)”. Uma vez dada a analogia por semelhança, passamos necessariamente para um “para além da analogia”: cf. Christian Metz, *Essais*, II, pp. 157-159; e Umberto Eco, “Sémiologie des messages visuels”, *Communications*, n° 15, 1970.

Mas, precisamente, desde que se substituiu a imagem por um enunciado, deu-se à imagem uma falsa aparência, ela foi privada de seu caráter aparente mais autêntico, o movimento⁵. Pois a imagem-movimento não é analógica no sentido da semelhança: não se assemelha a um objeto que ela representaria. É o que Bergson mostrou já no capítulo primeiro de *Matéria e memória*: se se extrair o movimento do móvel, não há mais nenhuma distinção entre a imagem e o objeto, pois a distinção só vale devido à imobilização do objeto. A imagem-movimento é o objeto, é a própria coisa apreendida no movimento como função contínua. A imagem-movimento é a modulação do próprio objeto. “Analógico” reaparece aqui, mas num sentido que não tem mais nada a ver com a semelhança, e designa a modulação, como nas máquinas ditas analógicas. Objeta-se que a modulação, por sua vez, remete por um lado à semelhança, ainda que seja apenas para avaliar os graus segundo um *continuum*, e por outro lado a um código capaz de “digitalizar” a analogia. Mas, também aqui, isto só é verdade se for imobilizado o movimento. O semelhante e o digital, a semelhança e o código, têm ao menos em comum o fato de serem *moldes*, um por forma sensível, o outro por estrutura inteligível: por isso podem se comunicar tão bem com o outro⁶. Mas a *modulação* é bem diferente: é um fazer variar o molde, uma transformação do molde a cada instante da operação. Se ela remete a um ou vários códigos, é por enxertos, enxertos de código que multiplicam sua potência (como na imagem eletrônica). Por si mesmas, as semelhanças e as codificações são meios pobres; não se pode fazer grande coisa com códigos, mesmo multiplicando-os, como se esforça a semiologia. É a modulação que nutre os dois moldes, que faz deles meios subordinados, com a possibilidade de tirar deles uma nova potência. Pois a modulação é a operação do Real, enquanto constitui e não pára de reconstituir a identidade da imagem e do objeto⁷.

A tese bastante complexa de Pasolini corre o risco de ser mal

(5) É curioso que, para distinguir a imagem cinematográfica e a foto, Metz não invoque o movimento, mas a narrativa (I, p. 53: “passar de uma imagem a duas imagens é passar da imagem à linguagem”). Os semiólogos se valem, aliás, explicitamente, de uma suspensão do movimento, em oposição, dizem, ao “olhar cinefílico”.

(6) Sobre esta circularidade “analógico-digital”, cf. Roland Barthes, *Éléments de sémiologie*, pp. 124-126 (II.4.3). [Há tradução brasileira, *Elementos de Semiologia*, São Paulo, Ed. Cultrix.]

(7) Veremos que a concepção de “modelo” (modclagem) em Bresson, elaborada por ele a partir do problema do ator, mas que vai muito além deste problema, está perto da modulação. Igualmente, o “tipo” ou “tipagem”, de Eisenstein. Estas noções não podem ser compreendidas se não as opusermos à operação do molde.

compreendida a esse respeito. Umberto Eco lhe censurava sua “ingenuidade semiológica”. O que deixava Pasolini furioso. É o destino da astúcia parecer ingênuo demais a ingênuos sábios demais. Pasolini parece querer ir mais longe ainda que os semiólogos: quer que o cinema seja uma língua, que seja dotado de uma dupla articulação (o plano, equivalendo ao monema, mas também os objetos que aparecem no quadro, “cinememas”, equivalendo aos fonemas). Parece querer retornar ao velho tema de uma língua universal. Só que acrescenta: é a língua (...) da realidade. “Ciência descritiva da realidade”, tal é a natureza desconhecida da semiologia, para além das “línguas existentes”, verbais ou não. Será que não quer dizer que a imagem-movimento (o plano) comporta uma primeira articulação em relação a uma mudança ou a um devir que o movimento exprime, mas também uma segunda articulação em relação aos objetos entre os quais ele se estabelece, que se tornam ao mesmo tempo partes integrantes da imagem (cinememas)? Então, seria inútil opor a Pasolini que o objeto é apenas um referente, e a imagem, uma porção de significado: os objetos da realidade tornaram-se unidades de imagem, ao mesmo tempo que a imagem-movimento, uma realidade que “fala” através de seus objetos⁸. O cinema, nesse sentido, sempre alcançou uma linguagem de objetos, de maneira bem diversa, em Kazan onde o objeto é função comportamental, em Resnais onde é função mental, em Ozu, função formal, ou natureza morta, já em Dovjenko, depois em Paradjanov, função material, matéria pesada erguida pelo espírito (*Sayat nova* é sem dúvida a obra-prima de uma linguagem material do objeto).

Na verdade, essa língua da realidade não é de modo algum uma linguagem. É o sistema da imagem-movimento, do qual vimos, na primeira parte deste estudo, que se definia sobre um eixo vertical

(8) É toda a segunda parte do livro de Pasolini, *L'esperienza heretica* (Payot). Pasolini mostra em que condições os objetos reais devem ser considerados como constitutivos da imagem, e esta como constitutiva da realidade. Ele se recusa a falar de uma “impressão de realidade”, que seria dada pelo cinema: é simplesmente a própria realidade (p. 170): “o cinema representa a realidade através da realidade”, “permanço sempre nos quadros da realidade”, sem interrompê-la em função de um sistema simbólico ou linguístico (p. 199). Foi o estudo das condições prévias que os críticos de Pasolini não compreenderam: são condições de direito, que constituem “o cinema”, embora o cinema não exista de fato fora deste ou daquele filme. De fato, pois, o objeto pode ser apenas um referente na imagem, e a imagem, uma imagem analógica que por sua vez remete a códigos. Mas nada impedirá que o filme de fato se ultrapasse rumo ao direito, ao cinema como “Ur-código” que, independentemente de qualquer sistema da linguagem, faz dos objetos reais os fonemas da imagem, e da imagem, o monema da realidade. O conjunto da tese de Pasolini perde todo sentido se negligenciarmos este estudo das condições de direito. Se uma comparação filosófica pudesse valer, diríamos que Pasolini é pós-kantiano (as condições de direito são as condições da própria realidade), enquanto Metz e seus discípulos permanecem kantianos (o direito se rebatê sobre o fato).

e um eixo horizontal, que não têm nada a ver com o paradigma e o sintagma, e constituem dois “processos”. Por um lado, a imagem-movimento exprime um todo que muda, e se estabelece entre dois objetos: é um processo de *diferenciação*. A imagem-movimento (o plano) tem pois duas faces, segundo o todo que ela exprime, segundo os objetos entre os quais ela passa. O todo está sempre se dividindo segundo os objetos, e reunindo os objetos num todo: “tudo” muda de um para outro. Por outro lado, a imagem-movimento comporta intervalos: se a relacionamos com um intervalo, aparecem espécies distintas de imagens, com signos pelos quais elas se compõem, cada uma em si mesma e umas às outras (como a imagem-percepção numa extremidade do intervalo, a imagem-ação na outra extremidade, a imagem-afecção no próprio intervalo). É um processo de *especificação*. Estes compostos da imagem-movimento, do duplo ponto de vista da especificação e da diferenciação, constituem uma matéria *sinalética* que comporta traços de modulação de todo tipo, sensoriais (visuais e sonoros), cinésicos, intensivos, afetivos, rítmicos, tonais, e até verbais (orais e escritos). Eisenstein comparava-os antes de mais nada a ideogramas, depois, mais profundamente, ao monólogo interior como proto-linguagem ou língua primitiva. Mas, mesmo com seus elementos verbais, esta não é uma língua nem uma linguagem. É uma massa plástica, uma matéria a-significante, e a-sintática, matéria não lingüisticamente formada, embora não seja amorfa e seja formada semiótica, estética e pragmaticamente⁹. É uma condição, anterior, em direito, ao que condiciona. Não é uma enunciação, não são enunciados. É um *enunciável*. Queremos dizer que, quando a linguagem se apodera dessa matéria (e ela o faz, ne-

(9) Eisenstein logo abandona sua teoria do ideograma em favor de uma concepção do monólogo interior, ao qual, pensa ele, o cinema dá uma extensão muito maior do que a própria literatura: “La forme du film, nouveaux problèmes”, *Le film: sa forme, son sens*, Bourgeois, pp. 148-159. Ele começa aproximando o monólogo interior de uma língua primitiva ou de uma proto-linguagem, como fizeram certos lingüistas da escola de Marr (cf. o texto de Eichenbaum sobre o cinema, de 1927, *Cahiers du cinéma*, n° 220-221, jun. 1970). Mas o monólogo interior está mais perto de uma maneira visual e sonora, carregada de traços de expressão diversos: a grande sequência de *O velho e o novo*, depois do sucesso da desnataadeira, seria um caso exemplar disso. Pasolini também passa da idéia de língua primitiva à de uma matéria que constitui o monólogo interior: não é arbitrário “dizer que o cinema se fundamenta num sistema de signos diferente do sistema das línguas escritas e faladas, isto é, que o cinema é outra língua. Mas não outra língua no sentido em que o banto é diferente do italiano...” (pp. 161-162). O lingüista Hjelmslev chama precisamente de “matéria” este elemento não lingüisticamente formado, embora perfeitamente formado sob outros pontos de vista. Ele diz: “não semioticamente formado”, porque identifica a função semiótica com a função lingüística. Por isso Metz tende a excluir esta matéria na interpretação que faz de Hjelmslev (cf. *Langage et cinéma*, Albatros, cap. X). Mas a sua especificidade como matéria sinalética está, ainda assim, pressuposta pela linguagem: ao contrário da maioria dos lingüistas e dos críticos de cinema que se inspiram na lingüística, Jakobson dá muita importância à concepção do monólogo interior em Eisenstein (“Entretiens sur le cinéma”, in *Cinéma, théorie, lecture*, Klincksieck).

cessariamente), dá então lugar a enunciados que vêm dominar ou mesmo substituir as imagens e os signos, e remetem por sua conta a traços pertinentes da língua, sintagmas e paradigmas, bem diferentes daqueles de que havíamos partido. Por isso devemos definir, não a semiologia, mas a “semiótica”, como o sistema das imagens e dos signos independentemente da linguagem em geral. Quando lembramos que a lingüística é apenas uma parte da semiótica, já não queremos dizer, como para a semiologia, que há linguagens sem língua, mas que a língua só existe em reação a uma *matéria não-lingüística* que ela transforma. É por isso que os enunciados e narrações não são um dado das imagens aparentes, mas uma conseqüência que resulta dessa reação. A narração está fundada na própria imagem, mas não é dada. Quanto a saber se há enunciados propriamente cinematográficos, intrinsecamente cinematográficos, escritos, no cinema mudo, orais, no cinema falado, é uma questão bem diferente, que diz respeito à especificidade desses enunciados, às condições do pertencimento deles ao sistema das imagens e dos signos, em suma, à reação inversa.

2

A força de Peirce, quando inventou a semiótica, esteve em conceber os signos partindo das imagens e de suas combinações, e não em função de determinações já lingüísticas. O que o levou à mais extraordinária classificação das imagens e dos signos, da qual fazemos apenas um resumo. Peirce parte da imagem, do fenômeno ou daquilo que aparece. A imagem lhe parece ser de três tipos, não mais: a primeiridade (algo que só remete a si mesmo, qualidade ou potência, pura possibilidade; por exemplo, o vermelho que encontramos idêntico a si mesmo na proposição “você vestiu o vestido vermelho” ou “você está de vermelho”); a segundidade (algo que remete a si apenas através de outra coisa, a existência, a ação-reação, o esforço-resistência); a terceiridade (algo que só remete a si relacionando uma coisa a outra coisa, a relação, a lei, o necessário). Notaremos que os três tipos de imagem não são apenas ordinais, primeiro, segundo, terceiro, mas cardinais: há dois na segunda, de modo

que há uma primeiridade na segundidade, e há três na terceira. Se a terceira marca a finalização, é porque não se pode compô-la com as díades, porque combinações de tríades em si mesmas ou com os outros modos podem dar qualquer multiplicidade. Dito isto, o signo aparece em Peirce como combinando três tipos de imagens, mas não de qualquer maneira: o signo é uma imagem que vale por outra imagem (seu objeto), com referência a uma terceira imagem que constitui “o interpretante” dele, sendo este, por sua vez, um signo, ao infinito. Daí, Peirce, combinando os três modos de imagem e os três aspectos do signo, tira nove elementos de signos, e dez signos correspondentes (porque nem todas as combinações de elementos são logicamente possíveis)¹⁰. Se perguntarmos qual é a função do signo em relação à imagem, parece ser uma função cognitiva: não que o signo faça conhecer seu objeto; ele pressupõe, ao contrário, o conhecimento do objeto em outro signo, mas lhe acrescenta novos conhecimentos em função do interpretante. São como dois processos ao infinito. Ou, o que dá no mesmo, dir-se-á que o signo tem por função “tornar eficientes as relações”: não que as relações e as leis não tenham atualidade enquanto imagens, mas não têm ainda a eficiência que as faz agir “quando é preciso”, e que só o conhecimento lhes dá¹¹. Mas, por isso, é possível que Peirce se revele tão linguísta quanto os semiólogos. Pois, se os elementos do signo ainda não implicam privilégio algum da linguagem, isso já não acontece com o signo, e os signos linguísticos talvez sejam os únicos a constituir um conhecimento puro, quer dizer, a absorver todo o conteúdo da imagem enquanto consciência ou aparição. Eles não deixam subsistir matéria irreduzível ao enunciado, e reintroduzem assim uma subordinação da semiótica à língua. Peirce não teria, pois, mantido por muito tempo sua posição inicial, teria desistido de constituir a semiótica como “ciência descritiva da realidade” (Lógica).

Isso porque, em sua fenomenologia, ele apresenta os três tipos de imagem como fato, em vez de deduzi-los. Vimos no estudo precedente que a primeiridade, a segundidade e a terceiridade corres-

(10) Peirce, *Écrits sur le signe*, comentário de Gerard Deledalle, Seuil. Reproduzimos o quadro de Deledalle, p. 240:

	Primeiro	Segundo	Terceiro
Representamen	Qualissigno (1.1)	Sinsigno (1.2)	Legissigno (1.3)
Objeto	Ícone (2.1)	Índice (2.2)	Símbolo (2.3)
Interpretante	Rema (3.1)	Dicissigno (3.2)	Argumento (3.3)

(11) Peirce, p.30.

pondiam à imagem-afecção, à imagem-ação e à imagem-relação. Mas todas as três se deduzem da imagem-movimento como matéria, a partir do momento em que as referimos ao intervalo de movimento. Ora, esta dedução só é possível se começarmos afirmando uma imagem-percepção. Claro, a percepção é estritamente idêntica a qualquer imagem, na medida em que todas as imagens agem e reagem umas sobre as outras, sobre todas as suas faces e em todas as suas partes. Mas, quando as referimos ao intervalo de movimento que separa em *uma* imagem um movimento recebido e um movimento executado, elas só variam em relação a esta, que será dita “perceber” o movimento recebido, numa de suas faces, e “fazer” o movimento executado, em outra face ou em outras partes. Forma-se então uma imagem-percepção especial que não exprime mais simplesmente o movimento, mas a relação do movimento com o intervalo de movimento. Se a imagem-movimento já é percepção, a imagem-percepção será percepção de percepção, e a percepção terá dois pólos, conforme se identifique com o movimento ou com seu intervalo (variação de todas as imagens umas em relação às outras, *ou* variação de todas as imagens em relação a uma dentre elas). E a percepção não constituirá na imagem-movimento um primeiro tipo de imagem sem se prolongar nos outros tipos, se houver: percepção de ação, de afecção, de relação etc. A imagem-percepção será pois como um grau zero na dedução que se opera em função da imagem-movimento: haverá uma “zeroidade” antes da primeiridade de Peirce. Quanto à questão: ainda há na imagem-movimento outros tipos de imagens além da imagem-percepção?, ela é resolvida pelos diversos aspectos do intervalo: a imagem-percepção recebia o movimento em uma face, mas a imagem-afecção é o que ocupa o intervalo (primeiridade), a imagem ação, o que executa o movimento na outra face (segundidade), e a imagem-relação, o que reconstitui o conjunto do movimento com todos os aspectos do intervalo (terceiridade funcionando como fechamento da dedução). Assim, a imagem-movimento dá lugar a um conjunto sensorio-motor, que funda a narração na imagem.

Entre a imagem-percepção e as outras, não há intermediário, pois a percepção se prolonga por si mesma nas outras imagens. Mas, nos outros casos, há necessariamente um intermediário que indica o prolongamento como passagem¹². Por isso, finalmente, nós nos

(12) Em Peirce não há intermediários, somente tipos “degenerados” ou tipos “acretivos”: cf. Deledalle, *Théorie et pratique du signe*, Payot, pp. 55-64.

encontrávamos diante de seis tipos de imagens sensíveis aparentes, e não três: *a imagem-percepção*, *a imagem-afecção*, *a imagem-pulsão* (intermediária entre a afecção e a ação), *a imagem-ação*, *a imagem-reflexão* (intermediária entre a ação e a relação), *a imagem-relação*. E como, por um lado, a dedução constitui uma gênese dos tipos, e, por outro, seu grau zero, a imagem-percepção, comunica às outras uma composição bipolar adaptada a cada caso, encontramos, para cada tipo de imagem, diante de signos de composição, dois ao menos, e ao menos um signo de gênese. Entendemos, pois, o termo “signo” num sentido bem diferente de Peirce: é uma imagem particular que remete a um tipo de imagem, seja do ponto de vista de sua composição bipolar, seja do ponto de vista de sua gênese. É evidente que tudo isso implica a primeira parte deste estudo; o leitor pode pois saltar esta passagem, desde que recorde, apenas, a recapitulação dos signos que antes determinamos, emprestando de Peirce um certo número de termos cujo sentido alteramos. Assim, a imagem-percepção tem por signos de composição o *dicissigno* e o *reuma*. O dicissigno remete a uma percepção de percepção, e se apresenta comumente no cinema quando a câmera “vê” uma personagem que vê; ele implica um enquadramento fechado, e constitui assim uma espécie de estado sólido da percepção. O reuma, porém, remete a uma percepção fluida ou líquida, que está sempre passando através do quadro. *Engrama*, enfim, é o signo genético ou o estado gasoso da percepção, a percepção molecular, que as duas outras supõem. A imagem-afecção tem por signo de composição o *icone*, que pode ser de qualidade ou de potência; é uma qualidade ou uma potência apenas expressas (por um rosto, portanto), sem serem atualizadas. Mas é o *qualissigno*, ou o *potissigno*, que constitui o elemento genético, porque constroem a qualidade ou a potência num espaço qualquer, quer dizer, num espaço que ainda não aparece como meio real. A imagem-pulsão, intermediária entre a afecção e a ação, compõe-se de *fetiches*, fetiches do Bem e do Mal: são fragmentos arrancados a um meio derivado, mas que remetem geneticamente aos *sintomas* de um mundo originário operando sob o meio. A imagem-ação implica um meio real atualizado, que se tornou suficiente, tal que uma situação global vai suscitar uma ação, ou ao contrário, uma ação vai revelar uma parte de situação: os dois signos de composição são o *synsigno* e o *índice*. O vínculo interior da situação e da ação, de todo modo, constitui o elemento genético ou o *vestígio*. A imagem-reflexão, que vai da ação à relação, se com-

põe quando a ação e a situação entram em relações indiretas: os signos são então *figuras*, de atração ou de inversão. E o signo genético é *discursivo*, quer dizer, uma situação ou uma ação de discurso, independentemente da questão: seria o próprio discurso efetuado numa linguagem? A imagem-relação finalmente refere o movimento ao todo que ele exprime, e faz variar o todo segundo a repartição do movimento: os dois signos de composição serão a *marca*, ou a circunstância, pela qual duas imagens são unidas segundo um hábito (relação “natural”), e a *des-marca*, circunstância pela qual uma imagem é arrancada à sua relação ou série naturais; o signo de gênese será o *símbolo*, a circunstância pela qual somos determinados a comparar duas imagens, mesmo que arbitrariamente unidas (relação “abstrata”).

A imagem-movimento é a própria matéria, como mostrou Bergson. É uma matéria não lingüisticamente formada, embora o seja semioticamente e constitua a primeira dimensão da semiótica. Com efeito, as diferentes espécies de imagens que necessariamente se deduzem da imagem-movimento, as seis espécies, são os elementos que fazem dessa matéria uma matéria sinalética. E os próprios signos são os traços de expressão que compõem essas imagens, as combinam e não param de recriá-las, levadas ou carregadas pela matéria em movimento.

Então, um último problema se coloca: por que pensa Peirce que tudo acaba com a terceiridade, com a imagem-relação, e que não há nada além disso? Sem dúvida, isso é certo do ponto de vista da imagem-movimento: esta se vê enquadrada pelas relações que a referem ao todo que ela exprime, de modo que uma lógica das relações parece encerrar as transformações da imagem-movimento determinando as mudanças correspondentes do todo. Vimos, neste sentido, que um cinema como o de Hitchcock, tomando explicitamente por objeto a relação, concluía o circuito da imagem-movimento e levava à perfeição lógica o cinema que podíamos chamar de clássico. Mas vimos signos que, corroendo a imagem-ação, exerciam também seu efeito numa direção e noutra da corrente, sobre a percepção, sobre a relação, e tornavam a pôr em questão o conjunto da imagem-movimento: são eles os *opsignos* e os *sonsignos*. O intervalo do movimento não era mais aquilo em relação a que a imagem-movimento se especificava em imagem-percepção, numa extremidade do intervalo, em imagem-ação na outra extremidade, e em imagem-afecção entre as duas, de modo a constituir um conjun-

to sensório-motor. Ao contrário, o vínculo sensório-motor fora rompido, e o intervalo de movimento fazia aparecer como tal *outra imagem que não a imagem-movimento*. O signo e a imagem invertiam, portanto, sua relação, pois o signo já não supunha a imagem-movimento como matéria que ele representava sob suas formas especificadas, mas se punha a apresentar a outra imagem da qual ele próprio ia especificar a matéria e constituir as formas, de signo em signo. Era a segunda dimensão da semiótica pura, não lingüística. Ia surgir toda uma série de novos signos, constitutivos de uma matéria transparente, ou de uma imagem-tempo irreduzível à imagem-movimento, mas não sem relação determinável com ela. Não podíamos mais considerar a terceiridade de Peirce como o limite do sistema das imagens e dos signos, pois o opsigno (ou sonsigno) relançava tudo, de dentro.

3

A imagem-movimento tem duas faces, uma em relação a objetos cuja posição relativa ela faz variar, a outra em relação a um todo cuja mudança absoluta ela exprime. As posições estão no espaço, mas o todo que muda está no tempo. Se assimilarmos a imagem-movimento ao plano; chamaremos de enquadramento à primeira face do plano, voltada para os objetos, e de montagem à outra face, voltada para o todo. Daí, uma primeira tese: é a própria montagem que constitui o todo, e nos dá assim a imagem *do* tempo. Ela é, portanto, o ato principal do cinema. O tempo é necessariamente uma representação indireta, porque resulta da montagem que liga uma imagem-movimento a outra. Por isso a ligação não pode ser mera justaposição: o todo não é uma adição, tampouco o tempo uma sucessão de presentes. Como Eisenstein costumava repetir, é preciso que a montagem proceda por alternância, conflitos, resoluções, ressonâncias, em suma, por toda uma atividade de seleção e de coordenação, para dar tanto ao tempo sua verdadeira dimensão, quanto ao todo sua consistência. Essa posição de princípio implica que a própria imagem-movimento esteja no presente, e na da mais. Que o presente seja o único tempo direto da imagem cine-

matográfica parece ser uma evidência. Pasolini se apoiará nela para defender uma concepção bastante clássica da montagem: precisamente porque seleciona e coordena os “momentos significativos”, a montagem tem a propriedade de “tornar o presente passado”, de transformar nosso presente instável e incerto em “um passado claro, estável e descritível”, em suma, de realizar o tempo. Pouco importa que ele acrescente que é a operação da morte, não uma morte pronta, mas uma morte na vida ou um ser para a morte (“a morte realiza uma montagem fulgurante da vida”)¹³. Esta nota negra reforça a concepção clássica e grandiosa da montagem-rainha: o tempo como representação indireta que decorre da síntese de imagens.

Mas esta tese tem outro aspecto, que parece contradizer o primeiro: é preciso que a síntese de imagens-movimento se apóie em caracteres intrínsecos a cada uma. Cada imagem-movimento exprime o todo que muda, em função dos objetos entre os quais o movimento se estabelece. É portanto o plano que já deve ser uma montagem em potencial, e a imagem-movimento, uma matriz ou célula de tempo. Deste ponto de vista, o tempo depende do próprio movimento e lhe pertence: pode ser definido, à maneira dos filósofos antigos, como o número do movimento. A montagem será, pois, uma relação de número, variável segundo a natureza intrínseca dos movimentos considerados em cada imagem, em cada plano. Um movimento uniforme no plano recorre a uma simples medida, mas movimentos variados e diferenciais recorrem a um ritmo, os movimentos propriamente intensivos (como a luz e o calor), a uma tonalidade, e o conjunto de todas as potencialidades de um plano, a uma harmonia. Daí as distinções de Eisenstein entre montagem métrica, rítmica, tonal e harmônica. O próprio Eisenstein via certa oposição entre o ponto de vista sintético, segundo o qual o tempo resultava da montagem, e o ponto de vista analítico, segundo o qual o tempo montado dependia da imagem-movimento¹⁴. De acordo com Paso-

(13) Pasolini, pp. 211-212. Encontramos já em Epstein, do mesmo ponto de vista, uma bela página sobre o cinema e a morte: “a morte nos faz promessas, através do cinematógrafo...” (*Écrits sur le cinéma*, Seghers, 1, p. 199).

(14) Acontece de Eisenstein se criticar por ter privilegiado demais a montagem ou a coordenação em relação às partes coordenadas e ao “aprofundamento analítico delas”: por exemplo, no texto “Montagem 1938”, in *Le film: sa forme, son sens*. Mas veremos o quanto é difícil, nos textos de Eisenstein, distinguir o que é sincero, e o que é uma maneira de esquivar as críticas stalinistas. De fato, Eisenstein sempre insistiu na necessidade de considerar a imagem ou o plano como uma “célula” orgânica, e não como um elemento indiferente: já num texto de 1929, “Métodos de montagem”, os métodos rítmico, tonal e harmônico consideram o conteúdo intrínseco de cada plano, segundo um aprofundamento que cada vez mais leva em conta todas as “potencialidades” da imagem. O que não impede que os dois pontos de vista, o da montagem e o da imagem ou do plano, entrem em relação de oposição, ainda que esta oposição deva se resolver “dialeticamente”.

lini, “o presente se transforma em passado” em virtude da montagem, mas este passado “aparece sempre como um presente” em virtude da natureza da imagem. A filosofia já havia encontrado semelhante oposição na noção de “número do movimento”, já que ora o número aparecia como um instante independente, ora como uma simples dependência daquilo que ele media. Não seria preciso, no entanto, manter os dois pontos de vista, como dois pólos de uma representação indireta do tempo: o tempo depende do movimento, mas por intermédio da montagem; resulta da montagem, mas como subordinado ao movimento? A reflexão clássica gira em torno dessa espécie de alternativa, montagem *ou* plano.

Mas também é preciso que o movimento seja normal: o movimento só pode subordinar o tempo e fazer dele um número que indiretamente o meça, se preencher condições de normalidade. O que chamamos de normalidade é a existência de centros: centros de revolução do próprio movimento, de equilíbrio das forças, de gravidade dos móveis, e de observação para um espectador capaz de conhecer ou perceber o móvel, e de determinar o movimento. Um movimento que se furta à centragem, de uma maneira ou de outra, é como tal anormal, aberrante. A Antiguidade se defrontava com essas aberrações de movimento, que afetavam até mesmo a astronomia, e tornavam-se ainda mais consideráveis quando se tratava do mundo sublunar dos homens (Aristóteles). Ora, o movimento aberrante põe em questão o estatuto do tempo como representação indireta ou número do movimento, pois escapa às relações de número. Mas, longe de o próprio tempo ficar abalado, ele encontra nisso a ocasião de surgir diretamente, e de livrar-se da subordinação ao movimento, de reverter essa subordinação. Inversamente, portanto, uma apresentação direta do tempo não implica a parada do movimento, mas, antes, a promoção do movimento aberrante. O que faz deste problema um problema tão cinematográfico quanto filosófico é o fato de a imagem-movimento parecer, em si mesma, um movimento fundamentalmente aberrante, anormal. Epstein foi talvez o primeiro a ressaltar teoricamente este ponto, cuja experiência prática os espectadores faziam no cinema: não somente as acelerações, as desacelerações e inversões, mas o não-distanciamento do móvel (“um fugitivo corria e, no entanto, continuava diante de nós”), as constantes mudanças de escala e proporção (“sem denominador comum possível”), os falsos *raccords*

de movimento (o que Eisenstein, por sua vez, chamava de *raccords* impossíveis)¹⁵.

Mais recentemente, Jean-Louis Schefer, num livro em que a teoria forma uma espécie de grande poema, mostrou que o espectador comum do cinema, o homem sem qualidades, encontrava seu correlato na imagem-movimento como movimento extraordinário. É que a imagem-movimento não reproduz um mundo, mas constitui um mundo autônomo, feito de rupturas e desproporções, privado de todos os seus centros, dirigindo-se como tal a um espectador que já não é centro de sua própria percepção. O *percipiens* e o *percipi* perderam seus pontos de gravidade. Schefer tira disso a consequência mais rigorosa: a aberração de movimento que caracteriza a imagem cinematográfica liberta o tempo de qualquer encadeamento, opera uma apresentação direta do tempo, revertendo a relação de subordinação que ele mantém com o movimento normal; “o cinema é a única experiência em que o tempo me é dado como uma percepção”. Sem dúvida Schefer invoca um crime primordial, essencialmente ligado a esta situação do cinema, exatamente como Pasolini invocava uma morte primordial, para a outra situação. É uma homenagem à psicanálise, que nunca deu ao cinema mais que um único objeto, uma única ladainha: a cena dita primitiva. Mas só há um crime: o próprio tempo. O que o movimento aberrante revela é o tempo como todo, como “abertura infinita”, anterioridade a qualquer movimento normal definido pela motricidade: é preciso que o tempo seja anterior ao desenrolar regrado de qualquer ação, que haja “um nascimento do mundo que não esteja ligado perfeitamente à experiência de nossa motricidade”, e que “a mais remota lembrança de imagem esteja separada de qualquer movimento dos corpos”¹⁶. Se o movimento normal vai subordinar o tempo, do qual nos dá uma representação indireta, o movimento aberrante atesta uma anterioridade do tempo, que ele nos apresenta diretamente, do fundo da desproporção das escalas, da dissipação dos centros, dos falsos *raccords* das próprias imagens.

O que está em questão é a evidência segundo a qual a imagem cinematográfica está no presente, necessariamente no presente. Se assim fosse, o tempo só poderia ser representado indiretamente, a

(15) Epstein, *Écrits*, Seghers, pp. 184, 199 (e sobre os “espaços móveis”, os “tempos flutuantes” e as “causas oscilantes”, pp. 364-379). Sobre “os *raccords* impossíveis”, cf. Eisenstein, p. 59. Noël Burch faz uma análise dos falsos *raccords* na cena dos popes de *Ivan o terrível*, in *Praxis du cinéma*, Gallimard, pp. 61-63.

(16) Jean-Louis Schefer, *L'homme ordinaire du cinéma*, Cahiers du Cinéma-Gallimard.

partir da imagem-movimento presente e por intermédio da montagem. Mas não será essa a evidência mais falsa, pelo menos sob dois aspectos? Por um lado não há presente que não seja obcecado por um passado e por um futuro, por um passado que não se reduz a um antigo presente, por um futuro que não consiste em um presente por vir. A simples sucessão afeta os presentes que passam, mas cada presente coexiste com um passado e um futuro sem os quais ele próprio não passaria. Compete ao cinema apreender o passado e o futuro que coexistem com a imagem presente. Filmar o que está *antes* e o que está *depois*... Talvez seja preciso fazer passar para o interior do filme o que está antes do filme, e depois do filme, para sair da cadeia dos presentes. Por exemplo, as personagens: Godard diz que é preciso saber o que elas eram antes e depois de serem postas no quadro. “O cinema é isso, não há presente, a não ser nos filmes ruins”¹⁷. É muito difícil, porque não basta eliminar a ficção, em favor de uma realidade bruta que então nos remeteria, ainda mais, aos presentes que passam. É preciso, ao contrário, tender a um limite, fazer com que entre no filme o limite de antes e de depois do filme, apreender na personagem o limite que ela própria transpõe para entrar e sair do filme, para entrar na ficção como num presente que não se separa de seu antes e de seu depois (Rouch, Perrault). Veremos que é precisamente esse o objetivo do cinema-verdade ou do cinema direto: não alcançar um real que existisse independentemente da imagem, mas um antes e um depois assim como coexistem com a imagem, inseparáveis da imagem. Seria este o sentido do cinema direto, na medida em que é um componente de todo cinema: alcançar a apresentação direta do tempo.

Não somente a imagem é inseparável de um antes e de um depois que lhe são próprios, que não se confundem com as imagens precedentes e subseqüentes, mas, por outro lado, ela própria cai num passado e num futuro, dos quais o presente não é mais que um limite extremo, nunca dado. Veja-se a profundidade de campo em Welles: quando Kane vai encontrar seu amigo jornalista, para romper a amizade, é no tempo que ele se move, ele ocupa um lugar no tempo mais do que muda de lugar no espaço. E quando o investigador, no início de *Grilhões do Passado*, de Welles, surge no grande pátio, ele surge literalmente do tempo, mais do que chega de outro lugar. Ou vejamos os *travellings* de Visconti: no início de *Vagas es-*

trelas da Ursa Maior, quando a heroína volta à casa natal, e pára para comprar o xale preto, com o qual cobrirá a cabeça, e a bolacha que comerá como um alimento mágico, ela não percorre espaço, mergulha no tempo. E num filme de alguns minutos, *Notes sur un fait divers*, um lento *travelling* segue o caminho deserto da estudante violada e assassinada, retirando da imagem todo presente para investi-la de um pretérito perfeito petrificado e de um futuro anterior inelutável¹⁸. Também em Resnais é no tempo que mergulhamos, não à mercê de uma memória psicológica que nos daria apenas uma representação indireta, não à mercê de uma imagem-lembrança que nos remeteria apenas a um antigo presente, mas segundo uma memória mais profunda, memória do mundo que explora diretamente o tempo, alcançando no passado o que se furta à lembrança. Como o *flash-back* parece derrisório perante explorações do tempo tão fortes, como o silencioso caminhar sobre o tapete espesso, que cada vez que ocorre situa a imagem no passado, em *O ano passado em Marienbad*. Os *travellings* de Resnais e de Visconti, a profundidade de campo de Welles, operam uma temporalização da imagem ou formam uma imagem-tempo direta, que realiza o princípio: só nos filmes ruins a imagem cinematográfica está no presente. “Mais do que um movimento físico, trata-se sobretudo de um deslocamento no tempo”¹⁹. E é claro que são múltiplos os procedimentos possíveis: serão justamente o achatamento da profundidade e a planeza da imagem que, em Dreyer e outros autores, abrirão diretamente a imagem para o tempo como quarta dimensão. Isso porque existem, como veremos, variedades da imagem-tempo, assim como havia tipos da imagem-movimento. A imagem-tempo direta, porém, sempre nos faz aceder a essa dimensão proustiana, na qual as pessoas e coisas ocupam no tempo um lugar incomensurável ao que têm no espaço. Proust fala então em termos de cinema. O tempo montando sobre o corpo sua lanterna mágica e fazendo coexistir os planos em profundidade²⁰. É essa ascensão, essa emancipação do tempo que assegura o reino da ligação impossível e do movimento aberrante. O postulado da “imagem no presente” é um dos que melhor acabam com qualquer compreensão do cinema.

(18) Cf. a análise de Claude Beylie, in *Visconti, Etudes cinématographiques*.

(19) René Prédal, *Alain Resnais, Etudes cinématographiques*, p. 120.

(20) Proust, *A la recherche du temps perdu*, Pléiade, III, p. 924.

(17) Godard, a propósito de *Passion*, in *Le Monde*, 27 maio 1982.

Mas esses caracteres não marcaram desde cedo o cinema (Eisenstein, Epstein)? O tema de Schefer não vale para o conjunto do cinema? Como fazer dele um traço de um cinema moderno, que se distinguiria do cinema “clássico” ou da representação indireta do tempo? Poderíamos, uma vez mais, invocar uma analogia do pensamento: se é verdade que as aberrações do movimento foram observadas bem cedo, elas foram, de certo modo, compensadas, normalizadas, “montadas”. Submetidas a leis que salvavam o movimento, movimento extensivo do mundo ou movimento intensivo da alma, e que mantinham a subordinação do tempo. Com efeito, será preciso esperar Kant para operar a grande reversão: o movimento aberrante tornou-se o mais cotidiano, a cotidianidade mesma, e não é mais o tempo que depende do movimento, mas o inverso... Uma história parecida surge no cinema. Por muito tempo, as aberrações de movimento foram reconhecidas, mas conjuradas. São os intervalos de movimento que põem em questão, primeiramente, sua comunicação, e introduzem uma separação ou uma desproporção entre o movimento recebido e o movimento executado. Todavia, referida a esse intervalo, a imagem-movimento nele encontra o princípio de sua diferenciação em imagem-percepção (movimento recebido) e imagem-ação (movimento executado). O que era aberrante em relação à imagem-movimento deixa de sê-lo, referido a estas duas imagens: é o próprio intervalo que agora desempenha o papel de centro, e o esquema sensório-motor restaura a proporção perdida, a restabelece de um novo modo, entre a percepção e a ação. O esquema sensório-motor procede por seleção e coordenação. A percepção se organiza em obstáculos e distâncias a serem transpostas, enquanto a ação inventa o meio de transpô-los, superá-los, num espaço que constitui ora um “englobante”, ora uma “linha de universo”: o movimento salva-se, tornando-se relativo. E sem dúvida este estatuto não esgota a imagem-movimento. A partir do momento em que esta deixa de ser referida a um intervalo como centro sensório-motor, o movimento reencontra sua absolutidade e todas as imagens reagem umas sobre as outras, sobre todas as suas faces e em todas as suas partes. É o regime da variação universal, que ultrapassa os limites humanos do esquema sensório-motor, rumo a um mundo não-humano, onde movimento iguala matéria, ou então rumo a um mundo sobre-humano, que atesta um espírito novo. É aí que a imagem-movimento atinge o sublime, como que o absoluto do movimento, seja no sublime material de Vertov, no sublime ma-

temático de Gance, ou no sublime dinâmico de Murnau ou Lang. Mas, de todo modo, a imagem-movimento permanece primeira, e apenas indiretamente dá lugar a uma representação do tempo, por intermédio da montagem como composição orgânica do movimento relativo, ou recomposição supra-orgânica do movimento absoluto. Mesmo Vertov, quando transporta a percepção para a matéria, e a ação para a interação universal, povoando o universo de micro-intervalos, invoca um “negativo do tempo” como produto último da imagem-movimento pela montagem²¹.

Ora, desde as primeiras aparências, outra coisa acontece no cinema dito moderno: não algo mais bonito, mais profundo, nem mais verdadeiro, mas outra coisa. É que o esquema sensório-motor já não se exerce, mas também não é ultrapassado, superado. Ele se quebra por dentro. Quer dizer que as percepções e as ações não se encadeiam mais, e que os espaços já não se coordenam nem se preenchem. Personagens, envolvidas em situações óticas e sonoras puras, encontram-se condenadas à deambulação ou à perambulação. São puros videntes, que existem tão-somente no intervalo de movimento, e não têm sequer o consolo do sublime, que os faria encontrar a matéria ou conquistar o espírito. Estão, antes, entregues a algo intolerável: a sua própria cotidianidade. É aí que se dá a reversão: o movimento já não é somente aberrante, mas a aberração vale agora por si mesma e designa o tempo como sua causa direta. “O tempo sai dos eixos”: ele sai dos eixos que lhe fixavam as condutas no mundo, mas também os movimentos de mundo. Não é mais o tempo que depende do movimento, é o movimento aberrante que depende do tempo. A relação *situação sensório-motora/imagem indireta do tempo* é substituída por uma relação não-localizável *situação ótica e sonora pura/imagem-tempo direta*. Os opsígnos e sonsígnos são apresentações diretas do tempo. Os falsos *raccords* são a própria relação não-localizável: as personagens não os saltam mais, mas mergulham neles. Para onde foi Gertrude? Para os falsos *raccords*...²² Certamente, eles sempre estiveram presentes, no cinema, como os movimentos aberrantes. Mas o que faz com que ganhem um valor singularmente novo, a ponto de *Gertrude*, na época, não ser compreendido, e chocar a própria percepção? Tanto poderemos insistir

(21) Vertov, *Articles, journaux, projets*, 10-18, pp. 129-132. “Negativo” não deve ser entendido no sentido da negação, mas de indireto ou de derivado: é a derivada da “equação visual” do movimento, que também permite resolver esta equação primitiva. A solução será “o deciframento comunista da realidade”.

(22) Cf. Narboni, Sylvie Pierre et Rivette, “Montage”, in *Cahiers du cinéma*, n° 210, mar. 1969.

na continuidade do cinema como um todo, ou na diferença entre o clássico e o moderno. Era preciso o moderno, para rereer todo o cinema como já feito de movimentos aberrantes e de falsos *raccords*. A imagem-tempo direta é o fantasma que sempre assombrou o cinema, mas foi preciso o cinema moderno para dar corpo a esse fantasma. Essa imagem é virtual, em contraposição à atualidade da imagem-movimento. Mas, se virtual se opõe a atual, não se opõe a real, muito pelo contrário. Dirão ainda que essa imagem-tempo pressupõe a montagem, tal como a representação indireta a pressupunha. Mas a montagem mudou de sentido, ganhou nova função: em vez de ter por objeto as imagens-movimento, das quais ela retira uma imagem indireta do tempo, tem por objeto a imagem-tempo, extrai desta as relações de tempo, das quais o movimento aberrante agora apenas depende. Conforme uma expressão de Lapoujade, a montagem tornou-se “mostragem”²³.

O círculo a que éramos remetidos do plano à montagem, e da montagem ao plano, ora se constituindo a imagem-movimento, ora a imagem indireta do tempo, parece ter sido rompido. Apesar de todos os esforços (e sobretudo os de Eisenstein), a concepção clássica tinha dificuldades para se livrar da idéia de construção vertical percorrida nos dois sentidos, em que a montagem agia sobre imagens-movimento. Muitas vezes foi observado, no cinema moderno, que a montagem já estava na imagem, ou que os componentes de uma imagem já implicavam a montagem. Não há mais alternativa entre a montagem e o plano (em Welles, Resnais ou Godard). Ora a montagem entra na profundidade da imagem, ora se achata: ela não se pergunta mais como as imagens se encadeiam, mas “o que a imagem *mostra*?”²⁴. Esta identidade da montagem com a própria imagem só pode aparecer sob as condições da imagem-tempo direta. Num texto de grande importância, Tarkovsky diz que o essencial é a maneira como o tempo flui no plano, sua tensão ou sua rarefação, “a pressão do tempo no plano”. Parece inscrever-se, desse modo, na alternativa clássica, plano *ou* montagem, e optar vigorosamente pelo plano (“a figura cinematográfica só existe no interior do plano”). Mas isso é apenas uma aparência, já que a força ou pressão do tempo sai dos limites do plano, e a própria montagem

(23) Robert Lapoujade, “Du montage au montage”, in *Fellini, l'Arc*.

(24) Boritzer, *Le champ aveugle*, in *Cahiers du cinéma*-Gallimard, p. 130: “A montagem volta à ordem do dia, mas sob uma forma interrogativa que Eisenstein nunca lhe deu”.

opera e vive no tempo. Tarkovsky nega que o cinema seja como uma linguagem operando com unidades, mesmo relativas, de diferentes tipos: a montagem não é uma unidade de ordem superior exercendo-se sobre as unidades-plano, e conferindo assim às imagens-movimento o tempo como uma nova qualidade²⁵. A imagem-movimento pode ser perfeita, ela permanece amorfa, indiferente e estática se não é penetrada pelas injeções de tempo que põem a montagem nela, e alteram o movimento. “O tempo num plano deve fluir independentemente e, se se pode dizer, por conta própria”: é somente com essa condição que o plano extravasa a imagem-movimento, e a montagem, a representação indireta do tempo, associando-se ambos numa imagem-tempo direta, um determinando a forma, ou melhor, a força do tempo na imagem, a outra as relações de tempo ou de forças na sucessão das imagens (relações que, precisamente, não se reduzem à sucessão, nem a imagem se reduz ao movimento). Tarkovsky intitula seu texto “Da figura cinematográfica”, porque chama de figura o que exprime o “típico”, mas o exprime numa pura singularidade, em algo único. É o signo, é a própria função do signo. Mas, na medida em que os signos encontram sua matéria na imagem-movimento, formam os traços de expressão singulares de uma matéria em movimento, correm o risco de evocar mais uma vez uma generalidade que faria com que fossem confundidos com uma linguagem. A representação do tempo só é extraída deles por associação e generalização, ou como conceito (daí as aproximações que fez Eisenstein, entre a montagem e o conceito). É esta a ambigüidade do esquema sensório-motor, agente de abstração. Apenas quando o signo se abre diretamente sobre o tempo, quando o tempo fornece a própria matéria sinalética, é que o tipo, que se tornou temporal, se confunde com o traço de singularidade separado de suas associações motoras. Então se realiza o anseio de Tarkovsky: que “o cinematógrafo consiga fixar o tempo em seus índices [seus signos] perceptíveis pelos sentidos”. E, de certo modo, o cinema nunca deixou de fazê-lo; mas, de outro, ele só podia tomar consciência disso no curso de sua evolução, graças a uma crise da imagem-movimento. Para citarmos uma fórmula de Nietzsche, nunca é no início que alguma coisa nova, uma arte nova, pode revelar sua essência, mas, o que era desde o início, ela só pode revelá-lo num desvio de sua evolução.

(25) Tarkovsky, “De la figure cinématographique”, in *Positif*, n° 249, dez. 1981: “O tempo no cinema se torna a base das bases, tal como o som na música, a cor na pintura. (...) A montagem está longe de oferecer uma nova qualidade...”. Cf. os comentários de Michel Chion sobre este texto de Tarkovsky, *Cahiers du cinéma*, n° 358, abr. 1984, p. 41: “Sua profunda intuição da essência do cinema, quando ele recusa assimilá-la a uma linguagem combinando unidades tais como o plano, imagens, sons, etc.”.

3. Da lembrança aos sonhos

terceiro comentário a Bergson

1

Bergson distingue dois tipos de “reconhecimento”. *O reconhecimento automático ou habitual* (a vaca reconhece o capim, eu reconheço meu amigo Pedro...) opera por prolongamento: a percepção se prolonga em movimentos de costume, os movimentos prolongam a percepção para tirar, dela, efeitos úteis. É um reconhecimento sensório-motor que se faz, acima de tudo, através de movimentos: basta ver o objeto para entrarem em funcionamento mecanismos motores que se constituíram e acumularam. De certo modo, estamos sempre nos afastando do primeiro objeto: passamos de um objeto a *outro*, conforme um movimento horizontal ou associações de imagens, permanecendo, porém, *num único e mesmo plano* (a vaca passa de um tufo de capim para outro, e, conversando com meu amigo Pedro, passo de um assunto para outro). Bem diferente é o segundo modo de reconhecimento, *o reconhecimento atento*. Aí, desisto de prolongar minha percepção, não posso prolongá-la. Meus movimentos, mais sutis e de outra natureza, retornam ao objeto, voltam ao objeto, para enfatizar certos contornos seus e extrair “alguns traços característicos”. E recomeçamos, a fim de destacar outros traços e contornos, porém, a cada vez devemos começar do zero. Em vez de uma soma de objetos distintos num mesmo plano, agora o objeto permanece *o mesmo*, mas passa por *diferentes planos*¹. No primeiro caso, tínhamos, percebíamos da coisa uma

(1) Bergson, *Matière et mémoire*, pp. 249-251 (114-116). E *L'énergie spirituelle*, “L'effort intellectuel”, pp. 940-941 (166-167). Citamos as obras de Bergson segundo a edição do Centenário; entre parênteses indicamos a paginação

imagem sensório-motora. No outro, constituímos da coisa uma imagem ótica (e sonora) pura, fazemos uma descrição.

Como se distinguem os dois tipos de imagens? Inicialmente poderia parecer que a imagem sensório-motora é mais rica, pois é a própria coisa, ao menos a coisa na medida em que se prolonga nos movimentos pelos quais dela nos servimos. Ao passo que a imagem ótica pura parece, necessariamente, mais pobre e rarefeita: como diz Robbe-Grillet, ela não é a coisa, mas uma “descrição” que tende a substituir a coisa, que “apaga” o objeto concreto, escolhe apenas certos traços deste, com o risco de dar lugar a outras descrições, que ressaltarão outras linhas ou traços, sempre provisórios, sempre questionados, deslocados ou substituídos. A essa tese se objeta que a imagem cinematográfica, mesmo sensório-motora, necessariamente é uma descrição. Mas então é preciso opor dois tipos de descrição: uma, orgânica (como quando se diz que uma cadeira é feita para se sentar, ou o capim para ser comida); outra, físico-geométrica, inorgânica. Já em Rossellini pôde-se observar a que ponto a fábrica vista pela burguesa em *Europa 51* era um “abstrato” visual e sonoro, bem pouco “denotado concretamente”, reduzido a alguns traços. E em *Tempo de guerra* Godard faz de cada plano uma descrição que substitui o objeto, e dará lugar a outra descrição, a tal ponto que em vez de descrever organicamente um objeto, ele nos mostra puras descrições, que se desfazem assim que se delineiam². Se o novo cinema, como o *nouveau roman*, tem uma grande importância filosófica e lógica, é antes de mais nada graças à teoria das descrições que ambos implicam, e da qual Robbe-Grillet foi o iniciador³.

Neste ponto, tudo se reverte. A imagem sensório-motora só retém de fato da coisa aquilo que nos interessa, ou aquilo que se

das edições correntes. Já analisamos o primeiro capítulo de *MM* no tomo anterior. Aqui discutiremos o segundo, que introduz um ponto de vista bem diferente. O terceiro, que se refere essencialmente ao tempo, será comentado mais adiante.

(2) Claude Ollier, ele próprio escritor do *nouveau roman*, diz a propósito de *Tempo de guerra*: “para cada plano [Godard] efetua um rápido recenseamento de virtualidades descritivas e sugestivas, antes de se prender a uma delas, para depois, tão logo indicada, abandoná-la, exatamente como constitui a obra inteira por sucessivas aproximações renovadas e, no momento exato em que encontra, ele a desfaz, parece até mesmo perder o interesse nela, ou até voluntariamente destruí-la” (*Souvenirs écran, Cahiers du cinéma* - Gallimard, p. 129).

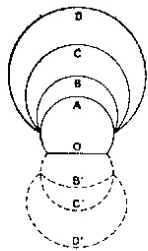
(3) É com Russell que a teoria das descrições se torna uma das bases da lógica moderna. Bergson, porém, em *Matière et mémoire*, não faz apenas uma psicologia do reconhecimento, também propõe uma lógica da descrição completamente diferente de Russell. A concepção de Robbe-Grillet, logicamente muito forte, dá continuidade e se assemelha muitas vezes à de Bergson. Cf. *Pour un nouveau roman*, “Temps et description” (um duplo movimento de criação e de apagamento...).

prolonga na reação de uma personagem. Sua riqueza é pois aparente, e vem do fato de ela associar à coisa muitas outras coisas que se parecem com ela no mesmo plano, na medida em que todas suscitam movimentos semelhantes: é o capim em geral que interessa ao herbívoro. É neste sentido que o esquema sensório-motor é agente de abstração. Inversamente, por mais que a imagem ótica pura não passe de uma descrição, e se refira a uma personagem que não sabe mais ou não pode mais reagir à situação, a sobriedade dessa imagem, a raridade do que retém, linha ou mero ponto, “fragmento mínimo sem importância”, sempre elevam a coisa a uma singularidade essencial, e descrevem o inesgotável, remetendo sem fim a outras descrições. Portanto, é a imagem ótica a verdadeiramente rica, ou “típica”.

Ao menos ela o seria, se soubéssemos para que serve. Da imagem sensório-motora se podia facilmente dizer que servia, já que encadeava uma imagem-percepção a uma imagem-ação, regulava a primeira com base na segunda e prolongava uma na outra. Mas bem diferente é o caso da imagem ótica pura, não somente porque é outro tipo de imagem, outro tipo de percepção, mas também porque seu modo de encadeamento não é o mesmo. Haveria uma resposta simples, provisória; é a que Bergson dá em primeiro lugar: a imagem ótica (e sonora) no reconhecimento atento não se prolonga em movimento, mas entra em relação com uma “imagem-lembrança”, que ela suscita. Talvez seja preciso conceber também outras respostas possíveis, mais ou menos vizinhas, mais ou menos distintas: o que entraria em relação seria algo real e imaginário, físico e mental, objetivo e subjetivo, descrição e narração, *atual e virtual*... O essencial, de todo modo, é que os dois termos em relação diferem em natureza, mas, no entanto, “correm um atrás do outro”, refletem-se sem que se possa dizer qual é o primeiro, e tendem, *em última análise*, a se confundir caindo num mesmo ponto de indiscernibilidade. A tal ou qual aspecto da coisa corresponde uma zona de lembranças, de sonhos ou de pensamentos: a cada vez é um plano ou um circuito, de modo que a coisa passa por uma infinidade de planos e circuitos que correspondem a suas próprias “camadas” ou aspectos. A outra descrição corresponderia outra imagem mental virtual, e inversamente: outro circuito. A heroína de *Europa 51* vê certos traços da fábrica, e acredita ver condenados: “pensei estar vendo condenados...”. (Notaremos que ela não evoca uma mera lembrança, a fábrica não lhe recorda uma prisão, a heroína invo-

ca uma visão mental, quase que uma alucinação.) Ela poderia ter apreendido outros traços, e ter outra visão: a entrada dos operários, o toque da sirene, pensei estar vendo sobreviventes em *sursis* correrem para sombrios abrigos...

Como dizer que é o mesmo objeto (a fábrica) que passa por diferentes circuitos, já que a cada vez a descrição apagou o objeto, ao mesmo tempo que a imagem mental criava outro? Cada circuito apaga e cria um objeto. Mas é justamente nesse “duplo movimento de criação e apagamento” que os planos sucessivos, os circuitos independentes, se anulando, se contradizendo, se retomando, bifurcando, vão constituir a um só tempo as camadas de uma única e mesma realidade física, e os níveis de uma única e mesma realidade mental, memória ou espírito. Como diz Bergson, “bem se vê que o progresso da atenção tem por efeito criar de novo, não somente o objeto apercebido, mas os sistemas cada vez mais vastos aos quais ele pode se ligar; de modo que, à medida que os círculos B, C, D representam uma expansão maior da memória, a reflexão deles atinge em B', C', D' camadas mais profundas da realidade”⁴. Assim, em Rossellini, a ilha de *Stromboli* passa por descrições cada vez mais profundas, o porto, a pesca, a tempestade, a erupção, ao mesmo tempo que a estrangeira sobe cada vez mais alto na ilha, até que a descrição se perde em profundidade, e o espírito se quebra, sob uma tensão forte demais. Das encostas do vulcão enfurecido, a aldeia é vista bem embaixo, brilhando sobre o mar negro, enquanto o espírito murmura: “estou acabada, tenho medo, que mistério, que beleza, meu Deus...”. Não há mais imagens sensório-motoras com seus prolongamentos, mas vínculos circulares muito mais complexos entre imagens óticas e sonoras puras por um lado, e, por outro, imagens vindas do tempo ou do pensamento, sobre planos coexistentes em direito, que constituem a alma e o corpo da ilha.



(4) Este é o primeiro grande esquema de Bergson, *MM*, p. 250 (115): a dificuldade aparente deste esquema reside no circuito “mais estreito”, que não é apresentado na forma AA, mas AO, pois “contém apenas o próprio objeto O com a imagem consecutiva que volta para cobri-lo” (memória imediatamente consecutiva à percepção). Veremos mais adiante por que razão há tal circuito mínimo, que, necessariamente, desempenha o papel de limite interior.

2

A situação puramente ótica e sonora (descrição) é uma imagem atual, mas que, em vez de se prolongar em movimento, encadeia-se com uma imagem virtual e forma com ela um circuito. A questão é saber mais exatamente o que tem condição de desempenhar o papel de imagem virtual. O que Bergson chama “imagem-lembrança” parece, à primeira vista, preencher as qualidades exigidas. Claro, as imagens-lembrança já intervêm no reconhecimento automático: inserem-se entre a excitação e a resposta, e contribuem para ajustar melhor o mecanismo motor, reforçando-o com uma causalidade psicológica. Mas, nesse sentido, elas intervêm apenas acidental e secundariamente no reconhecimento automático, na medida em que são essenciais ao reconhecimento atento: este se faz *por meio* delas. Quer dizer que, com as imagens-lembrança, aparece um sentido completamente novo da subjetividade. Vimos que a subjetividade já se manifestava na imagem-movimento: ela surge desde que haja separação entre movimento recebido e movimento executado, entre ação e reação, excitação e resposta, imagem-percepção e imagem-ação. E, se a afecção também é uma dimensão desta primeira subjetividade, é porque ela pertence à separação, constitui o “dentro” desta, de certo modo a ocupa, mas sem preenchê-la ou supri-la. Agora, ao contrário, a imagem-lembrança vem preencher a separação, supri-la efetivamente, de tal modo que nos leva individualmente à percepção, em vez de prolongá-la como movimento genérico. Tira proveito da separação, a supõe, já que se insere nela, mas é de outra natureza. A subjetividade ganha então um novo sentido, que já não é motor ou material, mas temporal e espiritual: o que “se acrescenta” à matéria, e não mais o que a distende; a imagem-lembrança, e não mais a imagem-movimento⁵.

A relação da imagem atual com imagens-lembrança aparece no *flash-back*. Este é, precisamente, um circuito fechado que vai do presente ao passado, depois nos traz de volta ao presente. Ou melhor, como em *Trágico amanhecer* de M. Carné, é uma multiplicidade de circuitos, cada um percorrendo uma zona de lembrança e voltando a um estado cada vez mais profundo, mais inexorável, da situação presente. O herói de Carné, no final de cada circuito,

(5) *MM*, pp. 213-220 (68-77).

encontra-se em seu quarto de hotel cercado pela polícia, cada vez mais perto do término fatal (as vidraças quebradas, os furos de balas na parede, a sucessão de cigarros...). É sabido, no entanto, que o *flash-back* é um procedimento convencional, extrínseco: ele se insinua, em geral, por uma “fusão”, e as imagens que ele introduz são, freqüentemente, superexpostas ou tramadas. Como se houvesse um letreiro: “atenção! lembrança”. Ele pode, pois, indicar, por convenção, uma causalidade psicológica, mas ainda análoga a um determinismo sensorio-motor, e, apesar de seus circuitos, só assegura a progressão de uma narração linear. A questão do *flash-back* é esta: ele deve haurir sua própria necessidade de outra parte, exatamente como as imagens-lembrança devem receber de outra parte a marca interna do passado. É preciso que não seja possível contar a história no presente. É preciso, portanto, que alguma outra coisa justifique ou imponha o *flash-back*, e marque ou autentique a imagem-lembrança. A resposta de Carné é bem clara a esse respeito: é o destino que excede o determinismo e a causalidade, é ele que traça uma sobrelinearidade, a um só tempo confere necessidade ao *flash-back* e confere uma marca do passado às imagens-lembrança. Assim, em *Trágico amanhecer*, o som da ladainha obsedante vem do fundo do tempo para justificar o *flash-back*, e a “raiva” leva o herói trágico até o fundo do tempo para entregá-lo ao passado⁶. Mas, se o *flash-back* e a imagem-lembrança assim encontram no destino a sua fundação, é somente de maneira relativa ou condicional. Pois o destino pode manifestar-se diretamente por outras vias, e afirmar uma pura força do tempo a exceder qualquer memória, um já-passado que excede qualquer lembrança: não pensamos somente nas figuras expressionistas de cegos ou de mendigos, de que Carné salpicou sua obra, mas nas imobilizações e petrificações de *Os visitantes da noite*, no uso do mímico em *O boulevard do crime*, e mais geralmente na luz, que Carné utiliza conforme o estilo francês, cinza luminoso que passa por todas as nuances atmosféricas e constitui o grande circuito do sol e da lua.

Mankiewicz é sem dúvida o maior autor do *flash-back*. Mas a utilização que faz dele é tão especial que seria possível opô-la à de Carné, como os dois pólos extremos da imagem-lembrança. Não se trata mais de uma explicação, causalidade ou linearidade que de-

(6) Cf. a análise de *Trágico amanhecer* por André Bazin, *Le cinéma français de la Libération à la nouvelle vague*, Cahiers du cinéma - Editions de l'Etoile, pp. 53-75.

veriam ultrapassar-se enquanto destino. Trata-se, ao contrário, de um inexplicável segredo, de uma fragmentação de qualquer linearidade, de constantes bifurcações, cada uma das quais é uma ruptura de causalidade. O tempo em Mankiewicz é exatamente o que Borges descreve em “O jardim dos caminhos que se bifurcam”: não é o espaço, é o tempo que se bifurca, “trama de tempos que se aproxima, bifurca, corta ou se ignora pelos séculos, abarcando todas as possibilidades”. É aí que o *flash-back* encontra sua razão: em cada ponto de bifurcação do tempo. A multiplicidade dos circuitos ganha portanto um novo sentido. Não são apenas várias pessoas que têm, cada uma, um *flash-back*, é o *flash-back* que é de várias pessoas (três em *A condessa descalça*, três em *Quem é o infiel?*, dois em *A malvada (All about Eve)*). E não são apenas os circuitos que se bifurcam entre si; cada circuito se bifurca consigo mesmo, como um cabelo quebrado. Nos três circuitos de *Quem é o infiel?*, cada uma das mulheres se pergunta, a seu modo, quando e como seu casamento começou a derrapar, a pegar uma via bifurcante. E mesmo quando há uma única bifurcação, como o gosto pela lama numa criatura orgulhosa e esplêndida (*A condessa descalça*), suas repetições não são acumulações, suas manifestações não se deixam alinhar, nem reconstituir um destino, mas não param de retalhar qualquer estado de equilíbrio, impondo a cada vez um novo “cruzamento”, uma nova ruptura de causalidade, que por sua vez se bifurca com a precedente, num conjunto de relações não-lineares⁷. Uma das mais belas forquilhas de Mankiewicz se encontra em *Dizem que é pecado*, quando o médico, que veio anunciar ao pai que sua filha está grávida, se vê falando de amor à moça, numa paisagem onírica, e a pede em casamento. Duas personagens são inimigas eternas, num universo de autômatos; mas há um mundo onde uma maltrata a outra e lhe impõe uma roupa de palhaço, e um mundo onde a outra veste uma roupa de inspetor, domina por sua vez, até que os autômatos já sem freios mesclam todas as possibilidades, todos os mundos e os tempos (*Jogo mortal*). As personagens de Mankiewicz nunca se desenvolvem numa evolução linear: os estágios que Eve Harrington percorre — tomar o lugar da atriz, roubar-lhe o namorado, seduzir o marido da amiga, fazer chantagem com a amiga — não fazem parte de uma progressão, mas cada um deles constitui um desvio que forma um circuito, deixando subsistir acerca do con-

(7) Sobre a noção de bifurcação cf. Prigogine e Stengers, *La nouvelle alliance*, Gallimard, p. 190.

junto um segredo que a nova Eve herdará no final do filme, ponto de partida para outras bifurcações.

Não há, de fato, nem linha reta, nem círculo que se fecha. *All about Eve* não é exatamente “Tudo sobre Eve”, é na verdade “um pouquinho”, como diz um personagem do filme: “ela poderá dizer-lhes um pouquinho sobre este tema...”. E, se há apenas um *flash-back*, em *De repente no último verão*, quando a menina encontra, no final, a abominável lembrança que a corrói, é porque os outros *flashes-back* foram inibidos, substituídos por relatos e hipóteses, sem anular, no entanto, as bifurcações correspondentes que deixam subsistir para sempre um segredo inexplicável. Com efeito, a pederastia do filho nada explica. A inveja da mãe é a primeira bifurcação, a partir do momento em que é suplantada pela filha; a pederastia é a segunda, quando o filho se serve da menina, como se servia da mãe, enquanto iscas para os garotos; mas há ainda outra, mais um circuito, que retoma a descrição das flores carnívoras e a narrativa do terrível destino das tartaruginhas devoradas, quando o *flash-back* descobre sob a pederastia do filho um mistério orgíaco, gostos canibólicos, dos quais ele acaba sendo vítima, lacerado, desmembrado por seus jovens amantes miseráveis, ao som de uma música bárbara de favela. E ainda aí, no final, parece que tudo recomeça, e que a mãe “devorará” o jovem médico que tomou por seu filho. Ainda em Mankiewicz, o *flash-back* descobre sua razão de ser nessas narrativas em forquilha que rompem a causalidade e, ao invés de dissiparem o enigma, o remetem a outros enigmas ainda mais profundos. Chabrol reencontrará essa força e uso do *flash-back* em *Violette Nozière*, quando pretenderá marcar as constantes bifurcações da heroína, a variedade de seus rostos, a irredutível diversidade das hipóteses (ela queria, ou não, poupar sua mãe etc?)⁸.

Portanto, são as bifurcações do tempo que dão ao *flash-back* necessidade, e às imagens-lembrança autenticidade: um peso de passado sem o qual elas continuariam a ser convencionais. Mas por quê, como? A resposta é simples: os pontos de bifurcação são o mais das vezes tão imperceptíveis que só podem revelar-se posteriormente, a

(8) Philippe Carcassonne fez uma excelente análise do *flash-back* em Mankiewicz, mostrando como rompe a linearidade e nega a causalidade: “o *flash-back* poderia sugerir uma complementaridade dos tempos, ultrapassando a dimensão temporal; o passado não é apenas o antes do presente, é também a peça que está lhe faltando, o inconsciente, e muitas vezes a elipse”. Carcassonne faz a aproximação com Chabrol: “Longe de dissipar o enigma, o voltar atrás serve muitas vezes para acentuá-lo, e até mesmo para torná-lo mais opaco, indicando a cadeia lacunar dos enigmas que o precederam” (“Coupez!”, *Cinématographe*, n.º 51, out. 1979).

uma memória atenta. É uma história que só no passado pode ser contada. Já era essa a questão permanente de Fitzgerald, de quem Mankiewicz está bem perto: O que se passou? Como chegamos a isso?⁹. É isso que governa os três *flashes-back* de mulheres em *Quem é o infiel?*, bem como as lembranças de Harry em *A condesa descalça*. Talvez seja esta a questão de todas as questões.

Já se falou muito no caráter teatral da obra de Mankiewicz, mas nela também há um elemento romanesco (ou mais exatamente “novelístico”, pois é a novela que pergunta: o que se passou?). Mas o que ainda não foi adequadamente analisada, porém, é a relação entre os dois fatores, sua fusão original, que faz Mankiewicz criar uma especificidade cinematográfica plena. Por um lado, o elemento romanesco, a narrativa aparece na memória. Pois a memória, para usarmos uma frase de Janet, é conduta de narrativa. Em sua própria essência ela é voz, que fala, se fala ou murmura, e relata o que se passou. Daí a voz *off* que acompanha os *flashes-back*. Muitas vezes, em Mankiewicz esse papel espiritual da memória dá lugar a uma criatura mais ou menos ligada ao além: o fantasma de *O fantasma apaixonado*, o espírito de *Dizem que é pecado*, os autômatos de *Jogo mortal*. Em *Quem é o infiel?* há uma quarta amiga, a que nunca veremos, que mal avistamos, e que informou as três outras que partia com um dos maridos (mas qual?): é a voz *off* que domina os três *flashes-back*. De todo modo, a voz como memória enquadra o *flash-back*. Mas, por outro lado, o que este “mostra”, o que aquela relata, ainda são vozes: claro, personagens e cenários que se oferecem à vista, mas essencialmente falantes e sonoros. É o elemento teatral: o diálogo entre as personagens narradas, e até mesmo, às vezes, a personagem narrada, ela própria também narra (*A malvada*). Num dos *flashes-back* de *Quem é o infiel?* aparece a cena do jantar que o marido professor e a mulher publicitária oferecem à chefe desta: todos os movimentos das personagens e da câmera são determinados pela violência crescente do diálogo, e pela repartição de duas fontes sonoras contrárias, a da emissão de rádio e a da música clássica que o professor lhe contrapõe. O essencial diz respeito, pois, à intimidade da relação entre o elemento romanesco da memória como conduta de narrativa e o elemento teatral dos diálogos, palavras e sons como condutas das personagens.

(9) Jean Narboni assinalou pontos de comparação entre os dois autores: “Mankiewicz à la troisième personne”, *Cahiers du cinéma*, n.º 153, mar. 1964.

Ora, essa relação interna recebe em Mankiewicz uma determinação muito original. O que é relatado é sempre uma derrapagem, um desvio, uma bifurcação. Mas, embora a bifurcação só possa, em princípio, ser descoberta posteriormente, através do *flash-back*, há uma personagem que a pôde pressentir, ou apreender na hora, podendo também depois se servir dela, para o bem ou para o mal. Mankiewicz é exímio nessas cenas. Não é somente o papel de Harry em *A condessa descalça*; também são duas grandes cenas de *A malvada*. Em primeiro lugar, a camareira-secretária da atriz compreende imediatamente a trapaça de Eve, seu caráter dúbio: no mesmo momento em que Eve faz seu relato mentiroso, ela ouve tudo do quarto ao lado, no extra-campo, e entra no campo para olhar Eve intensamente e manifestar de modo sucinto a sua dúvida. Mais tarde, o diabólico crítico de teatro surpreenderá outra bifurcação de Eve, quando ela se esforça para seduzir o amante da atriz. Ele ouve, e talvez perceba, como entre dois campos, pela porta entreaberta. Saberá se servir disso mais tarde, mas compreendeu na hora (e é em dois momentos diferentes que cada uma das personagens compreende, graças a uma nova bifurcação). Ora, em todos estes casos, não saímos da memória. Só que, em vez de uma memória constituída, como função do passado que relata uma narrativa, assistimos ao nascimento da memória, como função do futuro que retém o que se passa para dele fazer o objeto por vir da outra memória. É o que Mankiewicz compreendeu, a fundo: a memória nunca poderia evocar e contar o passado, se não se tivesse constituído no momento em que o passado ainda era presente, portanto, com um objetivo por vir. É por isso mesmo que ela é conduta: é no presente que se faz uma memória, para ela servir no futuro, quando o presente for passado¹⁰. É essa memória do presente que faz se comunicarem intimamente os dois elementos, a memória romanesca tal como aparece na narrativa relatadora, o presente teatral tal como aparece nos diálogos relatados. É esse terceiro circulante que confere, ao conjunto, valor plenamente cinematográfico. É o papel de espião, ou de testemunha involuntária, que dá, ao cinema de Mankiewicz, toda a sua força: nascimento visual e auditivo da memória. Daí a maneira pela qual os dois aspectos distintivos do extra-campo nele se encontram:

(10) É nesse sentido que Janet o entendeu, definindo a memória como conduta de narrativa: eu me lembro, constituo uma memória para contar. Mas Nietzsche já definia a memória como conduta de promessa: constituo uma memória para ser capaz de prometer, de manter uma promessa.

um ao-lado remetendo à personagem que surpreende a bifurcação, um além remetendo à personagem que a relaciona com o passado (às vezes a mesma personagem, às vezes outra).

Mas, se é verdade que *flash-back* e a imagem-lembrança assim encontram sua razão nessas bifurcações do tempo, esta razão, exatamente como vimos no caso bem diferente de Carné, pode agir diretamente, sem passar pelo *flash-back*, fora de qualquer memória. É o que acontece notadamente nos dois grandes filmes teatrais, shakespearianos, *Júlio César* e *Cleópatra*. É verdade que o caráter histórico destes filmes já se faz às vezes de memória (e, em *Cleópatra*, a técnica de afrescos que se animam). Resta que as bifurcações do tempo então adquirem um sentido direto, que invalida o *flash-back*. A interpretação do Júlio César de Shakespeare por Mankiewicz insiste na oposição psicológica entre Brutus e Marco Antônio. É que Brutus aparece como personagem absolutamente linear: certamente está dilacerado por sua afeição por César, certamente é hábil orador e político, mas seu amor pela República traça-lhe uma via completamente reta. Dizíamos que não havia em Mankiewicz personagem com desenvolvimento linear. Mas há Brutus. Contudo, justamente, depois de falar ao povo, ele permite que Marco Antônio também fale, sem a sua presença ou a de um *observador*; resultado: acaba proscrito, fadado à derrota, sozinho e forçado ao suicídio, imobilizado em sua retidão antes de conseguir compreender o que quer que seja do que aconteceu. Marco Antônio, ao contrário, é o ser dúbio por excelência: apresentando-se como soldado, servindo-se de seu falar impróprio, com voz rouca, articulações incertas, pronúncia de plebeu, faz um discurso extraordinário todo em cima de bifurcações, que comoverá o povo romano (a arte de Mankiewicz e a voz de Brando unem-se aqui numa das mais belas cenas de cinema-teatro). Em *Cleópatra*, enfim, é Cleópatra que se tornou a eterna bifurcante, a dúbia, a inconstante, enquanto Marco Antônio (desta vez interpretado por Burton) está apenas entregue a seu amor louco, preso entre a lembrança de César e a proximidade de Otávio. Escondido atrás de uma pilastra, ele assistirá a uma das bifurcações de Cleópatra diante de Otávio, e fugirá para o fundo mas sempre para voltar a ela. Ele também morrerá sem compreender o que aconteceu, embora reencontre o amor de Cleópatra, numa última bifurcação desta. Todas as cores rosas, ascendendo até o ouro, atestam a universal inconstância de Cleópatra. Mankiewicz repudiou este filme, que nem por isso deixa de ser esplêndido; tal-

vez uma de suas principais razões tenha sido o fato de lhe imporem justificações demais, racionais e pesadas, para as bifurcações da rainha.

/ Chegamos mais uma vez à mesma conclusão: ou o *flash-back* é um mero letreiro convencional, ou recebe sua justificação de outra parte, do destino de Carné, do tempo que se bifurca em Mankiewicz. Mas, neste último caso, o que dá ao *flash-back* uma necessidade só o faz relativa e condicionalmente, e pode exprimir-se de outro modo. É que não há apenas uma insuficiência do *flash-back* em relação à imagem-lembrança; há, mais profundamente, uma *insuficiência da imagem-lembrança face ao passado*. Bergson sempre lembrava que a imagem-lembrança não devia a si mesma sua marca de passado, quer dizer, a marca de “virtualidade” que ela representa ou encarna, e que a distingue dos outros tipos de imagem. Se a imagem se faz “imagem-lembrança”, é somente na medida em que foi procurar uma “lembrança pura” lá onde esta se encontrava, pura virtualidade contida nas zonas escondidas do passado tal como em si mesma... “As puras lembranças, chamadas do fundo da memória, desenvolvem-se como lembranças-imagens”; “Imaginar não é se lembrar. Sem dúvida uma lembrança, à medida que se atualiza, tende a viver numa imagem, mas a recíproca não é verdadeira, e a imagem pura e simples só me levará ao passado se foi mesmo no passado que eu fui procurá-la, seguindo assim o progresso contínuo que a trouxe da obscuridade à luz”¹¹. Contrariamente à nossa primeira hipótese, não basta portanto a imagem-lembrança para definir a nova dimensão da subjetividade. Perguntávamos: quando uma imagem presente e atual perdeu seu prolongamento motor, com que imagem virtual entra ela em relação, formando as duas imagens um circuito no qual correm uma atrás da outra e refletem-se uma na outra? Ora, a imagem-lembrança não é virtual, ela atualiza por sua conta uma virtualidade (que Bergson chama de “lembrança pura”). Por isso a imagem-lembrança não nos restitui o passado, mas somente representa o antigo presente que o passado “foi”. A imagem-lembrança é uma imagem atualizada ou em vias de atualização, que não forma com a imagem atual e presente um circuito de indiscernibilidade. Será porque o circuito é longo demais ou, ao contrário, não o bastante? Em todo caso, mais uma vez, a heroína de *Europa 51* não evoca uma imagem-lembrança. E até mesmo quando um au-

(11) *MM*, p. 270 (140) e p. 278 (150).

tor procede por *flash-back*, ele subordina o *flash-back* a outro processo que o funda, e a imagem-lembrança, as imagens-tempo mais profundas (não somente Mankiewicz, mas Welles, Resnais etc.).

É certo que o reconhecimento atento, quando tem êxito, se faz *por meio* de imagens-lembrança: é o homem que encontrei na semana passada em tal lugar... Mas é justamente este êxito que permite ao fluxo sensório-motor retomar seu curso temporariamente interrompido. De modo que Bergson não se cansa de girar em torno da seguinte conclusão, que também estará sempre presente no cinema: o reconhecimento atento nos informa muito mais quando fracassa do que quando tem êxito. Quando não nos conseguimos lembrar, o prolongamento sensório-motor fica suspenso, e a imagem atual, a percepção ótica presente, não se encadeia nem com uma imagem motora, nem mesmo com uma imagem-lembrança que pudesse restabelecer o contato. Entra antes em relação com elementos autenticamente virtuais, sentimentos de *déjà-vu* ou de passado “em geral” (já devo ter visto este homem em algum lugar...), imagens de sonho (tenho a impressão de tê-lo visto em sonho...), fantasmas ou cenas de teatro (ele parece interpretar um papel que me é familiar...). Em suma, não é a imagem-lembrança ou o reconhecimento atento que nos dá o justo correlato da imagem ótico-sonora, são antes as confusões de memória e os fracassos do reconhecimento.

3

Por isso o cinema europeu defrontou-se muito cedo com um conjunto de fenômenos: amnésia, hipnose, alucinação, delírio, visões de moribundos e, sobretudo, pesadelo e sonho. Este foi um aspecto importante do cinema soviético e de suas alianças variáveis com o futurismo, o construtivismo, o formalismo; do expressionismo alemão e de suas alianças variáveis com a psiquiatria, e a psicanálise; ou da escola francesa e de suas alianças, variáveis, com o surrealismo. O cinema europeu via nisso um meio de romper com os limites “americanos” da imagem-ação, e também de atingir um mistério do tempo, de unir a imagem, o pensamento e a câmera no interior de uma mesma “subjetividade automática”, em oposição

à concepção demasiado objetiva dos americanos¹². Com efeito, a primeira coisa que todos esses estados têm em comum é que neles uma personagem se vê exposta a sensações visuais e sonoras (ou até mesmo tácteis, cutâneas, cenestésicas) que perderam seu prolongamento motor. Pode ser uma situação-limite, a iminência ou consequência de um acidente, a proximidade da morte, mas também estados mais banais do sono, do sonho ou de uma perturbação da atenção. E, em segundo lugar, essas sensações e percepções atuais estão tão separadas do reconhecimento memorial quanto do reconhecimento motor: nenhum grupo determinado de lembranças vem lhes corresponder, e ajustar-se à situação ótica e sonora. Mas, o que é bem diferente, é todo um “panorama” temporal, um conjunto instável de lembranças flutuantes, imagens de um passado *em geral* que desfilam com rapidez vertiginosa, como se o tempo conquistasse uma liberdade profunda. Parece que à impotência motora da personagem corresponde agora uma mobilização total e anárquica do passado. As fusões e as superimpressões perdem os freios. Assim foi que o expressionismo tentou restituir a “visão panorâmica” daqueles que se sentem vitalmente ameaçados ou perdidos: imagens surgidas do inconsciente de uma operada, *Narcole*, de Alfred Abel, de um agredido, *Ataque*, de Metzner, de um homem que se afoga, *O último momento*, de Fejos. (*Trágico amanhecer* tende para esse limite, com o herói se aproximando de uma morte inevitável.) O mesmo acontece com os estados de sonho ou de afrouxamento sensorio-motor extremo: as perspectivas puramente óticas e sonoras de um presente destituído só têm relação, agora, com um passado desconectado, com lembranças de infância flutuantes, fantasmas, impressões de *déjà-vu*. É ainda este o conteúdo mais imediato, ou mais aparente, de *Oito e meio*, de Fellini: desde a estafa e a queda de pressão do herói, até a visão panorâmica final, passando pelo pesadelo do subterrâneo e do homem-pipa que serve de abertura ao filme.

A teoria bergsoniana do sonho mostra que a pessoa que dorme não está fechada às sensações do mundo exterior e interior. Todavia, ele as põe em relação, não mais com imagens-lembranças

(12) Epstein, em toda a sua obra escrita, insistiu nos estados subjetivos e oníricos que, segundo ele, caracterizam o cinema europeu, notadamente francês: *Écrits*, II, pp. 64 e segs. O cinema soviético enfrentou estados de sonho (Eisenstein, Dovjenco...), mas também estados patológicos do tipo amnésia, com reconstrução de restos de lembrança: Ermier, *L'homme qui a perdu la mémoire*. O encontro do expressionismo com a psicanálise se fez diretamente por volta de 1927, no filme de Pabst, que teve a colaboração de Abraham e Sachs, a despeito das reticências de Freud: *Geheimnisse einer Seele* (Segredos de uma alma), que tratava dos estados obsessivos de um homem que sonha matar sua mulher com uma faca.

particulares, mas com *lençóis* de passado fluidos e maleáveis que se contentam com um ajuste bem frouxo e flutuante. Se nos reportamos ao esquema precedente de Bergson, *o sonho representa o mais vasto circuito aparente ou “o invólucro extremo” de todos os circuitos*¹³. Já não é o vínculo sensorio-motor da imagem-ação no reconhecimento habitual, mas também não são os variáveis circuitos percepção-lembrança que vêm suprir isso no reconhecimento atento; seria, antes, a ligação fraca e desagregadora de uma sensação ótica (ou sonora) a uma visão panorâmica, de uma imagem sensorial qualquer a uma imagem-sonho total.

Qual é, mais precisamente, a diferença entre uma imagem-lembrança e uma imagem-sonho? Partimos de uma imagem-percepção, cuja natureza consiste em ser atual. A lembrança, ao contrário, o que Bergson chama de “lembrança pura”, necessariamente é virtual. Mas, no primeiro caso, ela própria se torna atual na medida em que é chamada pela imagem-percepção. Ela se atualiza numa imagem-lembrança que corresponde à imagem-percepção. O caso do sonho faz com que apareçam duas importantes diferenças. Por outro lado, as percepções da pessoa que dorme subsistem, porém no estado difuso de uma nuvem de sensações atuais, exteriores e interiores, que não são apreendidas por si mesmas, escapando à consciência. Por outro lado, a imagem virtual que se atualiza não se atualiza diretamente, mas em outra imagem, que desempenha o papel de imagem virtual atualizando-se numa terceira, ao infinito: o sonho não é uma metáfora, mas uma série de anamorfoses que traçam um circuito muito grande. Estas duas características estão ligadas. Quando a pessoa que dorme está entregue à sensação luminosa atual de uma superfície verde com manchas brancas, a pessoa que sonha, que habita a que dorme, pode evocar a imagem de um prado salpicado de flores, mas esta só se atualiza tornando-se uma mesa de sinuca cheia de bolas, que, por sua vez, não se atualiza sem se tornar ainda outra coisa. Não se trata de metáforas, mas um devir que pode, em direito, prosseguir ao infinito. Em *Entracte*, de René Clair, a roupa da bailarina vista de baixo “se abre como uma flor” e a flor “abre e fecha sua corola, estende suas pétalas, estica seus estames”, tornando-se novamente pernas de bailarina que se abrem;

(13) *MM*, p. 251 (116). Nos capítulos II e III de *Matière et mémoire*, e III, IV e V de *L'énergie spirituelle*, Bergson dá amostras de seu constante interesse pelos fenômenos de memória, de sonho e de amnésia, mas também de “*déjà-vu*”, de “visão panorâmica” (visão dos agonizantes, “afogados e enforcados”). Ele invoca algo análogo à aceleração cinematográfica: *ES*, p. 895 (106).

as luzes da cidade tornam-se um “monte de cigarros em brasas” nos cabelos de um homem que joga xadrez, cigarros que por sua vez se tornam “as pilastras de um templo grego, e depois de um silo, enquanto o tabuleiro de xadrez deixa transparecer a Place de la Concorde”¹⁴. Em *Le chien andalou*, de Buñuel, a imagem da nuvem alongada que corta a lua se atualiza, mas tornando-se a de um barbeador que corta o olho, conservando assim o papel de imagem virtual em relação à seguinte. Um tufo de pêlos se torna um ouriço, que se transforma em cabeleira circular, para dar lugar a um círculo de curiosos. Se o cinema americano apreendeu ao menos uma vez este estatuto da imagem-sonho, foi dentro das condições do burlesco de Buster Keaton, em virtude de sua afinidade natural com o surrealismo, ou antes com o dadaísmo. No sonho de *Sherlock Junior*, a imagem da cadeira desequilibrada no jardim dá lugar à cambalhota na rua, e depois ao precipício à beira do qual o herói se inclina, mas dentro da goela de um leão, e depois ao deserto e ao cactus sobre o qual ele se senta, depois ao monte que faz surgir uma ilha na qual ondas se arrebetam, e onde ele mergulha numa extensão agora coberta de neve, de onde sai para se ver, de novo, no jardim. Acontece que as imagens-sonho são disseminadas ao longo do filme, de modo a poderem ser reconstituídas em seu conjunto. Assim, em *Quando fala o coração*, de Hitchcock, o verdadeiro sonho não aparece na seqüência fictícia de Dalí, mas está distribuído por elementos distantes: são os riscos de um garfo sobre uma toalha, que se tornarão listras de um pijama, saltarão para as estrias de uma coberta branca, formarão o espaço dilatado de uma pia, passando por sua vez para um copo de leite aumentado, que, por sua vez, revela uma pista de neve marcada por traços paralelos de esquí. Série de imagens disseminadas que formam um grande circuito, do qual cada uma parece ser a virtualidade da outra que a atualiza, até que todas juntas encontrem a sensação oculta, que nunca deixou de ser atual no inconsciente do herói: o escorregador assassino.

As imagens-sonhos, por sua vez, parecem além do mais ter dois pólos, que podem ser distinguidos segundo a produção técnica delas. Um procede por meios ricos e sobrecarregados, fusões, superimpressões, desenquadramentos, movimentos complexos de câmera, efeitos especiais, manipulações de laboratório, chegando ao abstrato, tendendo à abstração. O outro, ao contrário, é bem sóbrio,

(14) Mitry, *Le cinéma expérimental*, Seghers, p. 96.

operando por cortes bruscos ou montagem-*cut*, procedendo apenas a um perpétuo desprendimento que “parece” sonho, mas entre objetos que continuam a ser concretos. A técnica da imagem remete sempre a uma metafísica da imaginação: são como duas maneiras de conceber a passagem de uma a outra. Nesse sentido, os estados oníricos são, em relação ao real, um pouco como os estados “anômolos”* de uma língua em relação à língua corrente: ora sobrecarga, complexificação, sobressaturação, ora ao contrário, eliminação, eclipse, ruptura, corte, desprendimento. Se o segundo pólo aparece claramente no *Sherlock Junior*, de Keaton, o primeiro anima o grande sonho de *A última gargalhada*, de Murnau, em que os batentes da porta desmesurada se fundem, se superpõem e tendem para ângulos abstratos infinitamente agitados. A oposição é particularmente manifesta entre *Entracte* e *Un chien andalou*: o filme de René Clair multiplica todos os procedimentos, e os faz tender à abstração cinética da louca corrida final, enquanto o de Buñuel opera com os meios mais sóbrios, e mantém a forma circular dominante em objetos sempre concretos que ele faz suceder por cortes bruscos¹⁵. Mas, seja qual for o pólo escolhido, a imagem-sonho obedece à mesma lei: um grande circuito no qual cada imagem atualiza a precedente e se atualiza na seguinte, a fim de eventualmente retornar à situação que lhe deu início. Da mesma forma que a imagem-lembrança ela também não assegura, portanto, a indiscernibilidade do real e do imaginário. A imagem-sonho está submetida à condição de atribuir o sonho a um sonhador, e a consciência do sonho (o real) ao espectador. Buster Keaton acentua voluntariamente a cisão fazendo um quadro parecido com a tela, de tal modo que o herói passa da semi-obscuridade da sala ao mundo da tela toda iluminada...

Talvez haja um meio de ultrapassar essa cisão no grande circuito, através de estados de devaneio, de sonho acordado, de estra-

* Solução que a tradutora encontrou, partindo do grego *anomos* (=irregular) e do radical português *anomo-*, para traduzir o francês *anomal*. (R.J.R.)

(15) Maurice Drouzy (*Luis Buñuel architecte du rêve*, Lherminier, pp. 40-43), analisando a oposição dos dois filmes, observa que *Un chien andalou* procede sobretudo por planos fixos, e só contém algumas *plongées*, fusões e *travellings* para a frente e para trás, uma única *contra-plongée*, uma única panorâmica, uma única câmera lenta; por isso o próprio Buñuel viu nele uma reação contra os filmes de vanguarda da época (não apenas *Entracte*, mas *La coquille et le clergymen*, de Germaine Dulac, cuja riqueza de meios foi uma das razões pelas quais Artaud, inventor da idéia e roteirista, se voltou contra o filme). Todavia, a própria concepção sóbria implica proezas técnicas de outro gênero: sobre os problemas que se apresentaram a B. Keaton no sonho de *Sherlock Junior* (já que o procedimento das transparências não existia), cf. David Robinson, *Buster Keaton*, Image et son, pp. 533-554.

nheza ou de magia. Para o conjunto desses estados, diferentes do sonho explícito, Michel Devillers propôs uma noção muito interessante, a de “sonho implicado”¹⁶. A imagem ótica e sonora está separada de seu prolongamento motor, mas já não compensa essa perda entrando em relação com imagens-lembranças ou imagens-sonhos explícitas. Se tentamos, por nossa conta, definir esse estado de sonho implicado, diremos que a imagem ótica e sonora se prolonga então em *movimento de mundo*. Há decerto retorno ao movimento (daí que continue sendo insuficiente). Porém, não é mais a personagem que reage à situação ótica e sonora, é um movimento de mundo que supre o movimento falho da personagem. Produz-se um tipo de mundialização ou de “mundanização”, despersonalização, pronominalização do movimento perdido ou impedido¹⁷. A estrada não é deslizante sem deslizar sobre ela mesma. A criança aterrorizada não pode fugir ante o perigo, mas o mundo se põe a fugir por ela e a leva consigo, como sobre uma esteira móvel. As personagens não se mexem, mas, como num filme de animação, a câmera faz mexer o caminho sobre o qual elas se deslocam “imóveis com grandes passadas”. O mundo pega para si o movimento que o sujeito não pode mais ou não pode fazer. É o movimento virtual, mas que se atualiza a custo de uma expansão de todo o espaço e de um estiramento do tempo. É o limite, portanto, do maior circuito. Certamente esses fenômenos já aparecem no sonho: no sonho de *Os esquecidos*, de Buñuel, a Virgem com pedaço de carne, a criança é lentamente aspirada para a carne, mais do que se lança ela mesma: no pesadelo de *Phantom*, de Murnau, o sonhador persegue a carroça, mas ele mesmo é empurrado pela sombra das casas que o perseguem. Entretanto, parece-nos que o sonho explícito contém ou retém esses movimentos de mundo, que se libertam, ao contrário, no sonho implicado.

Uma das primeiras grandes obras nesse sentido foi *La chute de la maison Usher*, de Epstein: as percepções óticas de coisas, paisagens ou móveis, se prolongam em gestos infinitamente estirados que despersonalizam o movimento. A câmara lenta libera o movimento de seu móvel para fazer dele um deslizamento de mundo,

(16) Michel Devillers, “Rêves informés”, *Cinématographe*, n.º 35, fev. 1978. O autor cita em especial Louis Malle: “a grande noite dos *Amantes* assenta num devaneio, em que a implicação depende de uma despersonalização”.

(17) Esta noção (“o fato de ser aspirado pelo mundo”) tem origem nos trabalhos psiquiátricos de Binswanger.

um deslizamento de terreno, até a queda final da casa. *Amor sem fim*, de Hattaway, é menos um filme americano de sonho do que um sonho implicado, culminando na avalanche de pedra e no desmoronamento do castelo feito de nuvens. O único filme de Laughton, *O mensageiro do diabo*, nos faz assistir à grande perseguição das crianças pelo predicante; mas este é privado de seu próprio movimento de perseguição em favor de sua silhueta como sombra chinesa, enquanto a Natureza inteira pega para si o movimento de fuga das crianças, e a barca na qual elas se refugiam parece um abrigo imóvel sobre uma ilha flutuante ou esteira móvel. Na maior parte de seus filmes, Louis Malle procedeu, mais ou menos de modo evidente, por movimento de mundo, daí a magia da obra: o *coup de foudre* dos *Amantes* se confunde com o prolongamento do parque e da lua no passeio do barco; os próprios estados de corpo encadeiam-se com movimentos de mundo. Já em *Ascenseur pour l'échafaud*, foi a parada do elevador que inibiu o movimento do assassino para substituí-lo por movimentos de mundo impelindo as outras personagens. Tudo culmina em *Black moon*, quando os movimentos despersonalizados levam a heroína do unicórnio de um mundo a outro, e mais outro: é fugindo das imagens iniciais da violência que a heroína passa de um mundo a outro, no sentido em que Sartre diz que cada sonho é um mundo, e mesmo cada fase ou cada imagem de sonho¹⁸. Cada um é marcado com animais, povoado de inversões (inversões sonoras de palavra, aberrações tais de comportamento que a velha senhora conversa com ratos e mama no seio da menina). Em Malle, é sempre um movimento de mundo que leva a personagem até o incesto, à prostituição ou à infâmia, e a torna capaz de um crime, como sonhava o velho mitômano (*Atlantic City, USA*). No conjunto do cinema mágico, os movimentos mundializados, despersonalizados, pronominalizados, com câmara lenta, precipitação, ou inversões, passam tanto pela Natureza quanto pelo artifício e pelo objeto fabricado. L'Herbier já havia mostrado toda uma magia do artifício e da inversão em *La nuit Fantastique*, para prolongar os estados da pessoa que aparentemente dormia. E o próprio neo-realismo não se renega, mas ao contrário, permanece fiel a seus objetivos, quando prolonga as situações óticas e sonoras em movimentos artificiais, e no entanto cósmicos, que arrastam as personagens: não apenas a magia de De Sica em *Milagre em Milão*, mas todos os parques

(18) Sartre, *L'imaginaire*, Gallimard, pp. 324-325.

de diversão de Fellini, com calçadas móveis, tobogãs, túneis, escadas rolantes, foguete ou montanha-russa, que “devem conduzir o visitante-espectador de um espaço-tempo específico a outro espaço-tempo igualmente autônomo” (notadamente em *A cidade das mulheres*)¹⁹.

A comédia musical é, por excelência, o movimento despersonalizado e pronominalizado, a dança que, ao se fazer, traça um mundo onírico. Em Berkeley, as vedetes multiplicadas e refletidas formam um proletariado mágico, cujos corpos, pernas e rostos são peças de uma grande máquina de transformação: as “figuras” são como que vistas caleidoscópicas se contraindo e dilatando num espaço terrestre ou aquático, o mais das vezes vistas de cima, girando em torno do eixo vertical e transformando-se umas nas outras para culminar em puras abstrações²⁰. Certamente, mesmo em Berkeley, e com muito mais razão na comédia musical em geral, o dançarino ou o casal mantém uma individualidade enquanto fonte criadora do movimento. O que conta, porém, é a maneira pela qual o gênio individual do dançarino, a subjetividade, passa de uma motricidade pessoal a um elemento suprapessoal, a um movimento de mundo que a dança vai traçar. É o momento de verdade em que o dançarino ainda está andando, mas já é o sonâmbulo que será possuído pelo movimento que parece chamá-lo: isto vemos em Fred Astaire, no passeio que insensivelmente se torna dança (*A roda da fortuna*, de Minnelli), como em G. Kelly, na dança que parece nascer do desnivelamento da calçada (*Cantando na Chuva*, de Donen). Entre o passo motor e o passo da dança há, às vezes, o que Alain Masson chamou de “grau zero”, como que uma hesitação, uma defasagem, um atraso, uma série de falhas preparatórias (*As águas da esquadra*, de Sandrich), ou, ao contrário, um nascimento brusco (*O picolino*). Repetidas vezes se opôs o estilo de Fred Astaire ao de Gene Kelly. E certamente, num, o centro de gravidade passa fora de seu corpo magro, flutua fora dele, desafia a verticalidade, balança, percorre uma linha que agora é tão-só a de sua silhueta, de sua ou de suas sombras, de modo que são as sombras que dançam com ele (*Swing time*, de Stevens). Ao passo que, no outro, o centro de gravidade se aprofunda verticalmente em seu corpo denso, para retirar

(19) Amengual, *Fellini II, Études Cinématographiques*, p. 90.

(20) Sobre a verticalidade e a visão caleidoscópica em Busby Berkeley, cf. Mirty, *Histoire du cinéma*, Delarge, IV, pp. 185-188, c V, pp. 582-583.

e fazer surgir do interior o manequim que o dançarino é. “Fortes movimentos de balanceiro aumentam, freqüentemente, o entusiasmo e a força de G. Kelly, e às vezes é fácil de perceber como ele se impulsiona com um salto. Já os gestos de F. Astaire se concatenam graças a uma clara vontade da inteligência, sem jamais abandonar ao corpo o movimento”, e definem sombras “sucessivas e perfeitas”²¹. É como se fossem os dois extremos da graça, como os definia Kleist, “no corpo de um homem desprovido de qualquer consciência e daquele que possui uma consciência infinita”, Kelly e Astaire. Mas, nos dois casos, a comédia musical não se contenta em nos fazer entrar na dança, ou o que dá no mesmo, em fazer-nos sonhar. O ato cinematográfico consiste em que o próprio dançarino entre *em* dança, como se entra no sonho. Se a comédia musical nos apresenta explicitamente tantas cenas funcionando como sonhos ou pseudo-sonhos com metamorfoses (*Cantando na chuva*, *A roda da fortuna*, e acima de tudo *Um americano em Paris*, de Minnelli), é porque ela inteira é um gigantesco sonho, mas um sonho implicado, e que ele próprio implica a passagem de uma suposta realidade ao sonho.

Entretanto, mesmo suposta, essa realidade é bastante ambígua. Pois podemos apresentar as coisas de dois modos. Ou consideramos que a comédia musical começa por oferecer imagens sensório-motoras comuns, nas quais as personagens se vêem em situações a que vão responder com suas ações, só que, mais ou menos progressivamente, suas ações e movimentos pessoais se transformam, pela dança, em movimentos de mundo que ultrapassam a situação motora, ainda que possam voltar a esta etc. Ou, ao contrário, consideramos que o ponto de partida era apenas em aparência uma situação sensório-motora: mais profundamente, era uma situação ótica e sonora pura que já havia perdido seu prolongamento motor, era pura descrição que já substituíra seu objeto, um puro e simples cenário. Então o movimento de mundo responde diretamente ao apelo dos opsignos e dos sonsignos (e o “grau zero” não mais documenta uma transformação progressiva, mas a anulação dos vínculos sensório-motores comuns). Num caso, falando como Masson, passamos do narrativo ao espetacular, acedemos ao sonho implicado; no outro, vamos do espetacular ao espetáculo, como do cenário à

(21) Alain Masson, *La comédie musicale*, Stock, pp. 49-50. (E, sobre o que Masson chama de “o grau zero” ou “entrar em dança”, cf. pp. 112-114, 122, 220.)

dança, na integralidade de um sonho implicado que envolve até mesmo o andar. Os dois pontos de vista se superpõem na comédia musical, mas é evidente que o segundo é mais compreensivo. Em Stanley Donen, a situação sensório-motora deixa transparecer “vistas chapadas”, cartões-postais ou fotos de paisagens, cidades, silhuetas. Ela dá lugar a situações puramente óticas e sonoras, nas quais a cor adquire valor fundamental, e a própria ação chapada não mais se distingue de um elemento móvel do cenário colorido. Então a dança surge diretamente como a potência onírica que confere profundidade e vida às vistas chapadas, que desenrola todo um espaço no cenário e para além dele, dá à imagem um mundo, envolve-a com uma atmosfera de mundo (*Piquenique de pijama*, e em *Cantando na chuva* não somente a dança na rua, mas o final de Broadway). “A dança garantirá pois a transição da vista chapada à abertura do espaço”²². Será ela o movimento de mundo que corresponde, no sonho, à imagem ótica e sonora.

Caberia a Minnelli descobrir que a dança não dá apenas um mundo fluido às imagens, mas que há tantos mundos quanto imagens: “cada imagem, dizia Sartre, se envolve com uma atmosfera de mundo”. A pluralidade dos mundos é a primeira descoberta de Minnelli, sua posição astronômica no cinema. Mas, então, como passar de um mundo a outro? Aqui temos sua segunda descoberta: a dança já não é apenas movimento de mundo, mas passagem de um mundo a outro, entrada em outro mundo, efração e exploração. Não se trata mais de passar de um mundo real em geral aos mundos oníricos particulares, pois o mundo real já suporia as passarelas que os mundos dos sonhos parecem nos vedar, como na inversão de *A lenda dos beijos perdidos*, onde se vê somente numa imensa *plongée* a realidade, da qual nos separa a aldeia imortal e fechada. Cada mundo, cada sonho em Minnelli está fechado sobre si mesmo, encerrado sobre tudo o que contém, inclusive o sonhador. Ele tem seus prisioneiros sonâmbulos, suas mulheres-panteras, suas guardiãs e se-reias. Cada cenário atinge sua maior força e se torna pura descrição de mundo que substitui a situação²³. A cor é sonho, não porque o sonho é em cores, mas porque as cores em Minnelli adquirem alto

(22) Cf. a excelente análise de Donen por Alain Masson, pp. 99-103.

(23) Tristan Renaud, “Minnelli”, *Dossier du cinéma*: “o cenário não é integrado na *mise en scène* para se tornar um dos seus elementos constituintes, ele é o motor dela”, a tal ponto que a dinâmica dos filmes de Minnelli, mais importante do que a narrativa, “poderia se reduzir a uma viagem através de certo número de cenários que mediriam exatamente a evolução da personagem”.

valor absorvente, quase devorador. Precisamos pois nos insinuar, nos deixar absorver, sem no entanto nos perder ou deixar abocanhar. A dança não é mais o movimento de sonho que traça um mundo, mas se aprofunda, redobra tornando-se o único meio de entrar em outro mundo, quer dizer, no mundo de outro, no sonho ou no passado de outro. *Iolanda e o ladrão* e *A pirata* serão os dois grandes êxitos em que Astaire, e depois Kelly, se introduzem respectivamente num sonho de menina, não sem um certo perigo de morte²⁴. E, em todas as obras que não são comédias musicais, mas simples comédias ou dramas, Minnelli precisa de um equivalente de dança e de canção que, sempre, introduz a personagem no sonho do outro. Em *Correntes Ocultas*, a moça irá até o fundo do pesadelo de seu marido, ao som de Brahms, para atingir o sonho e o amor do irmão desconhecido, passando assim de um mundo a outro. É uma escada rolante enquanto movimento de mundo que, em *O ponteiro da saudade*, quebra o salto do sapato da menina e a leva para o sonho acordado do soldado de licença. Com o grandioso *Os quatro cavaleiros do apocalipse*, precisa haver o pesado galope dos dançarinos e a terrível lembrança do pai fulminado para arrancar o esteta de seu próprio sonho e fazê-lo penetrar no pesadelo generalizado da guerra. Portanto a realidade necessariamente será concebida ora como o fundo de um pesadelo, quando o herói morre por estar aprisionado no sonho do outro (não somente em *Os quatro cavaleiros*, mas em *A lenda dos beijos perdidos*, a morte daquele que tenta escapar), ora como um acordo dos sonhos entre si, seguindo um final feliz no qual cada um se encontra ao se absorver em seu oposto (em *Teu nome é mulher*, o dançarino que reconcilia os dois mundos em luta). A relação do cenário-descrição e do movimento-dança não é mais, como em Donen, a de uma vista chapada com um desdobramento de espaço, mas a de um mundo absorvente com uma passagem entre mundos, para o melhor ou o pior. Ninguém jamais aproximou tanto como Minnelli a comédia musical de um mistério da memória, do sonho e do tempo, tal como de um ponto de indiscernibilidade do real e do imaginário. Estranha e fascinante concepção do sonho, onde o sonho se torna mais e mais implicado na medida em que, sempre, remete ao sonho de outro, ou, como na obra-prima

(24) Jacques Fieschi analisou esta “parte sombria” do sonho em Minnelli: em *Iolanda e o ladrão*, as lavadeiras com garras tentam capturar o homem com lençóis; e em *A pirata*, o homem não apenas é absorvido no sonho da menina, mas esta entra num violento transe sob influência da bola do mágico (*Cinématographe*, n° 34, jan. 1978, pp. 16-18).

A sedutora Mme. Bovary, constitui ele próprio, por seu tema real, uma força devoradora, cruel.

Talvez a renovação do burlesco por Jerry Lewis deva muito de seus fatores à comédia musical. Poderíamos resumir sumariamente a sucessão das idades do burlesco: tudo começou por uma exaltação desmedida das situações sensório-motoras, na qual encadeamentos de cada uma eram aumentados e precipitados, prolongados ao infinito, e os cruzamentos e choques entre suas séries causais independentes eram multiplicados, formando um conjunto prolífero. E na segunda idade este elemento subsistirá, com enriquecimentos e purificações (as trajetórias de B. Keaton, as séries ascendentes de Lloyd, as séries decompostas de *O Gordo e o magro*). Mas o que caracteriza a segunda época é a introdução de um fortíssimo elemento emotivo, afetivo, no esquema sensório-motor: ele se encarna ora na pura qualidade do rosto impassível e reflexivo de Buster Keaton, ora na força do rosto intensivo e variável de Chaplin, conforme os dois pólos da imagem-afecção: no entanto, nos dois casos, ele se insere e expande na forma de ação, quer abra a “pequena forma” de Chaplin, quer feche e converta a “grande forma” de Keaton. Este elemento afetivo se encontra nos Pierrots lunares do burlesco: O Gordo é lunático, mas também Langdon em seus sonos irresistíveis e seus sonhos acordados, e ainda a personagem muda de Harpo Marx, na violência de suas pulsões e na paz da harpa. Mas sempre, mesmo em Langdon, o elemento afetivo fica preso nos dédalos do esquema sensório-motor ou da imagem-movimento, dando aos choques e encontros de séries causais uma nova dimensão que lhes faltava na primeira idade. A terceira época do burlesco implica o cinema falado, mas o falado só entra aqui como suporte ou condição para uma nova imagem: é a imagem mental que leva ao limite a trama sensório-motora, regulando desta vez seus desvios, encontros e choques com base numa cadeia de relações lógicas tão irrefutáveis quanto absurdas ou provocadoras. Esta imagem mental é a imagem discursiva tal como aparece nos grandes discursos dos filmes falados de Chaplin; é também a imagem-argumento no “non-sense” de Groucho Marx ou de Fields. Por sumária que seja esta análise, ela pode fazer pressentir como vai surgir um quarto estágio ou idade: uma ruptura dos vínculos sensório-motores, uma instauração de puras situações óticas e sonoras que, em vez de se prolongarem em ação, entram num circuito voltando sobre si mesmas, para então relançarem outro circuito. É o que aparece com Jerry

Lewis. O cenário vale por si próprio, pura descrição que substituiu seu objeto, tal como na célebre casa das garotas, inteiramente vista em corte, em *O terror das mulheres*, enquanto a ação dá lugar ao grande balé da Devoradora e do herói que se tornou dançarino. É nesse sentido que o burlesco de Jerry Lewis tem origem na comédia musical²⁵. E mesmo o seu procedimento parece feito de erros de dança, de um “grau zero” prolongado e renovado, variado de todas as maneiras possíveis, até finalmente nascer a dança perfeita (*O otário*).

Os cenários apresentam uma intensificação das formas, cores e sons. A personagem de Jerry Lewis, mais involuída do que infantil, é tal que tudo lhe ressoa na cabeça e na alma; mas, inversamente, seus mínimos gestos esboçados ou inibidos, e os sons inarticulados que emite, também ressoam, porque desencadeiam um movimento de mundo que vai até a catástrofe (a destruição do cenário na casa do professor de música em *O otário*), ou que passa de um mundo a outro numa confusão de cores, metamorfose das formas e mutação dos sons (*O professor alopado*). Lewis retoma uma figura clássica do cinema americano, a do *looser*, do perdedor nato, que se define assim: ele “exagera”. Mas de repente, na dimensão do burlesco, esse “exagero” torna-se um movimento de mundo que o salva e vai torná-lo ganhador. Seu corpo é agitado por espasmos e correntes diversas, ondas sucessivas, como quando vai lançar os dados (*Ou vai ou racha*). Não é mais a idade da ferramenta ou da máquina, como aparecem nos estágios precedentes, especialmente nas máquinas de B. Keaton que acima descrevemos. É a nova idade da eletrônica e do objeto teleguiado que substitui por signos óticos e sonoros os signos sensório-motores. Já não é a máquina que se desregula e fica louca, como a máquina de alimentar dos *Tempos modernos*, é a fria racionalidade do objeto técnico autônomo que reage sobre a situação e devasta o cenário: não apenas a casa eletrônica e o aparador de grama em *Detetive mixuruca*, mas os carrinhos que destroem o *self-service* (*O bagunheiro arrumadinho*) e o aspirador que devora tudo na loja, mercadorias, roupas, clientes, papéis de parede (*Errado pra cachorro*)²⁶. O novo burlesco não vem mais

(25) Cf. Robert Benayoun, *Bonjour Monsieur Lewis*, Losfeld.

(26) Os três filmes citados são de Tashlin. Mas a colaboração dele com Lewis torna difícil a divisão, e a autonomia ativa do objeto continua sendo uma constante dos filmes de J. Lewis. Gerard Recasens (*Jerry Lewis, Seghers*) pode ver um dos fundamentos para o cômico de J. Lewis no que ele chama de “personificação do objeto”, e que distingue das ferramentas e máquinas do burlesco precedente: esta distinção recorre à eletrônica, mas também a um novo tipo de movimentos e gestos.

de uma produção de energia pela personagem, que se propagaria e amplificaria como antes. Surge quando a personagem se coloca (involuntariamente) sobre um feixe energético que a leva embora e constitui precisamente o movimento de mundo, uma nova maneira de dançar, de modular: “o ondulatório de fraca amplitude substitui o mecânico de forte peso e a envergadura dos gestos”²⁷. É o caso de dizer, ao menos desta vez, que Bergson está ultrapassado: o cômico já não é o mecânico aplicado sobre o ser vivo, mas um movimento de mundo levando e aspirando o ser vivo. A utilização por Jerry Lewis de técnicas modernas bem avançadas (em especial o circuito eletrônico que ele inventou) só tem interesse porque corresponde à forma e conteúdo dessa nova imagem burlesca. Puras situações óticas e sonoras, que não se prolongam mais em ação, mas remetem a uma onda. É essa onda, movimento de mundo no qual a personagem é colocada como se estivesse em órbita, que vai suscitar os mais belos temas de Jerry Lewis, nesse onirismo muito especial ou estado de sonho implicado: as “proliferações”, pelas quais a personagem burlesca dissemina outras (os seis tios de *Uma família fuleira*), ou implica outras que se reduzem (os três de *Três num sofá*); as “gerações espontâneas” de rostos, corpos ou multidões; as “aglutinações” de personagens que se encontram, soldam e separam (*O fofoqueiro*)²⁸.

Por outra via Tati também estava inventando esta nova idade do burlesco, sem que houvesse semelhança, mas muita correspondência sim, entre os dois cineastas. Com Tati, o vidro, a “vitrine”, tornou-se a situação ótica e sonora por excelência. A sala de espera de *Play time*, o parque de exposição de *As aventuras de M. Hulot no tráfego louco* (tão essencial quanto o parque de atrações em Fellini) eram cenários-descrições, opsignos e sonsignos que constituíam a nova matéria do burlesco²⁹. O som, como veremos, entra em relações profundamente criativas com o visual, já que ambos deixam de ser integrados em meros esquemas sensório-motores. Basta que

(27) Gérard Rabinovitch analisou esta mutação dos gestos e dos movimentos, novos esportes, danças e ginásticas, que correspondem à era eletrônica (*Le Monde*, 27 jul. 1980, p. XIII). Vemos em Jerry Lewis todos os tipos de movimento que antecipam as danças recentes do tipo “break” ou “smurf”.

(28) Cf., do ponto de vista do onirismo em J. Lewis, as duas grandes análises de André Labarthe (*Cahiers du cinéma*, n.º 32, jun. 1962) e de Jean-Louis Comolli (n.º 197, fev. 1968). Comolli fala de “ubiquidade das ondas [que] se propagam”.

(29) Cf. Jean-Louis Schefer, “La vitrine”, e Serge Daney, “Eloge de Tati”, *Cahiers du cinéma*, n.º 303, set. 1979. Já a propósito de *As férias do sr. Hulot*, Bazin mostrava como as situações se abriam com uma imagem-tempo (“M. Hulot et le temps”, in *Qu'est-ce que le cinéma?*, Ed. du Cerf).

Hulot surja, com seu andar que a cada passo faz nascer um dançarino, que volta a andar, que volta a dançar — para que uma onda cósmica penetre, como o vento e a tempestade no hotelzinho de praia de *As férias do sr. Hulot*; ou a casa eletrônica de *Meu tio* se desmanche, num movimento despersonalizado, pronominalizado; ou o restaurante de *Play time* se desfça num impulso que suprime uma descrição para fazer surgir outra. Hulot está sempre prestes a ser carregado por movimentos de mundo que ele faz surgir, ou melhor, que o esperam para surgirem. É uma ondulação de amplitude fraca, com toda a genialidade de Tati, mas que faz proliferarem por toda a parte os M. Hulot, que forma e desfaz grupos, reúne e separa os personagens, numa espécie de balé moderno, como o das pedrinhas no jardim de *Meu tio*, ou a cena de leveza dos mecânicos de *As aventuras de M. Hulot no tráfego louco*. Os fogos de artifício, antecipados, em *As férias do sr. Hulot*, já são, como diz Daney a respeito de *Parede*, o sulco luminoso das cores numa paisagem eletrônica.

Tati secretava seu próprio onirismo, e refreava todo movimento de comédia musical que dele pudesse brotar, em favor de figuras sonoras e visuais capazes de constituir uma nova op-arte, um novo som-arte. É Jacques Demy quem reata, não com a comédia musical, mas com a ópera cantada, uma ópera popular, diz ele. Talvez esteja retomando o que havia de mais original em René Clair, quando a situação se tornava puro cenário valendo por si próprio, enquanto a ação dava lugar a um balé popular cantado, em que os grupos e as personagens se perseguem, cruzam, jogam argolinha e quatro cantos*. Assistimos em Demy a situações óticas e sonoras encarnadas pelos cenários-descrições coloridos, que não se prolongam mais em ações, mas em cantos operando, de certo modo, um “desprendimento”, uma “defasagem” da ação. Encontramos os dois níveis: por um lado, situações sensório-motoras definidas pela cidade, por seu povo, suas classes, pelas relações, ações e paixões das personagens. Mas, por outro lado, mais profundo, a cidade confunde-se com o que nela é cenário, passagem Pommeraye; e a ação cantada torna-se movimento de cidade e de classe, com as personagens se cruzando sem se conhecerem, ou, ao contrário, se reencontrando, opondo, unindo, misturando e separando numa situação puramente óti-

* Jogo popular, no qual cinco participantes (p.ex.) disputam os quatro cantos de uma sala: quatro ficam nos cantos e, quando trocam de posição, o que está fora procura conquistar um lugar. (R.J.R.)

ca e sonora que traça a seu redor um sonho implicado, “círculo encantado” ou verdadeiro “encantamento”³⁰. Como em Lewis e em Tati, o cenário substitui a situação e o jogo de trocas, que se cruzam, substitui a ação.

(30) Falando já de *Lola* (que Demy havia concebido como uma comédia cantada), Claude Ollier notou os cruzamentos ou coincidências de personagens, e as “defasagens” da ação: *Souvenirs écran*, p. 42. Igualmente, em *Une chambre en ville*, Jacques Fieschi nota as cenas que entrecruzam os personagens no apartamento da esposa do coronel, como que num “círculo encantado” que vai além da narração; e Dominique Rimieri insiste na autonomia pictórica do cenário, e no “desprendimento da ação” na música (cf. *Cinématographe*, n.º 82, out. 1982).

4. Os cristais de tempo

1

O cinema não apresenta apenas imagens, ele as cerca com um mundo. Por isso, bem cedo, procurou circuitos cada vez maiores que unissem uma imagem atual a imagens-lembrança, imagens-sonho, imagens-mundo. Não é esta extensão que Godard questiona em *Salve-se quem puder (a vida)*, quando aborda a visão dos agonizantes (“não estou morto, pois minha vida não passou ante meus olhos”)? Não seria preciso seguir a direção contrária? Contrair a imagem, em vez de a dilatar. Procurar o menor circuito, que funciona como limite interior de todos os outros, e que cola a imagem atual a um tipo de duplo imediato, simétrico, consecutivo ou até mesmo simultâneo. Os circuitos mais largos da lembrança ou do sonho supõem essa base estreita, essa ponta extrema, e não o inverso. Tal tendência já aparece nas ligações por *flash-back*: em Mankiewicz há curto-circuito entre a personagem que conta “no passado”, e ela mesma, na medida em que descobriu algo que possa contar; em M. Carné, no filme *Trágico amanhecer*, todos os circuitos de lembrança, que a cada vez nos fazem voltar ao quarto de hotel, repousam num pequeno circuito, a lembrança recente do assassinato que, justamente, acabava de acontecer no mesmo quarto. Se levamos esta tendência às últimas conseqüências, diremos que a própria imagem atual tem uma imagem virtual que a ela corresponde, como um duplo ou reflexo. Em termos bergsonianos, o objeto real reflete-se numa imagem especular tal como no objeto virtual que, por seu lado e ao mesmo tempo, envolve ou reflete o real: há “coalescência” entre os

dois¹. Há formação de uma imagem bifacial, atual e virtual. É como se uma imagem especular, uma foto, um cartão-postal se animassem, ganhassem independência e passassem para o atual, com o risco de a imagem atual voltar ao espelho, retomar lugar no cartão-postal ou na foto, segundo um duplo movimento de liberação e de captura.

Reconhecemos aqui o gênero de *descrição* bem particular que, em vez de incidir sobre um objeto supostamente distinto, nunca pára de (ao mesmo tempo) absorver e criar seu próprio objeto, conforme a exigência de Robbe-Grillet². Circuitos cada vez mais vastos poderão se desenvolver, correspondendo a camadas cada vez mais profundas da realidade e a níveis cada vez mais elevados da memória ou do pensamento. Mas é o circuito mais estreito da imagem atual e de sua imagem virtual que porta o conjunto e serve de limite interno. Vimos como, em percursos mais amplos, a percepção e a lembrança, o real e o imaginário, o físico e o mental, ou, antes, suas imagens, se perseguiam sem descanso, correndo uma atrás da outra e remetendo uma à outra, em torno de um ponto de indiscernibilidade. Mas o que constitui tal ponto de indiscernibilidade é precisamente o menor circuito, quer dizer, a coalescência da imagem atual e da imagem virtual, a imagem bifacial, a um tempo atual e virtual. Chamávamos de opsigno (e sonsigno) a imagem atual separada de seu prolongamento motor: ela compunha então grandes circuitos, entrava em comunicação com o que podia aparecer como imagens-lembrança, imagens-sonho, imagens-mundo. Mas o opsigno encontra seu verdadeiro elemento genético quando a imagem ótica atual cristaliza com sua própria imagem virtual, no pequeno circuito interior. É uma imagem-cristal, que nos dá a razão, ou, antes, o “núcleo” dos opsignos e de suas composições. Estas não são mais que estilhaços de imagem-cristal.

A imagem-cristal, ou a descrição cristalina, tem mesmo duas faces que não se confundem. É que a confusão entre real e imaginário é um simples erro de fato, que não afeta a discernibilidade deles: a confusão só se faz “na cabeça” de alguém. Enquanto a indis-

(1) Bergson, *MM*, p. 274 (145); *ES*, p. 917 (136). Vimos no capítulo anterior como o esquema bergsoniano dos circuitos apresentava uma aparência de anomalia se considerado o círculo “mais estreito”, “mais perto da percepção imediata”: *MM*, p. 250 (114).

(2) Jean Ricardou desenvolveu a teoria das descrições na dupla direção da “captura” e da “liberação”: ora personagens e acontecimentos supostamente reais se imobilizam numa “representação”, ora é o inverso: *Le nouveau roman*, Seuil, pp. 112-121. Esses procedimentos são freqüentes nos filmes de Robbe-Grillet.

cernibilidade constitui uma ilusão objetiva; ela não suprime a distinção das duas faces, mas torna impossível designar um papel e outro*, cada face tomando o papel da outra numa relação que temos de qualificar de pressuposição recíproca, ou de reversibilidade³. Com efeito, não há virtual que não se torne atual em relação ao atual, com este se tornando virtual sob esta mesma relação: são um avesso e um direito perfeitamente reversíveis. São “imagens mútuas”, como diz Bachelard, nas quais se efetua uma troca⁴. A indiscernibilidade do real e do imaginário, ou do presente e do passado, do atual e do virtual, não se produz portanto, de modo algum, na cabeça ou no espírito, mas é o caráter objetivo de certas imagens existentes, duplas por natureza. Então, duas ordens de problema se colocam: uma de estrutura, outra de gênese. Em primeiro lugar, quais são estas consolidações de atual e virtual que definem uma estrutura cristalina (mais num sentido estético geral que num sentido científico)? E, depois, qual é a operação genética que aparece nessas estruturas?

O caso mais conhecido é o espelho. Os espelhos de viés, os espelhos côncavos e convexos, os espelhos venezianos são inseparáveis de um circuito, como vemos por toda a obra de Ophuls, e em Losey, particularmente, em *Eva e O criado*⁵. O próprio circuito é uma troca: a imagem especular é virtual em relação à personagem atual que o espelho capta, mas é atual no espelho que nada mais deixa ao personagem além de uma mera virtualidade, repelindo-a para o extra-campo. A troca é ainda mais ativa na mesma medida em que o circuito remete a um polígono de número crescente de lados: tal como um rosto refletido nas facetas de um anel, um ator visto dentro de uma infinidade de binóculos. Quando as imagens virtuais assim proliferam, o seu conjunto absorve toda a atualidade da personagem, ao mesmo tempo que a personagem já não passa de uma virtualidade entre outras. Essa situação já está prefigurada em *Cidadão Kane* de Welles, quando Kane passa entre dois espe-

* Tradução literal: “mas torna-a *indesignável*” (*inassignable*), termo que reaparecerá no correr do texto. (R.J.R.)

(3) Cf. o que Hjelmslev diz do “conteúdo” e da “expressão”: “É impossível sustentar que seja legítimo chamar uma dessas duas grandezas de expressão, e a outra de conteúdo, e não o inverso; elas só são definidas como solidárias uma da outra, e nem uma nem outra o pode ser mais precisamente. Tomadas em separado, só se pode defini-las por oposição e de maneira relativa, como fúntivos de uma mesma função que se opõem um ou outro” (*Prolégômenes à une Théorie du langage*, Ed. de Minuit, p. 85).

(4) Bachelard, *La terre et les rêveries de la volonté*, Corti, p. 290 (a propósito do cristal).

(5) Sobre “o movimento de câmera a 360 graus com vários espelhos”, cf. Ciment, *Le livre de Losey*, Stock, pp. 261-262, 274.

lhos face a face; mas surge em estado puro no célebre palácio dos espelhos de *A dama de Shanghai*, onde o princípio de indiscernibilidade atinge o ápice: perfeita imagem-cristal em que os espelhos multiplicados tomaram a atualidade dos dois personagens, que só poderão reconquistá-la quebrando-os a todos, encontrando-se assim lado a lado e matando-se um ao outro.

A imagem atual e sua imagem virtual constituem, portanto, o menor circuito interior, em última análise, uma ponta ou um ponto, mas um ponto físico que não deixa de ter elementos distintos (um pouco como o átomo epicuriano). Distintos, mas indiscerníveis, assim são o atual e o virtual, que não param de se trocar. Quando a imagem virtual se torna atual, então é visível e límpida, como num espelho ou na solidez do cristal terminado. Mas a imagem atual também se torna virtual, por seu lado, remetida a outra parte, invisível, opaca e tenebrosa, como um cristal que mal foi retirado da terra. O par atual-virtual se prolonga, pois, imediatamente em opaco-límpido, expressão de sua troca. No entanto, basta que as condições (notadamente de temperatura) se modifiquem para que a face límpida se escureça, e a face opaca adquira ou reencontre sua limpidez. A troca é relançada. Há, sim, distinção das duas faces, mas não discernibilidade, enquanto as condições não forem precisadas. Esta situação parece nos aproximar da ciência. E não é por acaso que a vemos desenvolvida em Zanussi, por conta de uma inspiração científica. O que interessa a Zanussi, no entanto, é o “poder” da ciência, sua relação com a vida, e antes de mais nada, sua projeção na vida dos próprios homens de ciência⁶. *Struktura kristalu* (Estrutura de cristal) mostra precisamente dois homens de ciência dos quais um brilha, já possui toda a luz da ciência oficial, da ciência pura, enquanto o outro se enveredou por uma vida opaca e por tarefas obscuras. Mas, sob outro aspecto, não é a face obscura que se torna luminosa? Ainda que esta luz não seja a da ciência, e que se aproxime da fé como de uma “iluminação” agostiniana, enquanto os representantes da ciência pura se tornam singularmente opacos e tomam iniciativas de uma inconfessável vontade de potência (*Barwy ockronne*, (Camuflagem), *Imperativ* (Imperativo))? Zanussi faz parte desses autores que, desde Dreyer, souberam alimentar o diálogo com um con-

(6) Serge Daney notou que, nos cinemas da Europa Oriental, o poder científico ganha grande extensão, porque é o único que pode ser mostrado e submetido à crítica (sendo intocável o poder político): daí a coexistência de um cotidiano vivido e de um discurso científico “off”. Cf. *La rampe, Cahiers du cinéma* - Gallimard, p. 99 (sobre Zanussi e Makavejev).

teúdo religioso, metafísico ou científico, mantendo-o como a determinação mais cotidiana, mais trivial. E esse êxito vem justamente de um princípio de indiscernibilidade. O que é luminoso, o claro esquema científico de um corte do cérebro, ou a caixa craniana opaca de um monge rezando (*Illuminacja* (Iluminação))? Entre as duas faces distintas uma dúvida sempre subsistirá, impedindo-nos de saber qual é límpida, qual é sombria, consideradas todas as condições. Em *Constans* (Constância) os dois protagonistas “ficam no terreno de combate, gelados e cobertos de lama, enquanto o sol surge”⁷. É que as condições remetem ao meio, tal como as condições meteorológicas que constantemente encontramos em Zanussi. O cristal já não se reduz à posição exterior de dois espelhos face a face, mas à disposição interna de um germe face ao meio. Qual será o germe capaz de semear o meio, essa extensão desértica e nevada que se manifesta nos filmes de Zanussi? Ou então, apesar dos esforços dos homens, continuará o meio amorfo, ao mesmo tempo que o cristal se esvazia de sua interioridade, e que o germe é apenas um germe morto, doença mortal ou suicídio (*Spirala* (Espiral))? A troca ou a indiscernibilidade prosseguem, pois, de três maneiras no circuito cristalino: o atual e o virtual (ou os dois espelhos face a face); o límpido e o opaco; o germe e o meio. Zanussi tenta fazer passar todo o cinema sob esses diversos aspectos de um princípio de incertitude.

Zanussi fez do cientista um ator, isto é, um ser dramático por excelência. Mas já era essa a situação do ator em si mesmo: o cristal é uma cena, ou melhor, uma pista, antes de ser um anfiteatro. O ator está intrinsecamente ligado a seu papel público: ele atualiza a imagem virtual do papel, que se torna visível e luminoso. O ator é um “monstro”, ou antes os monstros são atores natos, siameses ou homens sem braços, porque encontram um papel no excesso ou defeito que os afeta. Mas, quanto mais a imagem virtual do papel se torna atual e límpida, mais a imagem atual do ator entra nas trevas e se faz opaca: haverá uma empresa privada do ator, uma sombria vingança, uma atividade criminosa ou justiceira singularmente obscura. E essa atividade subterrânea se libertará, se fará também visível, à medida que o papel interrompido recair no opaco. Reconhecemos o tema dominante, já no cinema mudo, da obra de Tod Browning. Um falso homem sem braços entra no seu papel e corta real-

(7) Peter Cowie, “La chute d'un corps”, *Cinématographe*, n° 87, mar. 1983, p. 6. Este artigo contém uma excelente análise do conjunto da obra de Zanussi.

mente os braços, por amor a uma mulher que não suportava a mão dos homens, mas tenta se recuperar organizando o assassinato de um rival intacto (*O monstro do circo*). Em *A trindade maldita*, o ventríloquo Eco só pode falar através de seu boneco, mas se recupera na empresa criminosa que ele realiza disfarçado de velha, com o risco de confessar seu crime através da boca daquele que, por erro, era acusado. Os monstros de *Monstros* são monstros apenas porque foram forçados a entrar no papel manifesto destes, e é por sombra vingança que se encontram, reconquistando uma estranha clareza que vem, sob os raios, interromper o seu papel⁸. Com *O falcão negro*, é no correr de uma transformação que o “ator” se vê paralisado, quando ia fazer com que seu papel de bispo servisse a uma intenção criminosa: como se a troca monstruosa de repente se gelasse. Uma lentidão anormal, sufocante, penetra, em geral, as personagens de Browning, no cristal. O que aparece em Browning não é de modo algum uma reflexão sobre o teatro ou o circo, como veremos em outros, mas uma dupla face do ator, que só o cinema podia captar, instaurando seu circuito próprio. A imagem virtual do papel público se atualiza, mas o faz em relação à imagem virtual de um crime privado, que por sua vez também se torna atual e substitui a primeira. Já não se sabe onde está o papel, onde o crime. Talvez fosse preciso haver este acordo extraordinário entre um ator e um autor: Browning e Lon Chaney. Esse circuito cristalino do ator, sua face transparente e sua face opaca, é o travesti. Se Browning assim atingiu uma poesia do indesignável, parece que dois grandes filmes de travesti herdaram sua inspiração: *The lodger*, de Hitchcock, e *A vingança de Yukinojo*, de Ichikawa, com seus esplêndidos fundos pretos.

Numa lista tão heteróclita devemos incluir o navio. Também ele é uma pista, um circuito. Parece que, como nos quadros de Turner, fender-se em dois não é um acidente, mas um poder* que caracteriza o navio. Foi Herman Melville, em sua obra romanesca, que

(8) Cf. a análise de Browning por Jean-Marie Sabatier, *Les classiques du cinéma fantastique*, Balland, pp. 83-85: “Toda a obra de Browning assenta na dialética espetáculo-realidade. (...) Essa capacidade do ator a se transformar de homem real em homem de sonho, com o aumento de potência que isso supõe, não resulta, na verdade, do tema do desdobramento tal como o vemos entre os românticos alemães ou no mito Jekyll-Hide. Mais que de um duplo, trata-se de um reflexo, um reflexo que só existe em função do olhar de outrem, enquanto, sob a máscara, o rosto permanece na sombra”.

* No original, *puissance*, que designa o poder enquanto dominação (política ou crítica) mas como força seria mais o latim *potentia* que o *potestas*. Evitaremos a tradução “potência”, que tem sentido muito mais restrito em português do que *puissance* ou *potentia*. (R.J.R.)

fixou de modo definitivo essa estrutura. Germe semeando o mar, o navio está preso entre suas duas faces cristalinas: uma face límpida que é o navio de cima, onde tudo deve ser visível, conforme a ordem; uma face opaca, que é o navio de baixo, que transcorre embaixo da água — a face negra dos encarregados do transporte do carvão. Mas parece que a face límpida atualiza uma espécie de teatro ou de dramaturgia que se apodera dos próprios passageiros, ao passo que o virtual entra na face opaca, e se atualiza por sua vez nos acertos de contas entre fogueiras, na perversidade diabólica de um chefe de tripulação, na monomania de um capitão, na secreta vingança de negros rebelados⁹. É o circuito de duas imagens virtuais que não cessam de se atualizar, e não cessam de se relançar. Não é tanto o *Moby Dick*, de Huston, que proporciona a versão cinematográfica do navio, é antes *A dama de Shangai*, de Welles, em quem decididamente encontramos a maior parte das figuras da imagem-cristal: o iate de nome *Circe* mostra uma face visível e outra invisível, uma face límpida, que engana o herói ingênuo, por um tempo, enquanto a outra face, a opaca, a grande cena obscura do aquário dos monstros, ascende em silêncio e aumenta à medida que a primeira se encobre e se turva. E, de outra maneira, é Fellini quem encontra, após a pista de circo, um circuito do navio como último destino. Já o pacote de *Amarcord* se portava como um enorme germe de morte ou de vida sobre o mar de plástico. Mas, em *E la nave va*, o navio faz proliferar as faces de um polígono crescente. Ele se fende primeiramente em dois no sentido alto-baixo: toda a ordem visível do navio e de seus marinheiros está a serviço do grande empreendimento dramático dos passageiros-cantores; mas, quando esses passageiros de cima vão ver o proletariado de baixo, é este que por sua vez se torna espectador, ouvinte do concurso de canto que impõe aos de cima, ou do concurso musical na cozinha. Depois a fenda muda de orientação, divide, na ponte, os passageiros-cantores e os naufragos-proletários: ainda aí a troca se dá entre o atual e o virtual, o límpido e o opaco, numa combinação musical ao modo de Bartok. E ainda depois, a fenda quase se torna desdobramento: o obscuro navio de guerra, cego e fechado, aterrorizante, que vem exigir os fugitivos, se atualiza na mesma medida em que o navio transparente consumou sua dramaturgia fune-

(9) Sobre o navio, a visão, o visível e o invisível, o transparente e o opaco na obra de Melville, cf. Régis Durand, *Melville, Age d'homme*, e Philippe Jaworski, *Le désert et l'empire*, tese defendida em Paris-VII.

rária, num esplêndido circuito de imagens cada vez mais rápidas em que os dois navios acabam explodindo e afundando, devolvendo ao mar o que é do mar, um meio eternamente amorfo, um rinoceronte melancólico que vale por Moby Dick. É a imagem mútua, o ciclo do navio-cristal num fim de mundo pictórico e musical, e, entre os últimos gestos, o jovem terrorista maníaco que não pode se impedir de jogar uma derradeira bomba na estreita seteira do sombrio navio.

O navio também pode ser o navio dos mortos, a nave de uma simples capela como lugar de troca. A sobrevivência virtual dos mortos pode-se atualizar, mas não seria às custas de nossa existência, que por sua vez se torna virtual? São os mortos que nos pertencem, ou nós que pertencemos aos mortos? E nós os amamos contra os vivos, ou a favor da vida e com ela? O belo filme de Truffaut, *La chambre verte*, organiza estas quatro faces que formam um curioso cristal verde, uma esmeralda. Em certo momento o herói se esconde num compartimento com vidraça despolida e reflexos verdes, onde parece levar uma existência glauca, indesignável, entre os vivos e os mortos. E no cristal da capela se enxergam mil círios, sarça de fogo à qual sempre falta um ramo para formar a "figura perfeita". Sempre faltará o último círio daquele ou daquela que só pode acender o penúltimo, numa irredutível persistência da vida que torna infinito o cristal.

O cristal é expressão. A expressão vai do espelho ao germe. É o mesmo circuito que passa por três figuras, o atual e o virtual, o límpido e o opaco, o germe e o meio. Com efeito, por um lado o germe é a imagem virtual que fará cristalizar um meio atualmente amorfo; mas, por outro, este deve ter uma estrutura virtualmente cristalizável, em relação à qual o germe desempenha o papel de imagem atual. Também aí o atual e o virtual se trocam numa indiscernibilidade que a cada vez deixa subsistir a distinção. Numa célebre seqüência de *Cidadão Kane*, a pequena bola de vidro se parte ao cair das mãos do moribundo, mas a neve que ela continha parece vir em nossa direção, por rajadas, para semear os meios que vamos descobrir. Não sabemos por enquanto se o germe virtual ("Rosebud") vai se atualizar, pois não sabemos de antemão, se o meio atual tem a virtualidade correspondente. Talvez seja assim que devemos compreender o esplendor das imagens de *Coração de cristal* em Herzog, e o aspecto duplo do filme. A busca do coração e do segredo alquímicos, do cristal vermelho, não é separável da busca dos limites cósmicos, como a mais alta tensão do espírito e o mais profundo

grau da realidade. Mas será preciso que o fogo do cristal se transmita a toda a manufatura para que também o mundo deixe de ser um meio amorfo aplainado que se detém à beira de um abismo, e revele em si potencialidades cristalinas infinitas ("a terra surge das águas, vejo uma nova terra...")¹⁰. Herzog esculpiu, nesse filme, as maiores imagens-cristal da história do cinema. Há em Tarkovsky uma tentativa análoga, retomada de filme em filme, mas sempre fechada: *O espelho* constitui um cristal girante, de duas faces se o referimos à personagem adulta invisível (sua mãe, sua mulher), de quatro faces se o referimos aos dois casais invisíveis (sua mãe e a criança que ele foi, sua mulher e o filho que ele tem). E o cristal gira sobre si mesmo, como uma *tête chercheuse* que interroga um meio opaco: O que é a Rússia, o que é a Rússia...? O germe parece se imobilizar nas imagens molhadas, lavadas, pesadamente translúcidas, com suas faces ora azuladas ora marrons, enquanto o meio verde parece, sob a chuva, incapaz de ultrapassar o estado de um cristal líquido que guarda seu segredo. Seria preciso acreditar que o planeta mole *Solaris* dará uma resposta, e reconciliará o oceano e o pensamento, o meio e o germe, designando a um só tempo a face transparente do cristal (a mulher reencontrada) e a forma cristalizável do universo (a moradia reencontrada)? *Solaris* não apresenta tal otimismo, e *Stalker* devolve o meio à opacidade de uma zona indeterminada, e o germe, à morbidez do que aborta, uma porta fechada. A lavagem de Tarkovsky (a mulher que lava os cabelos junto a um muro úmido em *O espelho*), as chuvas que dão o ritmo a cada filme, tão intensas quanto em Antonioni ou Kurosawa, mas com outras funções, fazem renascer sem descanso a questão: que sarça ardente, que fogo, que alma, que esponja estancará essa terra? Serge Daney observou que, seguindo Dovjenko, certos cineastas soviéticos (ou da Europa oriental, como Zanussi) mantiveram o gosto por matérias pesadas, naturezas mortas densas, que foram, ao contrário, eliminadas pela imagem-movimento no cinema ocidental¹¹. Na imagem-cristal há essa busca mútua, cega e hesitante, da matéria

(10) Sobre a aproximação das paisagens de Herzog com a pintura cristalina e visionária de Friedrich, cf. Alain Masson, "La toile et l'écran", in *Positif*, n.º 159.

(11) Serge Daney, *Libération*, 29 jan. 1982: "Os americanos levaram bem longe o estudo do movimento contínuo (...), de um movimento que esvazia a imagem de seu peso, de sua matéria. (...) Na Europa, e até mesmo na URSS, alguns se dão ao luxo de interrogar o movimento sobre sua outra vertente: desacelerado e descontínuo. Paradjanov, Tarkovsky (mas já Eisenstein, Dovjenko ou Banel) olham a matéria se acumular e se obstruir, uma geologia de elementos, lixos e tesouros se fazer em câmera lenta. Eles fazem o cinema da imobilidade soviética, desse império imóvel. Pouco importa que esse império o queira ou não".

e do espírito: para além da imagem-movimento, “no que ainda somos devotos”.

O germe e o espelho são mais uma vez retomados, um na obra se fazendo, o outro na obra refletida na obra. Estes dois temas, que atravessaram todas as outras artes, iriam afetar também o cinema. Ora é o filme que se reflete numa peça de teatro, num espetáculo, num quadro ou, melhor, num filme no interior do filme; ora é o filme que se toma por objeto no processo de sua constituição ou de seu fracasso em se constituir. Ora os dois temas são bem distintos: em Eisenstein, a montagem de atrações já criava imagens especulares; em *O ano passado em Marienbad*, de A. Resnais e Robbe-Grillet, as duas grandes cenas de teatro são imagens especulares (e todo o hotel de Marienbad que é um cristal puro, com sua face transparente, sua face opaca e suas trocas)¹². Inversamente, *Oito e meio*, de Fellini, é uma imagem em germe, se fazendo, que se nutre de seus fracassos (exceto talvez na grande cena do telepata que introduz uma imagem especular). *O estado das coisas*, de W. Wenders, é tanto mais em germe quanto mais fracassa, se dispersa e só pode se refletir nas razões que o impedem. Buster Keaton, que às vezes é apresentado como um gênio sem reflexão, foi talvez o primeiro, junto com Vertov, a introduzir o filme dentro do filme. Uma vez em *Sherlock Junior*, mais sob a forma de uma imagem especular; outra em *O homem das novidades*, sob forma de um germe que passa pelo cinema direto, ainda que manejado por um macaco ou por um repórter, e constitui o filme se fazendo. Ora, ao contrário, à maneira dos *Moedeiros falsos*, de Gide, os dois temas ou os dois casos se cruzam e reúnem, tornam-se indiscerníveis¹³. Em *Passion*, de Godard, os quadros vivos, pictóricos e musicais, estão se fazendo, mas também a operária, a mulher e o patrão são a imagem especular daquilo que, no entanto, os reflete. Em Rivette, a representação teatral é uma imagem especular, mas, justamente porque não pára de fracassar, é o germe daquilo que não consegue se produzir nem se refletir. Daí o papel tão estranho dos ensaios de Péricles em *Paris nous appartient*, ou de Fedra em *L'amour fou*. Havia ainda outra

(12) Daniel Rocher fez uma análise detalhada do branco e preto, do límpido e do opaco, da repartição e de suas trocas, em *O ano passado em Marienbad*: cf. *Alain Resnais et Alain Robbe-Grillet, Etudes cinématographiques*. E Robert Benayoun, dando ênfase aos ladrilhos, aos gelos brancos e às pedras preciosas pretas: *Marienbad* “é uma espécie de cristal das vidências” (*Alain Resnais arpenteur de l'imaginaire*, Stock, p. 97).

(13) Raymond Bellour e Alain Vironaux confrontaram de maneira bem geral *Oito e meio* de Fellini com o romance de Gide: *Fellini I, Etudes cinématographiques*.

fórmula em *A história imortal*, de Welles: o filme todo era a imagem especular de uma lenda reencenada pelo velho, mas valia também pela primeira vez que faria germinar a própria lenda e a daria ao mar¹⁴.

Era fatal que o cinema, na crise da imagem-ação, passasse por melancólicas reflexões hegelianas sobre sua própria morte: não tendo mais história para contar, ele tomaria a si próprio por objeto e só poderia contar sua própria história (W. Wenders). Mas, de fato, se a obra especular e a obra em germe sempre acompanharam a arte sem jamais extenuá-la foi porque esta encontrava, nisso, um meio de constituição para certas imagens especiais. Do mesmo modo, o filme dentro do filme não marca um fim da História, e não tem mais suficiência em si mesmo do que o *flash-back* ou o sonho: é apenas um procedimento que deve receber sua necessidade de outra parte. Com efeito, é um modo de composição da imagem-cristal. Se empregamos esse modo, é preciso que ele esteja fundado em considerações capazes de lhe dar uma justificação mais elevada. Notaremos que, em todas as artes, a obra dentro da obra freqüentemente esteve ligada à consideração de uma vigilância, de uma investigação, vingança, conspiração ou complô. Isso já valia para o teatro de Hamlet, mas também para o romance de Gide. Vimos a importância que o tema do complô ganhou no cinema, com a crise da imagem-ação; não apenas em Rivette, também em *O ano passado em Marienbad* uma invencível atmosfera de conspiração se difunde. No entanto, isso não passaria de um ponto de vista muito secundário, se o cinema não tivesse razões mais fortes para lhe dar profundidade nova e específica. O próprio cinema como arte vive numa relação direta com um complô permanente, uma conspiração internacional que o condiciona de dentro, como o mais íntimo inimigo, o mais indispensável. Essa conspiração é a do dinheiro; o que define a arte industrial não é a reprodução mecânica, mas a relação, que se interiorizou com o dinheiro. Para a dura lei do cinema, um minuto de imagem que custa um dia de trabalho coletivo, a única resposta, ou contestação, é a de Fellini: “quando não houver mais dinheiro, o filme estará terminado”. O dinheiro é o avesso de todas as imagens que o cinema mostra e monta do lado direito, de modo

(14) Frédéric Vitoux chama a atenção para o aspecto cristalino das imagens do marinheiro levado para casa: “Uma luz amarela muito viva recai sobre o marinheiro e a auréola, enquanto o conjunto da sala e o próprio Mr. Clay permanecem na fria penumbra das iluminações cinza-azul” (*Positif*, nº 167, mar. 1975, p. 57).

que os filmes sobre o dinheiro já são, embora implicitamente, filmes dentro do filme ou sobre o filme¹⁵. É esse o verdadeiro “estado das coisas”: ele não está no fim do cinema, como diz W. Wenders, mas sim, como ele mostra, numa relação constitutiva entre o filme se fazendo e o dinheiro como todo do filme. W. Wenders, em *O estado das coisas*, mostra o hotel deserto e devastado, e a equipe do filme, cada um de cujos integrantes retorna a sua solidão, vítima de um complô, cuja chave está noutra parte; e essa chave, a segunda parte do filme descobre com o avesso, o *trailer* do produtor fugido que vai ser assassinado, provocando a morte do cineasta, de maneira a tornar evidente que não há, nunca haverá equivalência ou igualdade na troca mútua câmera-dinheiro.

É o que mina o cinema, a velha maldição: o dinheiro é tempo. Se é verdade que o movimento suporta como invariante um conjunto de trocas ou uma equivalência, uma simetria, o tempo é por natureza a conspiração da troca desigual ou a impossibilidade de equivalência. É nesse sentido que ele é dinheiro: das duas fórmulas de Marx, M-D-M é a da equivalência, mas D-M-D é a da equivalência impossível ou da troca fraudulenta, dissimétrica. Godard afirmou que *Passion* propunha, precisamente, o problema da troca. E se Wenders, como vimos em seus primeiros filmes, tratava a câmera como equivalente geral de qualquer movimento de translação, ele descobre em *O estado das coisas* a impossibilidade da equivalência câmera-tempo, o tempo sendo dinheiro ou circulação de dinheiro. L’Herbier dissera tudo, numa conferência surpreendente e zombadora: com o espaço e o tempo se tornando cada vez mais caros no mundo moderno, a arte teve de se fazer “arte industrial internacional”, quer dizer, cinema, para *comprar* espaço e tempo enquanto “títulos imaginários do capital humano”¹⁶. Não era esse o tema explícito da obra-prima *O dinheiro*, mas seu tema implícito (e num filme com o mesmo título, inspirado em Tolstói, Bresson mostra que o dinheiro, por ser da ordem do tempo, torna impossível qualquer reparação do mal, qualquer equivalência ou retribuição justa, a não ser, evidentemente, através da graça). Em suma, *é numa mesma operação que o cinema enfrenta seu pressuposto mais interno, o dinhei-*

(15) A revista *Cinématographe* dedica dois números especiais ao “dinheiro no cinema”, n.º 26 e 27, abr. e maio 1977. Analisando os filmes em que o dinheiro tem papel importante, encontramos, como que naturalmente, o tema do filme que se reflete no filme. Salientemos um artigo premonitório de Mireille Latil, “Bresson et l’argent”, que analisa o papel e a importância do dinheiro na obra de Bresson bem antes de ele fazer um filme com esse nome.

(16) Marcel L’Herbier, “Le cinématographe et l’espace, chronique financière”, reproduzido in Noël Burch, *Marcel L’Herbier*, Seghers, pp. 97-104.

ro, e que a imagem-movimento cede lugar à imagem-tempo. O que o filme dentro do filme exprime é o circuito infernal entre a imagem e o dinheiro, a inflação que o tempo põe na troca, a “alta estonteante”. O filme é o movimento, mas o filme dentro do filme é o dinheiro, é o tempo. A imagem-cristal recebe assim o princípio que a funda: relançar sem descanso a troca dissimétrica, desigual e sem equivalência, dar imagem contra dinheiro, dar tempo contra imagens, converter o tempo, a face transparente, e o dinheiro, a face oculta, como um pião sobre sua ponta. E o filme estará terminado quando não houver mais dinheiro...

2

Por mais que a imagem-cristal tenha muitos elementos distintos, sua irreduzibilidade consiste na unidade indivisível de uma imagem atual e de “sua” imagem virtual. Mas o que é essa imagem virtual em coalescência com a atual? O que é uma imagem mútua? Bergson sempre se colocou esta questão, e procurou sempre a resposta no abismo do tempo. O que é atual é sempre um presente. Mas, justamente, o presente muda ou passa. Pode-se sempre dizer que ele se torna passado quando já não é, quando um novo presente o substitui. Mas isso não quer dizer nada¹⁷. Certamente é preciso que ele passe, para que o novo presente chegue, que passe ao mesmo tempo que é presente, no momento em que o é. É preciso, portanto, que a imagem seja presente e passada, ainda presente e já passada, a um só tempo, ao mesmo tempo. Se não fosse já passada ao mesmo tempo que presente, jamais o presente passaria. O passado não sucede ao presente que ele não é mais, ele coexiste com o presente que foi. O presente é a imagem atual, e *seu* passado contemporâneo é a imagem virtual, a imagem especular. Segundo Bergson, a “paranésia” (ilusão de *déjà-vu*, de já-vivido) nada mais faz que tornar sensível esta evidência: há uma lembrança do presente, contemporânea do próprio presente, tão colada a este quanto um papel ao ator. “Nossa existência atual, na medida em que se desenrola no

(17) *ES*, p. 914 (131): “Como é que a lembrança só nasceria quando está tudo acabado?”. Observaremos que Bergson não fala de cristal: as únicas imagens que invoca são óticas, acústicas ou magnéticas.

tempo, se duplica assim de uma existência virtual, de uma imagem especular. Logo, cada momento de nossa vida oferece estes dois aspectos: ele é atual e virtual, por um lado percepção e por outro lembrança. (...) Aquele que tomar consciência do contínuo desdobramento de seu presente em percepção e em lembrança (...) será comparável ao ator que desempenha automaticamente seu papel, se escutando e olhando encenar”¹⁸.

Se Bergson chama a imagem virtual de “lembrança pura”, é para melhor distingui-la das imagens mentais, das imagens-lembrança, sonho ou devaneio, com as quais corremos o risco de confundi-la. Com efeito, estas são imagens virtuais, mas atualizadas ou em vias de atualização em consciências ou estados psicológicos. E elas se atualizam necessariamente com referência a um novo presente, a outro presente que não aquele que foi: daí esses circuitos mais ou menos amplos, evocando imagens mentais em função das exigências do novo presente que se define como posterior ao antigo, e que define o antigo como anterior, conforme uma lei de sucessão cronológica (a imagem-lembrança será, pois, datada). Ao contrário, a imagem virtual em estado puro se define, não em função de um novo presente com referência ao qual ela seria (relativamente) passada, mas em função do atual presente, *do qual* ela é o passado, absoluta e simultaneamente: particular, ela é no entanto “passado em geral”, no sentido em que ainda não tem data¹⁹. Pura virtualidade, ela não tem que se atualizar, já que é estritamente correlativa da imagem atual, com a qual forma o menor circuito que serve de base ou de ponta a todos os outros. Ela é a imagem virtual que corresponde a tal imagem atual, em vez de se atualizar, de ter de se atualizar em *outra* imagem atual. É um circuito já aqui mesmo atual-virtual, e não uma atualização do virtual em função de um atual em deslocamento. É uma imagem-cristal, não uma imagem orgânica.

A imagem virtual (lembrança pura) não é um estado psicológico ou uma consciência: ela existe fora da consciência, no tempo, e não deveríamos ter mais dificuldades para admitir a insistência virtual de lembranças puras no tempo do que a existência atual de objetos não-percebidos no espaço. O que nos engana é que as imagens-lembrança, e mesmo as imagens-sonho ou devaneio, freqüentam uma consciência que necessariamente lhes dá um aspecto caprichoso ou

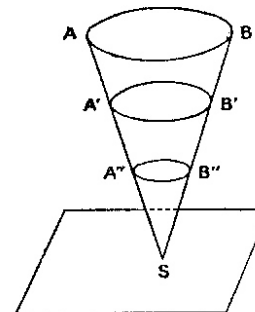
(18) *ES*, pp. 917-919 (136-139).

(19) *Ibidem*, p. 918 (137).

intermitente, já que se atualizam segundo as necessidades momentâneas dessa consciência. Mas, se perguntarmos *onde* a consciência vai procurar tais imagens-lembrança, imagens-sonho ou devaneio que ela evoca segundo seus estados, seremos levados às puras imagens virtuais, das quais estas são apenas modos ou graus de atualização. Do mesmo modo que percebemos as coisas lá onde elas estão, e que precisamos nos instalar nas coisas para perceber, do mesmo modo vamos procurar a lembrança lá onde ela está, devemos nos instalar de golpe no passado em geral, nestas imagens puramente virtuais que estão sempre se conservando ao longo do tempo. É no passado tal como ele é em si, tal como se conserva em si, que iremos procurar nossos sonhos ou nossas lembranças, e não o inverso²⁰. É somente sob esta condição que a imagem-lembrança portará o sinal do passado que a distingue de outra imagem, ou da imagem-sonho, o sinal distintivo de uma perspectiva temporal: sinal que retiram de uma “virtualidade original”. Por isto, anteriormente, podíamos assimilar as imagens virtuais a imagens mentais, imagens-lembrança, sonho ou devaneio: eram todas soluções insuficientes, mas a caminho da boa solução. Os circuitos mais ou menos amplos e sempre relativos, entre o presente e o passado, remetem, por um lado, a um pequeno circuito interior entre um presente e *seu próprio* passado, entre uma imagem atual e *sua* imagem virtual; e por outro, a circuitos virtuais mais e mais profundos, que a cada vez mobilizam todo o passado, mas nos quais os circuitos relativos banham ou mergulham para se desenhar atualmente e trazer sua colheita provisória²¹. A imagem-cristal tem estes dois aspectos: limi-

(20) Todos estes temas inspiram *MM*, cap. III.

(21) Daí o segundo grande esquema de Bergson, o célebre cone de *MM*, p. 302 (181):



Sem dúvida o ponto S é o atual presente; mas, estritamente falando, não é um ponto, pois ele já compreende o passado deste presente, a imagem virtual que duplica a imagem atual. Quanto às seções do cone, AB, A'B'..., não são circuitos psicológicos a que corresponderiam imagens-lembrança, são circuitos puramente virtuais, cada um deles contendo todo o nosso passado tal como ele se conserva em si (as lembranças puras). Bergson não deixa subsistir qualquer equívoco a esse respeito. Os circuitos psicológicos de imagens-lembrança, ou de imagens-sonho, constituem-se somente quando “saltamos” de S para uma dessas seções, para dela atualizar tal ou qual virtualidade que deverá então descer para um novo presente S'.

te interior de todos os circuitos relativos, mas também invólucro último, variável, deformável, nos confins do mundo, para além dos movimentos do mundo. O pequeno germe cristalino e o imenso universo cristalizável: tudo está compreendido na capacidade de amplificação do conjunto constituído pelo germe e pelo universo. As memórias, os sonhos, até mesmo os mundos são apenas circuitos relativos aparentes que dependem das variações desse Todo. São graus ou modos de atualização que se repartem entre esses dois extremos, o atual e o virtual: o atual e *seu* virtual no pequeno circuito, as virtualidades em expansão nos circuitos profundos. E é de dentro que o pequeno circuito interior comunica com os profundos, diretamente, através dos circuitos apenas relativos.

O que constitui a imagem-cristal é a operação mais fundamental do tempo: já que o passado não se constitui depois do presente que ele foi, mas ao mesmo tempo, é preciso que o tempo se desdobre a cada instante em presente e passado, que por natureza diferem um do outro, ou, o que dá no mesmo, desdobre o presente em duas direções heterogêneas, uma se lançando em direção do futuro e a outra caindo no passado²². É preciso que o tempo se cinda ao mesmo tempo em que se afirma ou desenrola: ele se cinda em dois jatos dissimétricos, um fazendo passar todo o presente, e o outro conservando todo o passado. O tempo consiste nessa cisão, e é ela, é ele que se vê *no cristal*. A imagem-cristal não é o tempo, mas vemos o tempo no cristal. Vemos a perpétua fundação do tempo, o tempo não cronológico dentro do cristal, Cronos e não Chronos. É a poderosa Vida não-orgânica que encerra o mundo. O visionário, o vidente é quem vê no cristal, e o que ele vê é o jorrar do tempo como desdobramento, como cisão. Só, acrescenta Bergson, que tal cisão nunca vai até o seu termo. O cristal, com efeito, não pára de trocar as duas imagens distintas que o constituem, a imagem atual do presente que passa e a imagem virtual do passado que se conserva: distintas e no entanto indiscerníveis, e indiscerníveis justamente por serem distintas, já que não se sabe qual é uma e qual a outra. É a troca desigual, ou o ponto de indiscernibilidade, a imagem mútua.

(22) *ES*, p. 914 (132). É o terceiro esquema, que Bergson não sente necessidade de desenhar:



O cristal vive sempre no limite, ele próprio é “limite fugidio entre o passado imediato que já não é mais e o futuro imediato que ainda não é (...), espelho móvel que reflete sem descanso a percepção em lembrança”. O que se vê no cristal é pois um desdobramento que o próprio cristal não pára de fazer girar sobre si, que ele impede de findar, já que é um perpétuo *Se-distinguir*, distinção se fazendo, que retoma sempre em si os termos distintos, para relançá-los de pronto. “O abismamento não redobra a unidade, como um reflexo externo poderia fazer; enquanto cintilação interna, ele pode apenas desdobrá-la”, e submetê-la “ao infinito relançar de cisões sempre novas”²³. A imagem-cristal é certamente o ponto de indiscernibilidade de duas imagens distintas, a atual e a virtual, enquanto o que vemos no cristal é o tempo em pessoa, um pouco de tempo em estado puro, a distinção mesma entre as duas imagens que nunca acaba de se reconstituir. Por isso haverá diferentes estados do cristal, conforme os atos de sua formação e as figuras que nele vemos. Analisávamos, antes, os elementos do cristal, mas ainda não os estados cristalinos; podemos chamar agora cada um desses estados de *cristal de tempo*²⁴.

As grandes teses de Bergson sobre o tempo apresentam-se assim: o passado coexiste com o presente que ele foi; o passado se conserva em si, como passado em geral (não-cronológico); o tempo se desdobra a cada instante em presente e passado, presente que passa e passado que se conserva. Repetidas vezes se reduziu o bergsonismo à seguinte idéia: a duração seria subjetiva, e constituiria nossa vida interior. E, sem dúvida, Bergson precisou se expressar assim, ao menos no começo. Mas, cada vez mais, ele dirá algo bem diferente: a única subjetividade é o tempo, o tempo não-cronológico apreendido em sua fundação, e somos nós que somos interiores ao tempo, não o inverso. Que estejamos no tempo parece um lugar-comum, no entanto é o maior paradoxo. O tempo não é o interior em nós, é justamente o contrário, a interioridade na qual estamos, nos movemos, vivemos e mudamos. Bergson está bem mais perto de Kant do que pensa: Kant definia o tempo como forma de interioridade, no sentido em que somos interiores ao tempo (só que Bergson concebe essa forma bem diferente de Kant). No romance, será Proust quem saberá dizer que o tempo não nos é interior, mas somos nós,

(23) Jean Ricardou, p. 73. Do mesmo modo, falando da obra de Browning, Sabatier já dizia: é um reflexo, não um duplo.

(24) Devemos a l'Élix Guattari essa noção de “cristal de tempo”: *L'inconscient machinique*, Ed. Recherches.

interiores ao tempo que se desdobra, que se perde e se reencontra em si mesmo, que faz passar o presente e conservar o passado. No cinema haverá talvez três filmes que mostram como habitamos o tempo, como nos movemos nele, nessa forma que nos leva, apanha e alarga: *Zvenigora*, de Dovjenko; *Um corpo que cai*, de Hitchcock; *Eu te amo, eu te amo*, de Resnais. No filme de Resnais, a hiperesfera opaca é uma das mais belas imagens-cristal, enquanto o que vemos no cristal é o tempo em pessoa, o jorrar do tempo. A subjetividade nunca é a nossa, é o tempo, quer dizer, a alma ou o espírito, o virtual. O atual é sempre objetivo, mas o virtual é o subjetivo: primeiro era o afeto, o que sentimos no tempo; depois o próprio tempo, pura virtualidade que se desdobra em afetante e afetado, “a afecção de si por si” como definição do tempo.

3

Suponhamos um estado ideal que fosse o cristal perfeito, acabado. As imagens de Max Ophuls são cristais perfeitos. Suas facetas são espelhos viesados, como em *Desejos proibidos*. E os espelhos não se contentam em refletir a imagem atual, eles constituem o prisma, a lente onde a imagem desdobrada não pára de correr atrás de si mesma para se encontrar, como na pista de circo de *Lola Montez*. Na pista ou no cristal, as personagens aprisionadas se agitam, agindo e agidas, um pouco como os heróis de Raymond Roussel, executando suas proezas no seio de um diamante ou de uma gaiola de vidro, sob uma luz irisada (*La tendre ennemie*). No cristal só podemos girar: é assim que rodam* os episódios, mas também as cores (*Lola Montez*), as valsas, mas também os brincos (*Desejos proibidos*), as visões circulares do crupiê de *Conflitos de amor*. A perfeição cristalina não deixa subsistir nenhum fora: não há nada fora do espelho ou do cenário, apenas um avesso onde passam as personagens, que desaparecem ou morrem, abandonadas pela vida que

* No original, “la ronde des épisodes...” etc, termo que junta os sentidos de “ronda”, “ciranda”, “redondo” (ronda) e outros. Sempre que necessário, será substituído por um termo mais adequado a nossa língua; mas o leitor tenha em mente a idéia de roda, giro, ronda e ciranda (R.J.R.)

se reinjeta no cenário. Em *O prazer*, o fato de se arrancar a máscara do velho dançarino não mostra nada fora dela, e sim um avesso que remete e devolve ao baile o médico apressado²⁵. E até em seus delicados e familiares apartes, o impiedoso M. Loyal de *Lola Montez* não pára de reinjetar em cena a heroína desfalecida. Se pensarmos nas relações em geral do teatro e do cinema, não nos encontramos mais na situação clássica em que as duas artes são dois meios diferentes de atualizar uma mesma imagem virtual, mas também não nos encontramos na situação de uma “montagem das atrações”, em que um espetáculo teatral (ou circense etc.), por estar sendo filmado, desempenha o papel de uma imagem virtual que viria prolongar as imagens atuais sucedendo por um momento a elas, durante uma seqüência. A situação é bem diferente: a imagem atual e a imagem virtual coexistem e se cristalizam, entram num circuito que nos leva constantemente de uma a outra, formam uma única e mesma “cena” em que as personagens pertencem ao real e no entanto desempenham um papel. Em suma, é todo o real, a vida inteira, que se tornou espetáculo, conforme às exigências de uma percepção ótica e sonora pura. A cena, então, não se contenta em fornecer uma seqüência, ela se torna a unidade cinematográfica que substitui o plano ou constitui ela própria um plano-sequência. É uma teatralidade propriamente cinematográfica, o “acréscimo de teatralidade” de que falava Bazin, e que só o cinema pode dar ao teatro.

A origem disso estaria, talvez, nas obras-primas de Tod Browning. Porém, os monstros de M. Ophuls já nem precisam de aparência monstruosa. Eles prosseguem sua ronda nas imagens geladas, glaciais. E o que se vê no cristal perfeito? É o tempo, mas que já se enrolou, e arredondou, ao mesmo tempo que se cindia. *Lola Montez* pode conter *flashes-back*: esse filme bastaria para confirmar, se fosse necessário, a que ponto o *flash-back* é um procedimento secundário que só vale na medida em que serve a uma *démarche* mais profunda. Pois o que conta não é o vínculo do atual e miserável presente (o circo) com a imagem-lembrança dos antigos presentes magníficos. A evocação existe; o que ela revela mais pro-

(25) Michel Devilliers, “Ophuls ou la traversée du décor”, *Cinématographe*, nº 33, dez. 1977. No mesmo número, Louis Audibert (“Max Ophuls et la mise en scène”) analisa a dupla tensão da imagem-cristal em Ophuls: por um lado a face transparente e a face opaca (máscara, grades, cordames, gelosias) do próprio cristal; por outro, a imobilidade, e o movimento daquilo que se vê no cristal. “Cada personagem é seguida em seu curso até um ponto de imobilidade que geralmente coincide com uma figura ou um cenário estacionário, breve instante de incerteza. (...) O movimento, em fabulosas elipses, arranca o tempo à miserável dimensão do espaço.” É o caso da sucessão das valsas em *Desejos proibidos*.

fundamente é o desdobramento do tempo, que faz todos os presentes passarem, e tenderem para o circo como para seu futuro, mas também conserva todos os passados e os põe no circo como outras tantas imagens virtuais ou lembranças puras. A própria Lola Montez sente a vertigem desse desdobramento quando, bêbada e febril, vai se jogar do alto do capitel na minúscula rede que a espera embaixo: toda a cena é vista como numa lente da caneta tão cara a Raymond Roussel. O desdobramento, a diferenciação das duas imagens, atual e virtual, não chega ao fim, já que o circuito que dele resulta está sempre nos levando de umas às outras. É apenas uma vertigem, uma oscilação.

Também em Renoir, desde *A pequena vendedora de fósforos*, em que a árvore de Natal aparece enfeitada de cristais, os autômatos e os seres vivos, os objetos e os reflexos entram num circuito de coexistência e de troca que constitui uma “teatralidade em estado puro”. É em *Le carrosse d'or* que tal coexistência e troca serão levadas ao ponto mais alto, com os dois lados da câmera ou da imagem, a imagem atual e a virtual. Mas o que dizer quando a imagem deixa de ser plana ou bifacial, e a profundidade de campo lhe acrescenta um terceiro lado? É a profundidade de campo, em *A regra do jogo*, por exemplo, que proporciona um encaixe de quadros, uma cascata de espelhos, um sistema de rimas entre padrões e empregados, seres vivos e autômatos, teatro e realidade, atual e virtual. É a profundidade de campo que substitui o plano pela cena. Por isso mesmo, relutaremos muito em lhe atribuir o papel que Bazin queria lhe dar, de pura função da realidade. A profundidade tem, isto sim, a função de constituir a imagem enquanto cristal, e de absorver o real que assim passa a virtual, a atual²⁶. Há, porém, uma grande diferença entre os cristais de Renoir e os de Ophüls. Em Renoir o cristal nunca é puro e perfeito, ele tem uma falha, um ponto de fuga, um defeito. É sempre rachado. E é isso o que a profundidade de campo manifesta: dentro do cristal não há simplesmente uma roda que se contrai em seu giro, mas alguma coisa vai fugir para o fundo, em profundidade, pelo terceiro lado, ou a terceira dimensão,

(26) Bazin marcou bem esta substituição do plano, pela cena efetuada graças à profundidade de campo: *Jean Renoir*, Champ libre, pp. 80-84 (c *Qu'est-ce que le cinéma?*, Ed. du Cerf, pp. 74-76). Só que para ele, a profundidade de campo tem uma função de realidade, mesmo e sobretudo quando acentua a ambigüidade do real. Pensamos, porém, que há muitas funções diferentes da profundidade, conforme os cineastas ou mesmo os filmes. Michael Romm lhe atribui uma função de teatralidade (*L'art du cinéma*, de Pierre Lherminier, Seghers, pp. 227-229). E frequentemente é o que vemos em Renoir, mesmo que a função mude ou evolua no correr do plano-seqüência.

pela rachadura. Isso já acontecia no espelho da imagem plana, como em *Le carrosse d'or*, mas era menos visível, ao passo que a profundidade torna evidente que o cristal está ali para que alguma coisa fuja dele, para o fundo, pelo fundo. *A regra do jogo* faz coexistirem a imagem atual dos homens e a imagem virtual das bestas, a imagem atual dos seres vivos e a virtual dos autômatos, a imagem atual das personagens e a virtual de seus papéis durante a festa, a imagem atual dos patrões e a virtual deles nos empregados, a imagem atual dos empregados e a virtual deles nos patrões. Tudo são imagens especulares, escalonadas em profundidade. Mas a profundidade de campo sempre deixa no circuito um fundo por onde alguma coisa pode fugir: a rachadura. É curioso que várias respostas tenham sido dadas à questão: quem não joga a regra do jogo?, e que Truffaut, por exemplo, diga que é o aviador. No entanto o aviador permanece encerrado no cristal, presa de seu papel, e se esquivava quando a mulher lhe propõe fugir com ela. Como observou Bamberger, a única personagem que está fora do jogo, proibida de entrar no castelo e no entanto pertencendo a ele, nem dentro, nem fora, mas sempre no fundo, é o couteiro, único a não ter duplo ou reflexo. Invadindo o castelo, apesar do interdito, perseguindo o criado caçador furtivo, assassinando, por engano, o aviador, é ele quem quebra o circuito, quem estilhaça o cristal rachado e faz escapar o seu conteúdo, a tiros de fuzil.

A regra do jogo é um dos mais belos filmes de Renoir, mas não nos dá a chave dos outros. Pois é pessimista e procede por violência. É violenta, em primeiro lugar, a idéia completa de Renoir. Essa idéia completa é a de que o cristal ou a cena não se contentam em pôr em circuito a imagem atual e a virtual, em absorver o real num teatro generalizado. Sem necessidade de violência, e apenas pelo desenvolvimento de uma experimentação, algo sairá do cristal, um novo Real dele sairá para além do atual e do virtual. Tudo se passa como se o circuito servisse para pessoas ensaiarem papéis, como se ensaiassem papéis até encontrarem o certo, com o qual fogem para entrar numa realidade decantada. Em suma, o circuito, a roda não são fechados, pois são seletivos, e cada vez fazem sair um ganhador. Já houve quem criticasse Renoir por seu gosto pelo *bricolage** e pela improvisação, tanto na direção de filme, quanto na de ato-

* *Bricolage* é uma improvisação técnica, quando se usam os materiais à mão para resolver uma falha, em vez de utilizar o material ou o objeto diretamente adequado. (R.J.R.)

res. Mas isto na verdade é uma virtude criativa, ligada à substituição da cena ao plano. No entender de Renoir o teatro é inseparável, tanto para as personagens como para os atores dessa empresa que consiste em experimentar e selecionar papéis, até encontrar aquele que vai além do teatro para entrar na vida²⁷. Em seus momentos pessimistas, Renoir duvida que possa haver ganhador: então só há os tiros do guarda que explodem o cristal, como em *A regra do jogo*, ou a revessa do rio inflado pela tempestade e alfinetado pela chuva, em *Partie de campagne*. Mas, seguindo seu temperamento, Renoir aposta num ganho: algo se forma no interior do cristal, que conseguirá sair pela rachadura e se desabrochar livremente. Já era o caso de Boudu, que reencontra o correr da água, ao sair do teatro íntimo e fechado do livreiro onde ensaiou muitos papéis. Será o caso de Harriet no notável filme *Le fleuve*, quando as crianças abrigadas numa espécie de cristal ou de quiosque hindu, ensaiam papéis, alguns tornando-se trágicos (assim, o irmão menor morrendo tragicamente), mas graças aos quais a menina faz sua aprendizagem, até achar a poderosa vontade de vida, que se confunde com o rio e com ele se funde, fora. Filme estranhamente perto de Lawrence. Para Renoir, o teatro é primeiro, mas isso porque a vida deve sair dele. O teatro só vale como busca de uma arte de viver, é o que aprende o casal desarmônico do *Petit théâtre*. “Onde termina então o teatro, onde começa a vida?”, é a questão sempre formulada por Renoir. Nascemos dentro de um cristal, mas o cristal só retém a morte, e a vida deve sair dele, depois de ser ensaiada. Já adulto, o professor do *Déjeuner sur l’herbe* conhecerá tal aventura. A dança desenfreada no final de *French cancan* não é uma ciranda, um refluxo da vida para dentro do circuito, no palco de teatro, como em Ophuls, mas, ao contrário, um galope, uma maneira pela qual o teatro se abre para a vida, se derrama na vida, arrastando Nina para uma água corrente agitada. No final de *Le carrosse d’or* três personagens terão encontrado seu papel vivo, enquanto Camilla permane-

(27) Sobre a “aparente desenvoltura” de Renoir, cf. Bazin, pp. 69-71. É que muitas vezes, em Renoir, o ator tem o papel de uma personagem que ela própria tem um papel: assim Boudu experimenta papéis sucessivos na casa do livreiro, e, em *A Regra do jogo*, o caçador furtivo tenta o papel de empregado, como o marquês, todos os aspectos do papel de marquês. Rohmer falará, nesse sentido, de uma espécie de excesso (*outrance*) em Renoir, e marca a função seletiva que este implica: “Tal excesso conhece tréguas, como se o ator, cansado de fingir, retomasse fôlego, não se tornando novamente ele mesmo (o comediante), mas se identificando com a personagem. De modo que a credibilidade é reforçada: a personagem, desempenhando seu papel, volta a ser, quando não representa, a personagem, enquanto o ator, representando a personagem, volta a ser tão-somente o ator” (*Le goût de la beauté*, Cahiers du cinéma, Éditions de l’Étoile, p. 208).

cerá no cristal, mas para nele ensaiar outros papéis, um dos quais lhe fará descobrir, talvez, a verdadeira Camilla²⁸.

Por isso, ao mesmo tempo que compartilha plenamente o gosto que toda a escola francesa tem pela água, Renoir faz dela um uso tão especial. Há, segundo ele, dois estados da água, a água gelada da vidraça, do espelho plano ou do cristal profundo, e a água viva e corrente (ou então o vento, que tem o mesmo papel em *Déjeuner sur l’herbe*). Isso é muito mais Maupassant que naturalismo — Maupassant, que muitas vezes vê as coisas através de uma vidraça, antes de seguir-lhes o curso por um rio. Em *Partie de campagne* é pela janela que os dois homens observam a família chegando, cada um deles desempenhando seu papel, um de cínico e o outro de sentimental escrupuloso. Mas, quando a ação se desenvolve no rio, o perigo de vida faz cair os papéis e mostra no cínico um bom rapaz, enquanto o sentimental aparece como sedutor sem escrúpulos.

O que se vê através da vidraça ou no cristal é o tempo, em seu duplo movimento de fazer passar os presentes, de substituir um deles por outro no rumo do futuro, mas também de conservar todo o passado, de fazê-lo cair numa obscura profundidade. Esse desdobramento, essa diferenciação não ia até o fim em Ophuls, porque o tempo se enrolava, e porque seus dois aspectos se relançavam no circuito, cujos pólos eles recarregavam bloqueando o futuro. Agora, ao contrário, o desdobramento pode ir até o fim, mas, precisamente, sob a condição de que uma das duas tendências saia do cristal, pelo ponto de fuga. Da indiscernibilidade do atual e do virtual uma nova distinção deve sair, como uma nova realidade que antes não existia. Tudo o que é passado recai no cristal e nele fica: é o conjunto dos papéis gelados, imobilizados, já prontos, conformes demais, que as personagens sucessivamente ensaiaram, papéis mortos ou da morte, a dança macabra das lembranças, de que fala Bergson, como no castelo de *A regra do jogo* ou na fortaleza de *A grande ilusão*. Alguns desses papéis podem ser heróicos, como os dois oficiais inimigos dando continuidade a ritos já ultrapassados, ou encantadores, como a prova do primeiro amor: isso não os exime de estarem condenados, pois já fadados à lembrança. E no entanto o ensaio de papéis é indispensável. É indispensável para que a outra tendência, a dos presentes que passam e se substituem, saia do pal-

(28) Cf. Truffaut, in Bazin, pp. 260-262. É em *Le carrosse d’or* que ouvimos a pergunta de Renoir: “onde pois acaba o teatro, onde começa a vida?”.

co e se lance em direção do futuro, crie esse futuro como vida jorrandos. Os dois fugitivos serão salvos pelo sacrifício do outro. Harriet será salva porque saberá renunciar ao papel de seu primeiro amor. Salvo das águas, Boudu também será salvo pelas águas, abandonando os papéis sucessivos que os sonhos demasiado íntimos do livreiro e de sua mulher lhe confiavam. Sai-se do teatro para se alcançar a vida, mas sai-se insensivelmente, com o passar da água corrente, quer dizer do tempo. É saindo dele que o tempo proporciona um futuro. Daí a importância da questão: onde começa a vida? O tempo no cristal diferenciou-se em dois movimentos, mas é um dos dois que se encarrega do futuro e da liberdade, sob a condição de sair do cristal. Então o real será criado, ao mesmo tempo que escapa ao eterno ricochete do atual e do virtual, do presente e do passado. Quando Sartre criticava Welles (e o *Cidadão Kane*) por ter reconstituído o tempo com base no passado, em vez de compreendê-lo em função de uma dimensão de futuro, talvez não tivesse consciência de que o cineasta mais perto de seu gosto fosse Renoir. Era Renoir que tinha forte consciência da identidade da liberdade com um futuro, coletivo ou individual, com um impulso rumo ao futuro, uma abertura de futuro. É mesmo esta a consciência política de Renoir, a maneira como concebe a Revolução Francesa ou a Frente Popular.

Talvez haja ainda um terceiro estado: o cristal tomado em sua formação e crescimento, referido aos “germes” que o compõem. Com efeito, nunca há cristal acabado; todo cristal é, em direito, infinito, está se fazendo, e se faz com um germe que incorpora o meio e o força a cristalizar. A questão não está mais em saber o que sai do cristal e como, mas, ao contrário, em como entrar nele. Porque cada entrada é um germe cristalino, um elemento componente. Reconhecemos o método que será cada vez mais o de Fellini. Ele começou fazendo filmes de andanças, que afrouxavam os vínculos sensorio-motores e faziam surgir imagens óticas e sonoras puras, fotonovela, foto-investigação, *music-hall*, festas.... Porém, o que ainda se fazia era fugir, partir, ir embora. E cada vez mais o que se fará será entrar em um novo elemento, multiplicar as entradas. Há entradas geográficas, psíquicas, históricas, arqueológicas etc.: todas as entradas em Roma, ou no mundo dos palhaços. Às vezes uma entrada é explicitamente dupla; assim, a passagem do Rubicon em *Roma de Fellini* é uma evocação histórica, mas cômica, por intermédio de uma lembrança de escola. Em *Oito e meio*, por exemplo, po-

demos fazer o inventário dessas entradas enquanto vários tipos de imagens: lembrança de infância, pesadelo, distração, devaneio, fantasma, já-vivido²⁹. Daí a apresentação em forma de alvéolos, as imagens emparelhadas, os compartimentos, nichos, camarotes e janelas que marcam *Satyricon*, *Julieta dos espíritos*, *A cidade das mulheres*. Duas coisas se passam a um só tempo. Por um lado, as imagens puramente óticas e sonoras cristalizam: atraem seu conteúdo, fazem-no cristalizar-se, compõem-no com uma imagem atual e sua imagem virtual, com sua imagem especular. São outros tantos germes ou entradas: em Fellini, os números, as atrações substituíram a cena e destituíram a profundidade de campo. Mas, por outro lado, entrando em coalescência, elas constituem um único e mesmo cristal em vias de crescimento infinito. O cristal inteiro não é mais que o conjunto ordenado de seus germes ou a transversal de todas as suas entradas.

Fellini compreendeu plenamente o princípio econômico segundo o qual só a entrada é paga. Não há unidade de Roma, só a do espetáculo que reúne todas as suas entradas. O espetáculo se torna universal, e não pára de crescer, precisamente porque não tem outro objeto além das entradas no espetáculo, cada uma das quais é um germe. Amengual definiu muito bem essa originalidade do espetáculo em Fellini, sem distinção olhantes-olhados, sem espectadores, sem saída, sem bastidores nem palco: menos um teatro que uma espécie de gigantesco Luna-Park, no qual o movimento, que se tornou movimento do mundo, nos faz passar de uma vitrina a outra, de uma entrada a outra, atravessando os compartimentos³⁰. Assim compreendemos a diferença entre Fellini e Renoir ou Ophüls: o cristal de Fellini não comporta rachadura alguma pela qual se passa ou deva sair para alcançar a vida; mas ele tampouco tem a perfeição de um cristal prévio e talhado, que reteria a vida para congelá-la. Sempre é um cristal em formação, em expansão, que faz cristalizar tudo o que toca, e ao qual os germes dão um poder de cresci-

(29) Isso não vale apenas para Fellini. Ollier fez um arrolamento completo dos tipos de imagens em *O ano passado em Marienbad*: imagem-lembrança, desejo, pseudolembrança, fantasma, hipótese, raciocínio... (“Ce soir à Marienbad”, *La nouvelle revue française*, out. e nov. de 1961).

(30) Barthélemy Amengual dedicou dois artigos à idéia de espetáculo e sua evolução em Fellini: *Fellini I et II*. Mostra como, nos primeiros filmes, ainda se cogita partir e encontrar uma saída; mas, desde *Noites de Cabria*, se retorna: e depois nem se pensa mais em sair: I, pp. 15-16. Amengual analisa a forma alveolar e emparelhada do gigantesco Luna-Park ou da “exposição universal” que Fellini constrói a cada filme: II, pp. 89-93. Ele o opõe, com razão, a Renoir, mas em termos severos para Renoir (I, p. 26). Não vemos no entanto em que o tema “teatro-vida” em Renoir seria menos profundo que a concepção felliniana do espetáculo, com a condição, evidentemente, de repormos cada um desses pensamentos no seu contexto cinematográfico: fora desse contexto eles nada são.

mento indefinido. Ele é a vida enquanto espetáculo, e, no entanto, em sua espontaneidade.

É o mesmo que dizer que todas as entradas se valem? É, sem dúvida, enquanto germes. Claro, os germes mantêm a distinção que havia entre os tipos de imagem óticas e sonoras que eles fazem cristalizar, percepções, lembranças, sonhos, fantasmas... Mas estas distinções se tornam indiscerníveis, pois há homogeneidade do germe e do cristal, não passando este, o inteiro, de um germe mais vasto em crescimento. Só que, na medida em que o cristal é um conjunto ordenado, outras diferenças se introduzem: certos germes malogram e outros têm êxito, certas entradas se abrem, outras se fecham, como os afrescos de Roma que desaparecem ao olhar e se tornam opacos. Nada podemos dizer previamente, ainda que tenhamos presentimentos. Resta que uma seleção se faz (embora de modo bem diferente de Renoir). Consideremos as entradas ou os germes sucessivos numa das obras-primas de Fellini, *Clowns*: a primeira, como freqüentemente em Fellini, é a lembrança de infância; mas ela vai se cristalizar com impressões de pesadelo e miséria (o palhaço débil). A segunda entrada é a investigação histórica e sociológica, com entrevistas de palhaços: os palhaços e os lugares filmados entram em ressonância com a equipe filmando, e formam mais um impasse. A terceira, a pior, é antes arqueológica, nos arquivos da televisão. Pelo menos ela nos persuade, no ponto em que estamos da ordenação, de que o imaginário vale mais que o arquivo (apenas o imaginário pode desenvolver o germe). Então, a quarta entrada é cinésica: mas não é uma imagem-movimento que representaria um espetáculo de circo, é uma imagem especular representando um movimento de mundo, um movimento despersonalizado, e que reflete a morte do circo na morte do palhaço. É a percepção alucinatória da morte do palhaço, o galope fúnebre (“mais depressa, mais depressa”) no qual o coche mortuário se transforma em garrafa de champanhe de onde o palhaço jorra. E esta quarta entrada por sua vez torna a se fechar, no vazio e no silêncio, como um fim de festa. Porém, um velho palhaço, abandonado na quarta entrada (estava sem fôlego, o movimento ia depressa demais), vai abrir uma quinta entrada, puramente sonora e musical: com seu clarim ele invoca o compadre desaparecido, e o outro clarim responde. Através da morte era como um “começo de mundo”, um cristal sonoro, cada um dos dois clarins só e no entanto ambos especulares, ecoando...³¹.

(31) Cf. a análise de *Clowns* por Mireille Jautel-Le Dantec, in *Fellini II*.

A ordenação do cristal é bipolar, ou melhor, bifacial. Envolvendo o germe, ora lhe comunica uma aceleração, uma precipitação, às vezes um salto, uma fragmentação que vão constituir a face opaca do cristal; ora lhe confere uma limpidez que é como que a prova do eterno. Numa das faces estaria escrito “Salvos!”, na outra, “Perdidos!”, numa paisagem tão apocalíptica como o deserto de *Satyricon*³². Mas não podemos dizer previamente; uma face opaca pode se tornar límpida por uma transformação insensível, e uma face límpida se revelar decepcionante e se escurecer, como a Cláudia de *Oito e meio*. Tudo estará salvo, como sugere a roda final de *Oito e meio*, que leva todos os germes em torno da criança branca? Tudo estará perdido, como nos sobressaltos mecânicos e nas fragmentações mortuárias que levam à mulher-autômato de *Casanova*? Nunca é inteiramente uma coisa ou inteiramente a outra, e a face opaca do cristal, como por exemplo a barca da morte no mar de plástico de *Amarcord*, indica também a outra face que se destaca e não morre, enquanto a face límpida, como o foguete do futuro em *Oito e meio*, espera que os germes saiam do alvéolo ou de suas precipitações mortuárias para levá-los. De fato, a seleção é tão complexa, e a imbricação tão cerrada, que Fellini criou uma palavra, algo como “procadência”, para designar a um a só tempo o curso inexorável da decadência e a possibilidade de frescor ou de criação que necessariamente a acompanha (é nesse sentido que ele se diz plenamente “cúmplice” da decadência e da podridão).

O que vemos no cristal é sempre o jorro da vida, do tempo, em seu desdobramento ou diferenciação. Todavia, por oposição a Renoir, não apenas nada mais sai do cristal, já que este não pára de crescer, mas parece que os signos da seleção se inverteram. Em Fellini é o presente, a fila dos presentes que passam, que constitui a dança macabra. Eles correm, mas para a tumba, não para o futuro. Fellini é o autor que soube fazer as mais prodigiosas galerias de monstros: um *travelling* os percorre, detendo-se diante de um ou de outro, mas é sempre no presente que eles são apreendidos, aves de rapina desconcertadas pela câmera, por um instante mergulhando nela. A salvação só pode estar do outro lado, do lado dos passados que se conservam: ali, um plano fixo isola uma personagem, tirando-a da fila, e lhe dá, nem que seja só por instante, uma chance em

(32) Cf. as páginas de Henry Miller, para um projeto de ópera com Varese: *Le cauchemar climatisé*, Gallimard, pp. 195-199.

si mesma eterna, uma virtualidade que valerá para sempre, ainda que não se atualize. Não que Fellini tenha um gosto particular pela memória e pelas imagens-lembrança: não há, nele, um culto dos antigos presentes. É antes como em Péguy, quando a sucessão horizontal dos presentes que passam esboça uma corrida à morte, enquanto a cada presente corresponde uma linha vertical que o une em profundidade com seu próprio passado, como ao passado dos outros presentes, constituindo entre todos eles uma única e mesma coexistência, uma única e mesma contemporaneidade, o “in-terno” mais que o eterno. Não é na imagem-lembrança, é na lembrança pura que permanecemos contemporâneos da criança que fomos, como o crente se sente contemporâneo de Cristo. A criança em nós, diz Fellini, é contemporânea do adulto, do velho e do adolescente. Assim, o passado que se conserva assume todas as virtudes do começo e do recomeço: é ele que possui, em sua profundidade ou em seus flancos, o impulso da nova realidade, o jorro da vida. Uma das mais belas imagens de *Amarcord* mostra um grupo de escolares, o tímido, o engraçadinho, o sonhador, o bom aluno etc., que se encontram em frente do grande hotel ao término da temporada; e, enquanto os cristais de neve caem, cada um por si e no entanto todos juntos, eles esboçam ora um passo de dança desajeitado, ora uma imitação de instrumento de música, indo um em linha reta, outro traçando círculos, um terceiro girando sobre si mesmo... Há nesta imagem uma ciência da distância exatamente medida a separá-los uns dos outros, e, no entanto, uma ciência da ordenação que os reúne. Eles mergulharam numa profundidade que não é mais a da memória, mas a de uma coexistência na qual nos tornamos seus contemporâneos, assim como eles se tornam contemporâneos de todas as “temporadas” passadas e por vir. Os dois aspectos, o presente que passa e que vai para a morte, o passado que se conserva e retém o germe de vida, não param de interferir, de coincidir. Em *Oito e meio* é o pesadelo da fila de pacientes das termas, só que a fila é interrompida pela imagem em sonho da moça luminosa, da branca enfermeira que distribui os copinhos. Seja qual for a velocidade ou a lentidão, a fila, o *travelling* é uma cavalgada, uma cavalgata, um galope. Mas a salvação vem de um estribilho que pousa ou se enrola em torno de um rosto, e o extrai da fileira. *Na estrada da vida* já era a busca do momento em que o estribilho errante pousaria sobre o homem finalmente acalmado. E em quem pousará o estribilho, acalmado a angústia de *Oito e meio*, em Cláudia, na esposa

ou mesmo na amante, ou apenas na criança branca, o in-terno ou o contemporâneo de todos os passados, que salva tudo o que pode ser salvo?

A imagem cristal não é menos sonora do que ótica, e Félix Guattari tinha razão em definir o cristal de tempo como sendo por excelência um “estribilho”³³. Ou, talvez, o estribilho melódico seja apenas um componente musical que se opõe e se mistura a outro componente, este rítmico: o galope. O cavalo e o pássaro seriam duas grandes figuras, uma levando e precipitando a outra, mas a outra renascendo de si própria até a fratura final ou até a extinção (em muitas danças, um galope acelerado vem concluir as figuras redondas). O galope e o estribilho é o que se escuta no cristal, como as duas dimensões do tempo musical, sendo uma a precipitação dos presentes que passam, a outra a elevação ou a recaída dos passados que se conservam. Ora, se formulamos o problema de qual é a especificidade da música de cinema, não nos parece que esta especificidade possa simplesmente se definir por uma dialética do sonoro e do ótico que entrariam numa nova síntese (Eisenstein, Adorno). A música de cinema tende a salientar o estribilho e o galope como dois elementos puros e suficientes, enquanto muitos outros componentes necessariamente intervêm na música em geral, exceto em casos excepcionais como o bolero. É o que acontece já no *western*, onde a pequena frase melódica vem interromper os ritmos galopantes (*Matar ou morrer*, de Zinnemann e Tiomkin); isso fica ainda mais evidente na comédia musical, onde o passo e o andar rítmicos, militares às vezes até mesmo nas garotas, se defrontam com a canção melódica. Mas os dois elementos também se misturam, como em *Trágico amanhecer*, de Carné e Jaubert, com os baixos e percussões que dão o ritmo enquanto o flautim lança a melodia. Em Grémillon, um dos diretores de cinema mais músico, o galope das farândolas remete à repetição dos estribilhos, os dois separados ou unidos (Roland-Manuel). São estas tendências que chegam a uma perfeita expressão quando a imagem cinematográfica se faz imagem-cristal. Em Ophuls, os dois elementos se confundem na identificação da ciranda e do galope, enquanto em Renoir e em Fellini eles se distin-

(33) Guattari desenvolve precisamente sua análise do “cristal de tempo” em função do estribilho ou da “pequena frase” segundo Proust: p. 239 e segs. Reportar-nos-emos também ao texto de Clément Rosset sobre o estribilho, e notadamente sobre o “Bolero” de Ravel: “Archives”, in *La nouvelle revue française*, n° 373, 1984. E, sobre o galope como esquema musical definido através de culturas bem diferentes, cf. François-Bernard Mache, *Musique, mythe, nature*, Klincksieck, p. 26.

guem, tomando um a força da vida, o outro a potência da morte. Mas, para Renoir, a força vital está do lado dos presentes que se lançam rumo ao futuro, do lado do galope, seja o do *french-cancan* ou da Marselhesa, enquanto o estribilho tem a melancolia do que já recai no passado. Para Fellini parece ser o contrário: o galope acompanha o mundo que corre para seu fim, o terremoto, a formidável entropia, o carro mortuário; o estribilho, porém, eterniza um começo de mundo e o subtrai ao tempo que passa. A galopada dos Augustos e o estribilho dos palhaços brancos. Ainda assim as coisas nunca são tão simples, e há algo que é indesignável na distinção dos estribilhos e dos galopes. É o que torna extraordinária a aliança de Fellini e do músico Nino Rota. No final de *Prova d'orchestra* ouvimos primeiro o mais puro galope dos violinos, mas insensivelmente surge um estribilho que lhe sucede, até que os dois se insinuem um no outro cada vez mais intimamente, agarrando-se como lutadores, perdidos-salvos, perdidos-salvos... Os dois movimentos musicais tornam-se o objeto do filme, e o próprio tempo se torna sonoro.

O último estado a considerar seria o do cristal em decomposição. A obra de Visconti o documenta. Esta obra atingiu a perfeição quando Visconti soube a um só tempo distinguir e fazer atuarem, segundo relações variadas, quatro elementos fundamentais que o obcecavam. Em primeiro lugar, o mundo aristocrático dos ricos, dos antigos-ricos aristocratas: é ele que é cristalino, mas parece um cristal sintético, porque está fora da História e da Natureza, fora da criação divina. O padre de *O leopardo* explicará: não compreendemos esses ricos, porque criaram um mundo só deles, do qual não podemos entender as leis, e onde o que nos parece secundário ou mesmo inoportuno assume uma urgência, uma importância extraordinárias, por isso seus motivos sempre nos escapam como se fossem ritos de uma religião por nós desconhecida (é o caso do velho príncipe que retorna a sua casa de campo e encomenda um piquenique). Esse mundo não é o do artista-criador, embora *Morte em Veneza* ponha em cena um músico, mas cuja obra, justamente, fora intelectual e cerebral demais. Também não é um mundo de simples amantes da arte. São, isto sim, pessoas que se cercaram de arte, “sabem” profundamente que a arte é a um tempo obra e vida, mas é este saber que os separa da vida e da criação, como o professor de *Violência e paixão*. Invocam a liberdade, mas uma liberdade que gozam como se fosse um privilégio vazio que chegasse a eles de fo-

ra, dos antepassados de quem descendem e da arte de que se rodeiam. Luís II quer “provar sua liberdade”, enquanto o verdadeiro criador, Wagner, é de outra raça, na verdade muito mais prosaica e menos abstrata. Luís II quer papéis e mais papéis, como os que ele arranca do ator exausto. O rei encomenda seus castelos desertos, como o príncipe seu piquenique, num movimento que esvazia a arte e a vida de qualquer interioridade. O gênio de Visconti culmina nas grandes cenas ou “composições”, freqüentemente em vermelho e ouro, a ópera de *Senso*, os salões de *O leopardo*, o castelo de Munique, em *Ludwig, a paixão de um rei*, as salas do grande hotel de Veneza, o salão de Música de *O inocente*: imagens cristalinas de um mundo aristocrático. Em segundo lugar, porém, estes meios cristalinos são inseparáveis de um processo de decomposição que os solapa de dentro, e os torna sombrios, opacos: apodrecimento dos dentes de Luís II, podridão da família que invade o professor de *Violência e paixão*, abjeção do amor da condessa de *Senso*, abjeção dos amores de Luís II, e por toda parte o incesto, como na família da Baviera, no retorno de *Vagas estrelas da Ursa Maior*, na abominação de *Os deuses malditos*, por toda a parte a sede de matar e de se matar, ou a necessidade do esquecimento e da morte, como diz o velho príncipe falando da Sicília como um todo. Não é somente que esses aristocratas estejam sendo arruinados; a ruína que se aproxima é apenas uma conseqüência. É que um passado desaparecido, mas que sobrevive no cristal artificial, espera por eles, os aspira, traga, retirando-lhes toda força ao mesmo tempo que eles se embrenham nele. Como o célebre *travelling* do início de *Vagas estrelas da Ursa Maior*, que não é deslocamento no espaço, mas penetração num tempo sem saída. As grandes composições de Visconti têm uma saturação que determina seu escurecimento. Tudo se turva, até a indiscernibilidade das duas mulheres em *O inocente*. Como em *Ludwig, paixão de um rei*, como em *Os deuses malditos*, o cristal não é separável de um processo de opacificação que agora faz triunfarem as cores azuladas, roxas, e sepulcrais, as da lua como crepúsculo dos deuses ou último reino dos heróis (o movimento sol-lua tem pois um valor bem diferente do que possui no expressionismo alemão e, sobretudo, na escola francesa).

O terceiro elemento de Visconti é a História. Pois, é claro, ela duplica a decomposição, a acelera ou mesmo explica: as guerras, a ascensão de novas potências, a emergência de novos ricos, que não se propõem a devassar as leis secretas do velho mundo, mas a fazê-

lo desaparecer. Todavia, a História não se confunde com a decomposição interna do cristal, é um fator autônomo que vale por si mesmo, e ao qual Visconti ora dedica imagens esplêndidas, ora confere uma presença ainda mais intensa por ser elíptica e estar no extracampo. Em *Ludwig* se verá muito pouco de História, os horrores da guerra e a ascensão da Prússia só nos chegam indiretamente, ainda mais talvez porque Luís II da Baviera quer ignorar tudo sobre isso: a História ruge à porta. Em *Senso*, ao contrário, ela está já presente com o movimento italiano, a célebre batalha e a eliminação dos garibaldinos. Em *Os deuses malditos*, com a vitória de Hitler, a organização dos SS e a exterminação dos SA. Porém, presente ou no extracampo, a História nunca é cenário. Ela é percebida de viés, numa perspectiva rasante, sob um raio que nasce ou se põe, uma espécie de *laser* que vem cortar o cristal, desorganizando sua substância, apressar o seu escurecimento, dispersar suas faces, sob uma presença ainda mais forte na medida em que é exterior, como a peste em Veneza, ou a chegada silenciosa dos SS ao amanhecer...

E depois há o quarto elemento, o mais importante em Visconti, porque garante a unidade e a circulação dos outros. É a idéia, ou melhor, a revelação de que *algo* chega tarde demais. Chegando a tempo, talvez pudesse evitar a decomposição natural e a desagregação histórica da imagem-cristal. Mas é a História, e a própria natureza, a estrutura do cristal, que fazem com que esse algo não possa chegar a tempo. Já em *Senso*, “tarde demais, tarde demais”, urrava o amante abjeto, tarde demais devido à História que nos divide, mas também a nossa natureza, tão podre em você quanto em mim. O príncipe, em *O leopardo*, ouve o tarde-demais que se estende por sobre toda a Sicília: a ilha, cujo mar nunca é mostrado por Visconti, está tão mergulhada no passado de sua natureza e de sua história que nem mesmo o novo regime nada poderá fazer por ela. “Tarde demais” ritmará, sempre, as imagens de *Ludwig*, já que é seu destino. Esse algo que chega tarde demais é sempre a revelação sensível e sensual de uma unidade da Natureza e do Homem. Por isso não é uma simples carência, é o modo de ser dessa revelação grandiosa. O tarde demais não é um acidente que se dá no tempo, é uma dimensão do próprio tempo. Como dimensão do tempo é a que se opõe, através do cristal, à dimensão estática do passado tal como este sobrevive e pesa no interior do cristal. É uma claridade sublime que se opõe ao opaco, mas que se caracteriza por chegar tarde demais, dinamicamente. Como revelação sensível, o tarde-

demais se refere à unidade da natureza e do homem, enquanto mundo ou meio. Mas, como revelação sensual, a unidade se faz pessoal. É a revelação que transtorna o músico, em *Morte em Veneza*, ao receber do garoto a visão daquilo que faltou a sua obra: a beleza sensual. É a insustentável revelação do professor de *Violência e paixão*, ao descobrir no rapaz um malandro, seu amante em natureza e seu filho em cultura. Já em *Obsessão*, primeiro filme de Visconti, a possibilidade de homossexualidade surgia como a chance de salvação, de sair de um passado sufocante, mas tarde demais. Não se vá acreditar, porém, que a homossexualidade seja a obsessão de Visconti. Dentre as mais belas cenas de *O leopardo* está aquela em que o velho príncipe, tendo aprovado o casamento por amor entre seu sobrinho e a filha do novo rico, para salvar o que pode ser salvo, recebe durante uma dança a revelação da moça: seus olhares se entrelaçam, eles são um para o outro, um do outro, enquanto o próprio sobrinho é rejeitado ao fundo, fascinado e anulado pela grandeza do casal, mas é tarde demais tanto para o velho como para a moça.

Visconti não tem o controle dos quatro elementos no início de sua obra: muitas vezes eles se distinguem ainda mal, ou tomam o lugar um do outro. Mas Visconti procura, pressente. Foi muitas vezes observado que os pescadores de *Terra trema* manifestam uma lentidão, um hieratismo que atesta uma aristocracia natural, em oposição aos novos ricos; e, se a tentativa dos pescadores malogra, não é apenas por causa dos peixeiros, mas pelo peso de um passado arcaico que faz com que sua empresa já chegue tarde demais³⁴. O próprio Rocco não é apenas um “santo”, é um aristocrata por natureza, em sua família de camponeses pobres: mas é tarde demais para voltar ao vilarejo, porque a cidade já corrompeu tudo, porque tudo se tornou opaco e a História já fez mudar o vilarejo... Contudo, é com *O leopardo*, nos parece, que Visconti chega tanto ao pleno controle como à harmonia de seus quatro elementos. O tarde-demais lancinante torna-se tão intenso quanto o *Nevermore* de Edgar A. Poe; ele explica igualmente em que direção Visconti teria traduzido Proust³⁵. E não se pode reduzir a queixa de Visconti a seu

(34) Philippe de Lara, *Cinématographe*, n.º 30, 1977, p. 20: “Se *Terra trema* fosse um filme de personagens, o mais importante seria o tempo: seus ritmos, sua decupagem constituem a matéria do filme, é ele que, na diegese, é a causa maior do fracasso dos pescadores”.

(35) Podemos até listar os temas que ligam Visconti a Proust: o mundo cristalino dos aristocratas; sua decomposição interna; a História vista de viés (o caso Dreyfus, a guerra de 1914); o tarde-demais do tempo perdido, mas que também cria a unidade da arte e o reencontro do tempo; as classes definidas como famílias de espírito,

aparente pessimismo aristocrático: a obra de arte será feita dessa queixa, como com as dores e sofrimentos de que tiramos uma estátua. O tarde-demais condiciona a obra de arte, e condiciona seu êxito, já que a unidade sensível e sensual da natureza com o homem é por excelência a essência da arte, na medida em que é sua propriedade ocorrer tarde demais no que diz respeito a tudo, exceto a uma coisa: o tempo reencontrado. Como dizia Baroncelli, em Visconti o Belo se torna realmente uma dimensão, ele “tem o papel da quarta dimensão”³⁶.

mais que como grupos sociais... Bruno Villien fez uma análise comparativa muito interessante dos projetos de Visconti e de Losey (roteiro de Harold Pinter) para filmar Proust: *Cinématographe*, nº 42, dez. 1978, pp. 25-29. No entanto, não podemos seguir essa análise, pois ela atribui a Losey-Pinter uma consciência do tempo que faltaria a Visconti, o qual apresentaria de Proust uma versão quase naturalista. Diria antes o contrário: Visconti é atavicamente um cineasta do tempo, enquanto o “naturalismo” característico de Losey o leva a subordinar o tempo a mundos originários e a suas pulsões (é o que tentamos mostrar antes). Este é um ponto de vista que também existe em Proust.

(36) Baroncelli, *Le Monde*, 18 jun. 1963.

5. Pontas de presente e lençóis de passado

quarto comentário a Bergson

1

O cristal revela uma imagem-tempo direta, e não mais uma imagem indireta do tempo, que decorresse do movimento. Ele não abstrai o tempo, faz melhor, reverte sua subordinação em relação ao movimento. O cristal é como um *ratio cognoscendi* do tempo, e o tempo, inversamente, é *ratio essendi*. O que o cristal revela ou faz ver é o fundamento oculto do tempo, quer dizer, sua diferenciação em dois jorros, o dos presentes que passam e o dos passados que se conservam. De uma só vez o tempo faz passar o presente e conserva em si o passado. Há portanto duas imagens-tempo possíveis, uma fundada no passado, outra no presente. Ambas são complexas e valem para o conjunto do tempo.

Vimos que Bergson conferia estatuto muito rigoroso à primeira. É o esquema do cone revertido. O passado não se confunde com a existência mental das imagens-lembrança que o atualizam em nós. É no tempo que ele se conserva: é o elemento virtual em que penetramos para procurar a “lembrança pura” que vai se atualizar em uma “imagem-lembrança”. E esta não teria sinal* algum do passado, se não fosse no passado que tivéssemos ido procurar seu germe. É a mesma coisa com a percepção: assim como percebemos as coisas lá onde elas estão presentes, no espaço, nós nos lembramos lá

* Aqui, como em outros lugares, o francês *signe* foi traduzido ora como “sinal” (a versão mais rigorosa e correta para a lingüística e a filosofia), ora como “sinal”; neste segundo caso, não é no sentido preciso que os lingüistas dão a este termo (francês *signal*), mas no que é usual no português falado, e que não podemos ignorar sem agredir o estilo escrito por Deleuze. (R.J.R.)

onde elas passaram, no tempo, e tanto num caso quanto no outro saímos de nós mesmos. A memória não está em nós, somos nós que nos movemos numa memória-Ser, numa memória-mundo. Em suma, o passado aparece como a forma mais geral de um já-aí, de uma preexistência em geral, que nossas lembranças supõem, até mesmo a primeira, se uma houvesse, e que nossas percepções, até mesmo a primeira, utilizam. Desse ponto de vista, o próprio presente não existe a não ser como um passado infinitamente contraído que se constitui na ponta extrema do já-aí. O presente não passaria sem esta condição. Não passaria, se não fosse o grau mais contraído do passado. Com efeito, é digno de nota que o sucessivo não seja o passado, mas o presente que passa. O passado, ao contrário, se manifesta como a coexistência de círculos mais ou menos dilatados, mais ou menos contraídos, cada um dos quais contém tudo ao mesmo tempo, e sendo o presente o limite extremo (o menor circuito que contém todo o passado). Entre o passado como preexistência em geral e o presente como passado infinitamente contraído há, pois, todos os círculos do passado que constituem outras tantas *regiões, jazidas, lençóis* estirados ou retraídos: cada região com seus caracteres próprios, seus “tons”, “aspectos”, “singularidades”, “pontos brilhantes”, “dominantes”. Conforme a natureza da lembrança que procuramos, devemos saltar para este ou aquele círculo. Claro, tais regiões (minha infância, minha adolescência, maturidade etc.) parecem se suceder. Porém, elas só se sucedem do ponto de vista dos antigos presentes que marcaram o limite de cada uma. Inversamente, elas coexistem, do ponto de vista do atual presente que cada vez representa o seu limite comum, ou a mais contraída dentre elas. O que Fellini diz é bergsoniano: “somos construídos como memória, somos *a um só tempo* a infância, a adolescência, a velhice e a maturidade”. O que acontece quando procuramos uma lembrança? Precisamos nos instalar no passado em geral, depois temos de escolher entre as regiões: em qual delas acreditamos estar escondida a lembrança, encolhida, esperando por nós, se esquivando? (Será um amigo de infância ou de juventude, da escola ou do serviço militar...?) Precisamos saltar para uma região escolhida, ainda tendo a possibilidade de retornar ao presente para dar outro salto, se a lembrança procurada não nos responde e não vem se encarnar numa imagem-lembrança. Tais são os caracteres paradoxais de um tempo não cronológico: a preexistência de um passado em geral, a coexistência de todos os lençóis de passado, a existência de um grau mais

contraído¹. É a concepção que será encontrada no primeiro grande filme de um cinema do tempo, *Cidadão Kane*, de Welles.

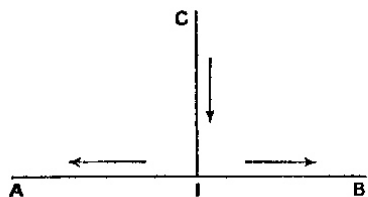
E, em Bergson, essa imagem-tempo se prolonga naturalmente numa imagem-linguagem e numa imagem-pensamento. O que o passado é para o tempo, o sentido é para a linguagem, e a idéia para o pensamento. O sentido como passado da linguagem é a forma de sua preexistência, aquilo em que nos instalamos já de início para compreender as imagens de frases, para distinguir as imagens de palavras e até de fonemas que ouvimos. Por isso ele se organiza em círculos coexistentes, lençóis ou regiões, entre os quais escolhemos conforme os signos auditivos atuais confusamente apreendidos. Do mesmo modo, instalamo-nos já de início na idéia, saltamos para este ou aquele de seus círculos a fim de formar as imagens que correspondem à investigação atual. Assim, os cronosignos não param de se prolongar em lektosignos, em noosignos.

Mas, conforme outra vertente, pode o presente valer, por sua vez, pelo conjunto do tempo? Talvez sim, se conseguirmos destacá-lo de sua própria atualidade, exatamente como distinguimos o passado da imagem-lembrança que o atualizava. Se o presente se distingue atualmente do futuro e do passado é porque é presença de alguma coisa, que justamente deixa de ser presente ao ser substituída por *outra coisa*. É em relação ao presente de outra coisa que o passado e o futuro se dizem passado e futuro de uma coisa. Vamos passando portanto ao largo de acontecimentos diferentes, conforme um tempo explícito ou uma forma de sucessão que faz com que coisas diversas ocupem uma após a outra o presente. O mesmo já não ocorre se nos instalamos no interior de um único e mesmo acontecimento, se nos embrenhamos no acontecimento que se prepara, acontece e se apaga, se substituímos a vista pragmática longitudinal por uma visão puramente ótica, vertical, ou antes, em profundidade. O acontecimento não se confunde mais com o espaço que lhe serve de lugar, nem com o atual presente que passa: “a hora do acontecimento termina antes que termine o acontecimento, o acontecimento começará então em outra hora (...); todo o acontecimento está por assim dizer no tempo em que nada se passa”, e é no tempo vazio que antecipamos a lembrança, desagregamos o que

(1) É o desenvolvimento dos temas do capítulo III de *Matière et mémoire*, como os vimos antes (o segundo esquema do tempo, o cone), pp. 302-309 (181-190).

é atual e situamos a lembrança uma vez formada². Desta feita não há mais futuro, presente e passado sucessivos, segundo a passagem explícita dos presentes que discernimos. Na bela fórmula de Santo Agostinho, há *um presente do futuro, um presente do presente, um presente do passado*, todos eles implicados e enrolados no acontecimento, portanto, simultâneos, inexplicáveis. Do afeto ao tempo: descobrimos um tempo interior ao acontecimento, que é feito da simultaneidade dos três presentes implicados, dessas *pontas de presente* desatualizadas. É a possibilidade de tratar o mundo, a vida, ou simplesmente uma vida, um episódio, como um único e mesmo acontecimento, que funda a implicação dos presentes. Um acidente vai acontecer, acontece, aconteceu; mas também é ao mesmo tempo que ele vai ocorrer, já ocorreu, está ocorrendo; de modo que, devendo ocorrer, ele não ocorreu, e, ocorrendo, não ocorrerá... etc. É o paradoxo da camundonga Josefina, em Kafka: ela canta, cantou, cantará, ou então nada disso, embora tudo isso produza diferenças inexplicáveis no presente coletivo dos camundongos³? É ao mesmo tempo que alguém não tem mais a chave (quer dizer que a tinha), ainda a tem (não a havia perdido) e a encontra (quer dizer, ele a terá e não a tinha). Duas pessoas se conhecem, mas já se conheciam e não se conhecem ainda. A traição se faz, nunca se fez e, no entanto, se fez e se fará, ora um traindo o outro, ora o outro o primeiro, tudo de uma vez. Encontramo-nos aqui numa imagem-tempo direita de outra natureza que a precedente: não mais a coexistência dos lençóis de passado, mas a simultaneidade das pontas de presente. Temos portanto duas espécies de cronosignos: os primeiros são *aspectos* (regiões, jazida), os segundos são *acentos* (pontas de vista).

Esta segunda espécie de imagem-tempo nós encontramos em Robbe-Grillet, numa espécie de agostinismo. Nele nunca temos uma sucessão de presentes que passam, mas a simultaneidade de um pre-



cer, e remontá-lo por dentro". Bergson propusera um esquema, que poderíamos chamar de seu quarto esquema do tempo, para distinguir a visão espacial que passa ao longo do acontecimento, e a visão temporal que se entra-

(2) Este belo texto de Groethuysen ("De quelques aspects du temps", in *Recherches philosophiques*, V, 1935-1936) ecoa temas de Péguy e Bergson. Em *Clio*, p. 230, Péguy distingue história e memória: "A história é essencialmente longitudinal, a memória essencialmente vertical. A história consiste essencialmente em passar ao longo do acontecimento. A memória consiste essencialmente, estando dentro do acontecimento, mais que tudo em não sair dele, em nele permanecer, e remontá-lo por dentro". Bergson propusera um esquema, que poderíamos chamar de seu quarto esquema do tempo, para distinguir a visão espacial que passa ao longo do acontecimento, e a visão temporal que se entra-

(3) Kafka, *Um artista da fome*, IV.

(2) Este belo texto de Groethuysen ("De quelques aspects du temps", in *Recherches philosophiques*, V, 1935-1936) ecoa temas de Péguy e Bergson. Em *Clio*, p. 230, Péguy distingue história e memória: "A história é essencialmente longitudinal, a memória essencialmente vertical. A história consiste essencialmente em passar ao longo do acontecimento. A memória consiste essencialmente, estando dentro do acontecimento, mais que tudo em não sair dele, em nele permanecer, e remontá-lo por dentro". Bergson propusera um esquema, que poderíamos chamar de seu quarto esquema do tempo, para distinguir a visão espacial que passa ao longo do acontecimento, e a visão temporal que se entra-

sente de passado, de um presente de presente, de um presente de futuro, que tornam o tempo terrível, inexplicável. O encontro de *O ano passado em Marienbad*, o acidente de *L'immortelle*, a chave de *Trans-Europ express*, a traição de *L'homme qui ment*: os três presentes implicados sempre se retratam, desmentem, apagam, substituem, recriam, bifurcam e retornam. É uma poderosa imagem-tempo, mas não vamos supor que ela suprima a narração. E sim, o que é bem mais importante, ela confere à narração um novo valor, já que a abstrai de qualquer ação sucessiva, na medida em que substitui por uma verdadeira imagem-tempo a imagem-movimento. Então a narração vai consistir em distribuir os diferentes presentes às diversas personagens, de modo que cada uma forme uma combinação plausível, possível em si mesma, mas que todas em conjunto sejam "incompossíveis", e que o inexplicável seja por isso mesmo mantido, suscitado. Em *O ano passado em Marienbad*, foi X que conheceu A (portanto A não se lembra ou mente), e é A quem não conhece X (portanto X se engana ou a engana). Finalmente, as três personagens correspondem aos três presentes diferentes, mas de maneira a "complicar" o inexplicável em vez de o esclarecer, de maneira a fazê-lo existir em vez de suprimi-lo: o que X vive em um presente de passado, A vive em um presente de futuro, de modo que a diferença segrega ou supõe um presente de presente (o terceiro, o marido), todos implicados uns nos outros. A repetição distribui suas variações pelos três presentes. Em *L'homme qui ment*, as duas personagens não são simplesmente a mesma: a diferença delas só se coloca tornando a traição inexplicável, já que é atribuída, diferente mas simultaneamente, a cada um deles como idêntico ao outro. Em *O jogo com o fogo*, é preciso que o seqüestro da moça seja o meio de conjurá-lo, mas também que o meio de conjurá-lo seja o próprio seqüestro, de modo que ela nunca foi seqüestrada no momento em que ela o é e o será, e ela própria se seqüestra no momento em que não foi seqüestrada. Todavia, esse novo modo de narração continua sendo humano, embora constitua uma alta forma de não-senso. Ele ainda não nos diz o essencial. O essencial aparece, isto sim, se consideramos um acontecimento terrestre que suporíamos se transmitisse a planetas diferentes, com um deles recebendo-o ao mesmo tempo (à velocidade da luz), mas o outro, mais rápido, e outro ainda, menos depressa, portanto antes e depois de ele acontecer. Um ainda não o teria recebido, o outro já o teria, o terceiro o receberia, sob três presentes simultâneos implicados no mesmo universo. Seria um tempo sideral, um sis-

tema de relatividade, no qual as personagens seriam menos humanas do que planetárias, e os acentos menos subjetivos que astronômicos, numa pluralidade de mundos a constituir o universo⁴. Uma cosmologia pluralista, na qual não há somente mundos diversos (como em Minnelli), mas sim um único e mesmo acontecimento que se dá nesses diferentes mundos, em versões incompatíveis.

Submeter a imagem a um poder de repetição-variação foi já a contribuição de Buñuel, numa maneira de liberar o tempo, de reverter sua subordinação ao movimento. Só que, na maior parte da obra de Buñuel, vimos que o tempo continuava a ser um tempo cíclico, onde ora o esquecimento (*Susana, mulher diabólica*), ora a repetição exata (*O anjo exterminador*) marcavam o fim do ciclo e o possível início de outro, num cosmos ainda único. Talvez a influência se tenha invertido no último período de Buñuel, quando ele adapta a seus próprios fins uma inspiração que lhe veio de Robbe-Grillet. Já se observou que o regime do sonho ou do fantasma mudou nesse último período⁵. Mas trata-se menos de um estado imaginário que de um aprofundamento do problema do tempo. Em *A bela da tarde*, a paralisia final do marido ocorre e não ocorre (ele se levanta de repente para falar de férias com sua mulher); *O discreto charme da burguesia* mostra menos um ciclo de refeições malogradas do que as diversas versões da mesma refeição sob modos e em mundos irredutíveis. Em *O fantasma da liberdade*, os cartões-postais são realmente pornográficos, embora representem apenas monumentos sem qualquer ambigüidade; e a menina está perdida, embora não tenha deixado de estar ali e vá ser reencontrada. E em *Esse obscuro objeto do desejo* surge uma das mais belas invenções de Buñuel: em vez de fazer uma mesma personagem ter diferentes papéis, pôr duas personagens, e duas atrizes, para uma mesma pessoa. Dir-se-ia que a cosmologia naturalista de Buñuel, fundada no ciclo e na sucessão dos ciclos, dá lugar a uma pluralidade de mundos simultâneos, a uma simultaneidade de presentes em diferentes mundos. Não são pontos de vista subjetivos (imaginários) em um mesmo mundo, mas um mesmo acontecimento em mundos objetivos diferentes, todos implicados no acontecimento, universo inexplicável. Buñuel alcança então uma imagem-tempo direta, que, anteriormente, seu ponto de vista naturalista e cíclico lhe vedava.

Ainda mais instrutivo é o confronto de Robbe-Grillet e Resnais em *O ano passado em Marienbad*. O que parece extraordinário nessa colaboração é que dois diretores (já que Robbe-Grillet não foi um simples roteirista) tenham produzido uma obra tão consistente, embora a concebendo de maneira tão diferente, quase oposta. Talvez revelem com isso a verdade de toda verdadeira colaboração, quando a obra não é apenas vista, mas fabricada segundo processos de criação completamente diferentes, que se unem num êxito renovável, mas sempre único. Esse confronto de Resnais e Robbe-Grillet é complexo, turvado pelos seus protestos da maior amizade, e pode ser avaliado em três níveis diversos. Em primeiro lugar há um nível de cinema “moderno”, marcado pela crise da imagem-ação. *O ano passado...* foi, aliás, um momento importante dessa crise: a falência dos esquemas sensorio-motores, a andança das personagens, a ascensão dos clichês e dos cartões-postais nunca deixaram de inspirar a obra de Robbe-Grillet. E, nele, as correias que atam a mulher cativa não têm apenas valor crótico e sádico, são a maneira mais simples de deter o movimento⁶. Mas também em Resnais as andanças, as imobilizações, as petrificações, as repetições documentam, constantemente, uma dissolução geral da imagem-ação. O segundo nível seria o do real e do imaginário: já se notou que, para Resnais, há sempre algo real que subsiste, e especialmente coordenadas espaço-temporais que mantêm sua realidade, ainda que a preço de entrar em conflito com o imaginário. É assim que Resnais sustenta que algo efetivamente aconteceu no “ano passado...” e, em seus filmes posteriores, estabelece uma topografia e uma cronologia ainda mais rigorosa porque tudo o que neles se passa é imaginário ou mental⁷. Enquanto, em Robbe-Grillet, tudo se passa “na cabeça” das personagens, ou melhor, do próprio espectador. No entanto, essa diferença indicada por Robbe-Grillet convence muito pouco. Nada se passa na cabeça do espectador que não provenha do caráter da imagem. Vimos que, na imagem, a distinção sempre se faz entre o real e o imaginário, o objetivo e o subjetivo, o físico e o mental, o atual e o virtual, mas que esta distinção se torna reversí-

(4) Daniel Rocher confrontou *Marienbad* e o lance de dados de Mallarmé, “número êxito estelar”, “cálculo total em formação”: *Alain Resnais et Alain Robbe-Grillet, Etudes cinématographiques*. [Cf. a tradução de Haroldo de Campos, *Mallarmé*, A. de Campos, D. Pignatari, H. de Campos, Ed. Perspectiva/EDUSP, 1974. (N.T.)]

(5) Cf. Jean-Claude Bonnet, “L’innocence du rêve”, *Cinématographe*, nº 92, set. 1983, p.16.

(6) “As personagens sádicas em meus romances têm sempre isso de particular: tentam imobilizar algo que se mexe”; em *Trans-Europ express*, a moça não pára de se deslocar em todos os sentidos: “ele está ali, olha, e tenho a impressão de sentir nascer nele o desejo de parar aquilo”. É pois a transformação de uma situação motora em situação ótica pura. Citado por André Gardès, *Alain Robbe-Grillet*, Seghers, p. 74.

(7) Mireille Latil-Le Dantec, “Notes sur la fiction et l’imaginaire chez Resnais et Robbe-Grillet”, in *Alain Resnais et Robbe-Grillet*, p. 126. Para uma cronologia de *Marienbad*, cf. *Cahiers du cinéma*, nº 123 e 125.

vel, e, neste sentido, indiscernível. *Distintos porém indiscerníveis*, tais são o imaginário e o real em ambos os atores. De modo que a diferença entre os dois só pode aparecer de outra maneira. Ela se apresentaria antes como define Mireille Latil: os grandes contínuos de real e de imaginário em Resnais, em contraposição aos blocos descontínuos ou aos “choques” de Robbe-Grillet. Mas este novo critério não parece capaz de se desenvolver em nível do par imaginário-real — ele necessariamente requer um terceiro nível, que é o tempo⁸.

Robbe-Grillet sugere que sua diferença com Resnais deve ser finalmente procurada no plano do tempo. A dissolução da imagem-ação, e a indiscernibilidade que se segue, se fariam ora em proveito de uma “arquitetura do tempo” (seria o caso de Resnais), ora de um “presente perpétuo” separado de sua temporalidade, quer dizer, de uma estrutura privada de tempo (caso do próprio Robbe-Grillet)⁹. No entanto, ainda aí, hesitamos em acreditar que um perpétuo presente implique menos imagem-tempo que um eterno passado. O presente puro não pertence menos ao tempo do que o passado puro. A diferença está, pois, na natureza da imagem-tempo, plástica num caso, arquitetural no outro. É que Resnais concebe *O ano passado*, como seus outros filmes, sob a forma de lençóis ou regiões de passado, enquanto Robbe-Grillet vê o tempo sob a forma de pontas de presente. Se *O ano passado* pudesse se dividir, diríamos que o homem X está mais perto de Resnais, e a mulher A de Robbe-Grillet. O homem, com efeito, tenta envolver a mulher com lençóis contínuos dos quais o presente é apenas o mais estreito, como o avançar de uma onda, enquanto a mulher, ora desconfiada, ora obstinada, ora quase convencida, salta de um bloco a outro, não pára de transpor um abismo entre duas pontas, entre dois presentes simultâneos. De qualquer modo, os dois autores não estão mais no domínio do real e do imaginário, mas no tempo, como veremos, no domínio ainda mais tenebroso do verdadeiro e do falso. Claro, o real e o imaginário continuam seu circuito, porém apenas como a

(8) Muitos comentadores reconhecem a necessidade de ultrapassar o nível do real e do imaginário: começando pelos partidários de uma semiologia de inspiração lingüística, que encontram em Robbe-Grillet um exemplo privilegiado (cf. Chateau e Jost, *Nouveau cinéma, Nouvelle sémiologie*, Ed. de Minuit, e Gardies, *Le cinéma de Robbe-Grillet*, Albatros). Porém, para eles, o terceiro nível é o do “significante”, enquanto nossa pesquisa tem por objeto a imagem-tempo e sua força a-significante.

(9) É a diferença que Robbe-Grillet propôs entre Proust e Faulkner (*Pour un nouveau roman*, p. 32). E, no capítulo “Temps et description”, ele dirá que o *nouveau roman* e o cinema moderno cuidam bem pouco do tempo; ele critica Resnais por ter-se interessado demais pela memória e pelo esquecimento.

base de uma figura mais alta. Não é mais, ou não é mais apenas o *tornar-se indiscernível* de imagens distintas, são *alternativas indecidíveis* entre círculos de passado, *diferenças inextricáveis* entre pontas de presente. Com Resnais e Robbe-Grillet um acordo se produziu, ainda mais forte porque fundado em duas concepções opostas do tempo, que percutiam uma na outra. A coexistência de lençóis de passado virtual, a simultaneidade de pontas de presente desatualizado — são estes dois signos diretos do Tempo em pessoa.

Em um filme de animação, *Chronopolis*, Piotr Kamler *modelou* o tempo com dois elementos, bolinhas manejadas com pontas, e lençóis maleáveis envolvendo as bolas. Os dois elementos formavam instantes, esferas polidas e de cristal, mas que logo se escureciam, a menos que... (veremos a continuação desta história animada).

2

É inexato considerar a imagem cinematográfica como estando, por natureza, no presente. Acontece porém a Robbe-Grillet retomar por sua conta essa consideração, mas é por artimanha ou por zombaria: por que, com efeito, ele tomaria tanto cuidado para obter imagens-presente, se fosse este um dado da própria imagem? E da primeira vez que a imagem-tempo direta apareceu no cinema não foi sob os aspectos do presente (mesmo implicado), foi, ao contrário, sob a forma de lençóis de passado, com *Cidadão Kane* de Welles. Aí, o tempo saía de seus eixos, revertia sua relação de dependência com o movimento, a temporalidade se mostrava por si mesma e pela primeira vez, mas sob a forma de uma coexistência de grandes regiões por explorar. O esquema de *Cidadão Kane* pode parecer simples: estando Kane morto, testemunhas são interrogadas, que vão evocar suas imagens-lembrança numa série de *flashes-back* subjetivos. No entanto, é mais complexo. A investigação é voltada para “Rosebud” (o que é? ou, o que significa tal palavra?). E o investigador fará sondagens, cada uma das testemunhas interrogadas valerá por um corte da vida de Kane, um círculo ou um lençol de passado virtual, um contínuo. E cada vez a questão é: será nesse contínuo, será nesse lençol que jaz a coisa (ou o ser) chamado Rose-

bud? Claro, essas regiões de passado tem um curso cronológico que é o dos antigos presentes aos quais elas remetem. Porém, se esse curso pode ser facilmente desarrumado, é justamente porque em si mesmas, e em relação ao atual presente de onde parte a busca (Kane morto) elas são todas coexistentes, cada uma contendo toda a vida de Kane sob este ou aquele aspecto. Cada uma tem o que Bergson chama de “pontos brilhantes”, singularidades, mas cada uma recolhe em torno desses pontos a totalidade de Kane ou sua vida inteira como uma “vaga nebulosidade”¹⁰. É claro, será nesses lençóis que as testemunhas mergulharão para evocar as imagens-lembrança, quer dizer, reconstituir os antigos presentes. Mas os próprios lençóis são tão diferentes das imagens-lembrança que os atualizam quanto o passado puro pode sê-lo face ao antigo presente que ele foi. Cada testemunha salta no passado em geral, instala-se de saída nesta ou naquela região coexistente, antes de encarnar certos pontos de região numa imagem-lembrança.

O que mostra que a unidade não está na imagem-lembrança e que esta se parte em duas direções. Ela induz duas espécies de imagens bem distintas, e a célebre montagem de *Cidadão Kane* vai determinar o conjunto das relações entre ambas (ritmo). As primeiras reconstituem séries motoras de antigos presentes, “atualidades” ou mesmo hábitos. São campos e contra-campos, cuja sucessão atesta os hábitos conjugais de Kane, dias enfadonhos e tempos mortos. São curtos planos de conjunto cuja superposição atesta o efeito cumulativo de uma vontade de Kane (fazer de Susan uma cantora). Sartre via nisso o equivalente do freqüentativo inglês, tempo do hábito ou do presente que passa. Mas o que acontece quando os esforços acumulados de Susan desembocam numa cena em plano longo e profundidade de campo, sua tentativa de suicídio? Desta vez, a imagem procede a uma verdadeira exploração de um lençol de passado. As imagens em profundidade expressam regiões do passado como tal, cada uma com seus acentos próprios ou seus potenciais, e marcam tempos críticos da vontade de potência de Kane. O herói age, anda, e se mexe: mas é no passado que ele próprio se mete e move: o tempo não está mais subordinado ao movimento, mas o movimento ao tempo. Assim, na grande cena em que Kane vai ao encontro, em profundidade, do amigo com o qual ele vai romper, é no passado que ele se move; este movimento *foi* a ruptura. E, no

(10) Cf. *MM*, p. 310 (190).

início de *Mr. Arkadin*, o aventureiro que avança no grande pátio ressurgido de um passado cujas zonas ele nos fará explorar¹¹. Em suma, com este segundo caso, a imagem-lembrança não passa mais para uma sucessão de antigos presentes que ela reconstitui, mas se ultrapassa em regiões de passado coexistente que a tornam possível. Esta é a função da profundidade de campo: cada vez explorar uma região de passado, um contínuo.

Será preciso retomar os problemas da profundidade de campo, que Bazin soube colocar e fechar, inventando a noção de “plano-seqüência”? O primeiro problema dizia respeito à novidade do procedimento. E parece verdade, a este respeito, que a profundidade reinava na imagem desde os primórdios do cinema, enquanto não havia nem montagem, nem decupagem, nem mobilidade de câmera, e os diferentes planos espaciais eram necessariamente dados todos juntos. Ainda assim ela não morre quando os planos se distinguem realmente, mas podem ser reunidos num novo conjunto que reporta cada um a si mesmo. Já temos então duas formas de profundidade que não se deixam confundir no cinema, como tampouco em pintura. No entanto, elas têm em comum o fato de constituírem uma profundidade na imagem ou no campo, e não ainda uma profundidade *de* campo, uma profundidade *de* imagem. Se considerarmos a pintura do século XVI, veremos uma firme distinção, mas que se exerce sobre planos paralelos e sucessivos, cada um deles autônomo, definido por personagens ou elementos lado a lado, embora todos conspirarem no conjunto. Mas cada plano, e sobretudo o primeiro, cumpre sua função e só vale por si mesmo em função do quadro que os harmoniza. Haverá uma nova mudança, capital, no século XVII, quando um elemento de um plano remeter diretamente a um elemento de outro plano, quando os personagens se interpelam diretamente de um plano a outro, numa organização de quadro segundo a diagonal, ou conforme uma abertura que agora privilegia o plano de fundo e o faz comunicar imediatamente com o primeiro-plano. O quadro “se aprofunda interiormente”. Então a profundidade se torna profundidade *de* campo, enquanto as dimensões do primeiro plano ganham tamanho anormal, e as do plano de fundo se reduzem, numa violenta perspectiva que une ainda mais o próximo ao longínquo¹².

(11) Petr Kral, “Le film comme labyrinthe”, *Postif*, n° 256, jun. 1982: “a um só tempo se atravessam o pátio e os anos idos”.

(12) Sobre a oposição dessas duas concepções da profundidade, nos séculos XVI e XVII, cf. Wölfflin, *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art*, Gallimard, cap. II. Wölfflin analisa os espaços “barrocos” do século XVII

A mesma história atravessa o cinema. A profundidade foi por muito tempo produzida por uma simples justaposição de planos independentes, uma sucessão de planos paralelos na imagem: por exemplo a conquista da Babilônia em *Intolerância* de Griffith mostra em profundidade as linhas de defesa dos sitiados, do primeiro-plano ao plano de fundo, cada um tendo seu próprio valor e reunindo elementos lado a lado num conjunto harmonioso. É de uma maneira bem diferente que Welles inventa uma profundidade de campo segundo uma diagonal ou uma abertura que atravessa todos os planos, põe os elementos de cada plano em interação com os outros, e sobretudo faz comunicar diretamente o plano de fundo com o primeiro plano (como na cena de suicídio, quando Kane entra violentamente pela porta ao fundo, pequenininha, enquanto Susan agoniza na sombra, em plano médio, e o enorme copo se vê no primeiro plano). Tais diagonais aparecerão em Wyler, como em *Os melhores anos de nossas vidas*, quando uma personagem está ocupada com uma cena secundária, mas pitoresca, em primeiro plano, enquanto outra dá um telefonema decisivo no plano de fundo: a primeira vigia a segunda conforme uma diagonal que liga o fundo à frente, e os faz reagir. Antes de Welles esta profundidade de campo parece ter tido apenas Renoir por precursor, com *A regra do jogo*, e Stroheim, sobretudo com *Ouro e maldição*. Duplicando a profundidade com grandes angulares, Welles obtém as grandezas desmedidas do primeiro plano somadas às reduções do plano do fundo que com isso adquire ainda mais força; o centro luminoso fica ao fundo, enquanto massas de sombra podem ocupar o primeiro plano, e violentos contrastes podem riscar o conjunto; os tetos tornam-se necessariamente visíveis, seja na manifestação de uma altura desmedida, seja, ao contrário, num esmagamento segundo a perspectiva. O volume de cada corpo extravasa este ou aquele plano, mergulha na sombra ou sai dela, e expressa a relação desse corpo com os outros situados na frente ou atrás: uma arte das massas. É agora que o termo de “barroco” convém literalmente, ou o de neo-expressionismo. Nessa liberação da profundidade que agora domina todas as outras dimensões devemos ver não apenas a conquista de um contínuo, mas o caráter temporal desse contínuo: é uma continuidade de duração que faz com que a profundidade desencadeia-

segundo as diagonais do Tintoretto, as anomalias de dimensões de Vermeer, as aberturas de Rubens etc. [Conceitos fundamentais da história da arte, trad. João Azenha Júnior, Martins Fontes, 1984 (N.T.)]

da seja tempo, e não mais espaço¹³. Ela é irredutível às dimensões do espaço. Enquanto a profundidade permanecia presa na simples sucessão dos planos paralelos, ela já representava o tempo, mas de maneira indireta, que a mantinha subordinada ao espaço e ao movimento. A nova profundidade, ao contrário, forma diretamente uma região de tempo, uma região de passado que se define pelos aspectos ou elementos *óticos* tirados dos diferentes planos em interação¹⁴. É um conjunto de ligações não-localizáveis, sempre de um plano a outro, que constitui a região de passado ou o contínuo de duração.

O segundo problema se refere à função dessa profundidade de campo. É sabido que Bazin lhe dava uma função de realidade, já que o próprio espectador devia organizar sua percepção na imagem em vez de recebê-la pronta. O que Mitry negava, vendo na profundidade de campo uma organização não menos constrangedora, por forçar o espectador a seguir a diagonal ou a abertura. Mas a posição de Bazin era complexa: ele mostrava que o ganho de realidade podia ser obtido por um “acréscimo de teatralidade”, como vimos para *A regra do jogo*¹⁵. Só que função de teatralidade, ou de realidade, não parece esgotar este complicado problema. Parece-nos que há várias funções da profundidade de campo, e que elas se encontram todas numa imagem-tempo direta. Seria característico da profundidade de campo reverter a subordinação do tempo ao movimento, exibir o tempo por si mesmo. Claro, não dizemos que

(13) Claudel dizia que a profundidade, em Rembrandt, por exemplo, era um “convite a se lembrar” (“a sensação despertou a lembrança, e a lembrança, por sua vez, alcança, abala sucessivamente as camadas superpostas da memória”, *L'œil écoute*, in *Oeuvres en prose*, Pléiade, p. 195). Bergson e Merleau-Ponty mostraram como a “distância” (*MM*, cap.1) e a “profundidade” (*Fenomenologia da percepção*) eram uma dimensão temporal.

(14) Wölfflin, pp. 99, 185.

(15) O debate Bazin-Mitry tem por objeto os dois problemas. Mas parece que Mitry está bem mais perto de Bazin do que supõe. Em primeiro lugar, seria inovação a profundidade de campo em Welles, ou seria, sim, o retorno a um velho procedimento inseparável do antigo cinema, como alerta Mitry? No entanto, é o próprio Mitry que mostra como, em *Intolerância*, há apenas justaposição de planos paralelos, e não a interação que vemos em Renoir e Welles (com as grandes angulares): ele dá portanto razão a Bazin, nesse ponto essencial. Cf. *Esthétique et psychologie du cinéma*, Ed. Universitaires, II, p. 40.

Em segundo lugar, a função da nova profundidade é uma função de realidade mais livre, ou continua sendo coercitiva, como pensa Mitry? Mas Bazin reconhecia sem problemas o caráter teatral da profundidade de campo, tanto em Wyler como em Renoir. Ele analisa um plano de Wyler, em *Pérfida*, no qual a câmera fixa registra o conjunto de uma cena em profundidade, como no teatro. Mas, justamente, o elemento cinematográfico faz que a personagem, situada na sala, possa sair duas vezes do quadro, primeiro à direita na frente do plano, depois à esquerda, ao fundo, antes de desabar na escada: o fora-de-quadro funciona de modo bem diferente dos bastidores (“William Wyler ou le janséniste de la mise en scène”, *Revue du cinéma*, nº 10 e 11, fev. e mar. 1984). O cinema produz aqui um “acréscimo de teatralidade”, que terminará por reforçar a impressão de realidade. O que se pode dizer é portanto que Bazin, embora reconhecesse a pluralidade das funções da profundidade de campo, mantinha a primazia da função de realidade.

a profundidade de campo tenha a exclusividade da imagem-tempo. Pois há imagens-tempo que são criadas por supressão da profundidade de campo (tanto profundidade no campo quanto profundidade de campo); e o próprio caso da planeza da imagem é bem diverso, é uma concepção variada do tempo, já que não é da mesma maneira que procedem Dreyer, Robbe-Grillet, Syberberg... Queremos dizer que a profundidade de campo cria certo tipo de imagem-tempo direta, que se pode definir pela memória, pelas regiões virtuais do passado, pelos aspectos de cada região. Seria menos uma função de realidade que uma função de memorização, de temporalização: não exatamente uma lembrança, mas “um convite a se lembrar...”.

É preciso constatar o fato antes de tentar explicá-lo: a maioria das vezes em que a profundidade de campo encontra plena necessidade é quando tem relação com a memória. E também nisso o cinema é bergsonianamente: não se trata de uma memória psicológica, feita de imagens-lembrança, tal como convencionalmente o *flash-back* pode representar. Não se trata de uma sucessão de presentes que passam conforme o tempo cronológico. Trata-se *ou* de um esforço de evocação produzido num presente atual, e precedendo a formação das imagens-lembrança, *ou* da exploração de um lençol de passado do qual, ulteriormente, surgirão as imagens-lembrança. É um aquém, e um além, da memória psicológica: os dois pólos de uma metafísica da memória. Bergson assim apresenta estes dois extremos da memória: a extensão dos lençóis de passado, a contração do presente atual¹⁶. E os dois estão ligados, já que evocar a lembrança é saltar para uma região de passado onde se supõe que ela virtualmente jaz, com todos os lençóis ou regiões coexistindo em relação ao presente atual contraído do qual procede a evocação (enquanto eles, lençóis, se sucedem psicologicamente com relação aos presentes que foram). O fato a se constatar é que a profundidade de campo nos mostra ora a evocação em ato, ora os lençóis virtuais de passado que exploramos para encontrar a lembrança procurada. O primeiro caso, a contração, aparece muitas vezes em *Cidadão Kane*: por exemplo uma *plongée* se dirige sobre Susan, alcoólatra e perdida no salão do cabaré, para forçá-la a evocar. Ou então, em *Soberba*, toda uma cena fixa em profundidade é justificada porque o garoto quer, sem o demonstrar, forçar a tia a se recordar de uma lembrança essencial pa-

(16) *MM*, p. 184 (31): as duas formas da memória são os “lençóis de lembranças” e a “contração” do presente.

ra ele¹⁷. E também em *O processo*, a *contra-plongée* do início marca o ponto de partida dos esforços do herói, procurando, a todo custo, aquilo de que a justiça pode acusá-lo. O segundo caso aparece na maioria das cenas em profundidade transversal em *Cidadão Kane*, das quais cada uma corresponde a um lençol de passado sobre o qual nos perguntamos: é ali que jaz o segredo virtual, Rosebud? E em *Grilhões do passado*, onde as sucessivas personagens são lençóis de passado, substitutos em direção de outros lençóis, todos coexistentes em relação ao esforço inicial contraído. Bem se vê que a imagem-lembrança por si mesma tem pouco interesse, mas que supõe duas coisas que a ultrapassam: uma variação de lençóis de passado puro onde se pode encontrá-la, uma contração do atual presente de onde parte a busca sempre retomada. A profundidade de campo irá de um a outro, da extrema contração aos grandes lençóis, e inversamente. Welles “deforma de uma só vez o espaço e o tempo, os dilata e estreita alternadamente, domina uma situação ou se embrenha nela”¹⁸. As *plongées* e *contra-plongées* formam contrações, como os *travellings* oblíquos e laterais formam lençóis. A profundidade de campo se alimenta nessas duas fontes de memória. Não a imagem-lembrança (ou o *flash-back*), mas o esforço atual de evocação, para suscitá-la, e a exploração das zonas virtuais de passado, para a encontrar, selecionar, fazer descer.

Muitos críticos consideram hoje a profundidade de campo como um procedimento técnico que pode nos fazer esquecer outras contribuições ainda mais importantes de Welles. Certamente estas contribuições existem. Mas a profundidade conserva toda a sua importância, para além da técnica, se dela fazemos uma função de memorização, quer dizer, uma figura da temporalização. Dela decorrem todos os tipos de aventuras da memória, que são menos acidentes psicológicos que avatares do tempo, perturbações de sua constituição. Os filmes de Welles desenvolvem tais perturbações conforme

(17) Bazin muitas vezes analisou essa cena da cozinha, mas sem fazer com que dependesse da função de memorização que nela se exerce (ou tenta se exercer). No entanto costuma acontecer o mesmo em Wyler, a profundidade estando ligada ao reencontro de duas personagens: é o caso de um plano-sequência de *Os melhores anos de nossas vidas* estudado por Bazin em seu artigo sobre Wyler; mas também de um plano de *Jezebel*, analisado por Mitry, quando duas personagens se encontram e se defrontam numa espécie de desafio de memória (a heroína tornou a vestir o vestido vermelho...). Nesse último exemplo, a profundidade de campo opera uma contração máxima, que um campo/contra-campo não poderia produzir: a câmera está em *contra-plongée* atrás de um dos personagens, e capta, a um só tempo, a mão crispada de um e o rosto fremente do outro (Mitry).

(18) Jean Collet, “La soif du mal, ou Orson Welles et la soif d’une transcendance”, *Orson Welles, Etudes cinématographiques*, p. 115 (apenas num ponto não podemos seguir esse texto, como veremos mais adiante, é no recurso a uma transcendência).

uma rigorosa progressão. Bergson distinguia dois grandes casos: a lembrança passada ainda pode ser evocada numa imagem, mas esta não serve para mais nada, porque o presente do qual parte a evocação perdeu o prolongamento motor que tornaria a imagem utilizável; ou então a lembrança não pode mais sequer ser evocada em imagem, embora subsista numa região de passado, mas o atual presente já não pode alcançá-la. Ora as lembranças “ainda são evocadas, mas não podem mais se aplicar sobre percepções correspondentes”, ora “a própria evocação das lembranças é impedida”¹⁹. Encontramos o equivalente dramático destes casos nos filmes de Welles, onde a temporalização opera através da memória.

Tudo começa com *Cidadão Kane*. Muitas vezes já se afirmou que a profundidade interiorizava a montagem na cena, na *mise en scène*, mas isso é verdade apenas parcialmente. Sem dúvida o plano-sequência é um lençol de passado, com suas nebulosas e seus pontos brilhantes que vão alimentar a imagem-lembrança e determinar o que ela conserva de um antigo presente. Mas a montagem subsiste como tal sob três outros aspectos: a relação dos planos-sequência ou dos lençóis de passado com os planos curtos de presentes que passam; a relação dos lençóis entre si, uns com os outros (como dizia Burch, quanto mais longo um plano é, mais importante é saber onde e como terminá-lo); a relação dos lençóis com o atual presente contraído que os evoca. A esse respeito, cada testemunha de *Cidadão Kane* tem seu esforço de evocação, que corresponde ao lençol de passado ao qual está fadado. Mas todos os esforços coincidem na notícia de atualidade “Kane acaba de morrer, Kane está morto”, que constitui uma espécie de ponto fixo dado desde o início (o mesmo vemos em *Grilhões do passado* e em *Otelo*). E é em relação à morte, como ponto fixo, que todos os lençóis de passado coexistem — a infância, a juventude, o adulto e o velho. Se a montagem continua a ser, em Welles, o ato cinematográfico por excelência, nem por isso deixa de mudar de sentido: em vez de produzir a partir do movimento uma imagem indireta do tempo, ela vai organizar a ordem de coexistência ou as relações não-cronológicas na imagem-tempo direta. Diversos lençóis de passado serão evocados, e encarnarão seus aspectos em imagens-lembrança. E, cada vez, é sobre o tema: será que jaz aí a pura lembrança “Rosebud”? Rosebud não será encontrada em nenhuma das regiões exploradas, em-

bora esteja numa dentre elas, na da infância, mas tão enterrada que passa despercebida de todos. Ainda mais, quando Rosebud se encarna por seu próprio movimento numa imagem é literalmente *para ninguém*, na lareira onde o trenó jogado se reduz a cinzas. Não somente Rosebud poderia ter sido qualquer coisa, como, na medida em que é alguma coisa, desce numa imagem que queima por si mesma, e não serve para nada, não interessa a ninguém²⁰. Desse modo ela lança uma suspeita sobre todos os lençóis de passado que foram evocados por esse ou aquele personagem, ainda que interessado: as imagens às quais eles deram lugar eram, por sua vez, talvez igualmente vãs, já que não há mais presente para acolhê-las, e que Kane morreu solitário, sentindo o vazio de toda a sua vida, a esterilidade de todos os seus lençóis.

Em *Soberba* não é mais uma suspeita induzida pela singularidade “Rosebud”, uma certeza que toca em cheio o conjunto. Os lençóis de passado ainda são evocáveis e evocados: o casamento, por orgulho, de Isabel, a infância de George, sua juventude, a família dos Amberson... Mas as imagens que daí tiramos já não servem para nada, pois não podem mais se inserir num presente que as prolongasse em ação: a cidade se transformou tanto, a nova motricidade dos automóveis substituiu a das charretes, o presente mudou tão profundamente que as lembranças não são mais utilizáveis. Por isso o filme não começa por uma morte, mas por um comentário que antecede qualquer imagem, e que encontra sua conclusão quando a queda da família se consuma: “está feito, mas os que queriam assistir a isso estavam mortos, e os que estavam vivos tinham esquecido o homem e o que haviam desejado”. As lembranças perderam qualquer prolongamento, e não servem sequer para alegrar os profetas, os malévolos ou os vingadores. A morte se infiltrou tão bem que já não é necessária uma morte no começo. Todas as evocações coincidem com a morte sublime do major, no correr do filme: “ele sabia que devia se preparar para penetrar numa região desconhecida onde nem mesmo era certo que fosse reconhecido como um Amberson”. As lembranças caem no vazio, porque o presente se esquivou e corre noutra parte, retirando-lhes qualquer inserção possível. No entanto não é certo que Welles queira simplesmente mostrar a

(20) Contra aproximações arbitrárias, Amengual tem razão em opor ponto por ponto Rosebud (ou a bola de vidro) e a *madeleine* de Proust: não há nenhuma busca do tempo perdido em Welles. Cf. *Études cinématographiques*, pp. 64-65.

(19) *MM*, p. 153 (118-119): são as duas formas principais das doenças da memória, segundo Bergson.

vaidade do passado. Se há um niilismo de Welles, ele não é este. A morte como ponto fixo tem outro sentido. Vejamos sim o que ele mostra, e já em *Cidadão Kane*: a partir do momento em que alcançamos os lençóis de passado é como se fôssemos arrastados pelas ondulações de uma grande onda, o tempo sai dos eixos, entramos na temporalidade como estado de *crise permanente*²¹.

O terceiro passo é dado com *A dama de Shangai*. Pois antes os lençóis de passado extravasavam por todos os lados as imagens-lembrança; mas a sua evocação fazia com que produzissem tais imagens, ainda que estas flutuassem e não tivessem aplicação a não ser a morte. A situação agora é bem diferente: os lençóis ou regiões de passado continuam ali, ainda se distinguem, e no entanto já não são evocáveis, já não os acompanha nenhuma imagem-lembrança. Mas então como se assinalam, já que nenhuma imagem-lembrança os garante, nem procura nelas uma marca? Dir-se-ia que o passado surge em si mesmo, mas sob forma de personalidades independentes, alienadas, desequilibradas, de certo modo larvárias, fósseis estranhamente ativos, radioativos, inexplicáveis no presente em que surgem, por isso ainda mais nocivos e autônomos. Não mais lembranças, mas alucinações. É a loucura, a personalidade cindida, que agora depõe pelo passado. A história de *A dama de Shangai* é a de um herói que começa ingênuo, preso no passado dos outros, apanhado, tragado (há uma semelhança com os temas de Minnelli, sem que se possa falar em influência, que desagradaria Welles). São três personagens em desequilíbrio, como três lençóis de passado que vêm submergir o herói, sem que este possa evocar o que quer que seja desses lençóis, nem mesmo decidir entre eles: Grisby, o homem que surge como um diabinho de corda (e nesse lençol o herói se verá perseguido por assassinato, quando lhe propunham o que parecia ser a simulação de um assassinato); o advogado Bannister, com sua bengala, sua paralisia, sua monstruosa claudicação, que vai querer fazer com que seja condenado, depois de lhe propor uma defesa segura; e ainda a mulher, a rainha demente do bairro chinês, por quem ele está loucamente apaixonado, enquanto ela se serve de seu amor, do fundo de um indecifrável passado saído do Oriente. O herói se torna ainda mais louco na medida em que nada pode reconhecer des-

(21) "A base mesma da existência é trágica. O homem não vive, como se costuma dizer, uma crise passageira. Tudo sempre foi crise" (citado por Michel Esteve, "Notes, sur les fonctions de la mort dans l'univers de Welles", *Etudes cinématographiques*, p. 41).

ses passados, que se encarnam em personalidades alienadas, projeções talvez da sua que se tornaram independentes²². E ainda os Outros existem, têm realidade e dão as cartas em *A dama de Shangai*. Um quarto passo será dado em *Grilhões do passado*: como tornar inevitável *seu próprio* passado? Será preciso que o herói finja ter amnésia, para instigar o investigador a encontrar as personalidades larvárias que emanam das regiões desse passado, assombrando diversos lugares que não passam de estações de troca na exploração do tempo. Arkadin vai assassinar as testemunhas, uma a uma, seguindo os rastros da investigação. Ele pretende recuperar todas as suas cisões, numa grandiosa unidade paranóica que nada mais conheceria além de um presente sem memória, enfim a verdadeira amnésia. O niilismo de Welles encontra sua fórmula, num legado de Nietzsche: suprime tuas lembranças, ou a ti mesmo... Que tudo comece e termine no desaparecimento de Arkadin, como em *Cidadão Kane*, não impede a inexorável progressão, de filme em filme: Welles não se contenta mais em mostrar a inutilidade de uma evocação do passado, num estado permanente de crise do tempo, ele mostra a impossibilidade de qualquer evocação, o tornar-se-impossível da evocação, num estado do tempo ainda mais fundamental. As regiões de passado guardarão seu segredo, e o apelo à lembrança permanece vazio. O investigador não dirá nem mesmo o que sabe, porém, sob a pressão do tempo, apenas implorará à menina para dizer que ele lhe disse isso.

O processo se encadeia com *Grilhões do passado*. Em que lençol de passado o herói procurará o erro pelo qual é culpado? Nada mais é passível de se evocar, mas tudo é alucinatório. Personagens imóveis e estátua velada. Há a região das mulheres, a região dos livros, a da infância e das meninas, a da arte, a da religião. O presente não passa de uma porta vazia a partir da qual não podemos mais evocar o passado, pois este já saiu enquanto esperávamos. Cada região do passado será explorada, nos longos planos cujo segredo Welles domina: por exemplo, a longa corrida sob um longo caramanchão enquanto o herói é perseguido por uma matilha de meninas aos berros (*A dama de Shangai* já mostrava uma corrida aná-

(22) O herói é um homem comum, mas "consciente de sua loucura". Enfrentando os passados, que ele não conhece nem reconhece, dirá: "acreditava estar exposto ao delírio, depois a razão me voltou, foi então que me achei louco". Gérard Legrand mostra que se pode conceber dois níveis: Welles ator, que desempenha a personagem de O'Hara, no vazio, como sonâmbulo alucinado; Welles autor, que se projeta nos três personagens alucinantes (*Positif*, n.º 256, jun. 1982).

loga do pseudo-assassino num espaço com aberturas). Mas as regiões de passado não liberam mais imagens-lembrança, libertam presenças alucinatórias: as mulheres, os livros, as meninas, a homossexualidade, os quadros. Só que, em tudo isso, dir-se-ia que certos lençóis se enrugaram, outros se expandiram, de modo que aqui e ali se justapõem tal idade a tal outra, como na arqueologia. *Nada mais é passível de decisão*: os lençóis que coexistem agora justapõem seus segmentos. O livro mais sério é também um livro pornográfico, os adultos mais ameaçadores são também crianças em quem se bate, as mulheres estão a serviço da justiça, mas a justiça talvez esteja ameaçada pelas meninas, e a secretária do advogado, com seus dedos espalmados, será uma mulher, uma menina, um processo fofinho? Parece que, se quebrando e desequilibrando, as regiões de passado entraram no elemento de uma justiça superior que as mistura, de um passado em geral onde as existências pagam uma à outra o preço de sua injustiça (conforme uma fórmula pré-socrática). O êxito de Welles em função de Kafka consiste em ter sabido mostrar como regiões espacialmente distantes e cronologicamente distintas comunicam entre si no fundo de um tempo ilimitado que as tornava contíguas: é para isso que serve a profundidade de campo, os compartimentos mais afastados comunicam-se diretamente no fundo²³. Mas que fundo é este, comum a todos os lençóis, de onde eles saem e onde recaem, quebrando-se? Que justiça superior é esta, da qual todas as regiões não passam de auxiliar?

Os lençóis de passado existem, são estratos, onde buscamos nossas imagens-lembrança. Mas ou elas não são sequer utilizáveis, devido à morte como presente permanente, região mais contraída; ou não são nem mesmo evocáveis, pois se quebram e se deslocam, se dispersam numa substância não estratificada. E talvez as duas se encontrem, talvez só encontremos a substância universal no ponto contraído da morte. Porém isto não é uma confusão, são dois estados diferentes do tempo: o tempo como perpétua crise, e, mais profundamente, o tempo como matéria-prima, imensa e aterrorizante, como universal devir. Herman Melville tem um texto que parece destinado a Welles: vamos de faixa em faixa, de estrato em estrato, no

(23) A topografia do *Processo* (e também do *Castelo*) recorre à profundidade de campo: lugares muito distantes ou mesmo opostos, em primeiro plano, são contíguos no plano de fundo. De modo que o espaço, como diz Michel Ciment, não pára de desaparecer: “o espectador, à medida que o filme se desenvolve, perde todo sentido espacial, e a casa do pintor, o tribunal, a igreja comunicam desde agora entre si” (*Les conquérants d'un nouveau monde*, Gallimard, p. 219).

seio da pirâmide, à custa de terríveis esforços, e tudo isso para descobrir que não há ninguém no quarto funerário — a menos que comece aqui “a substância não estratificada”²⁴. Certamente não é um elemento transcendente, mas uma justiça imanente, a Terra, e sua ordem não cronológica na medida em que cada um de nós nasce diretamente dela e não de nossos parentes: autoctonia. É nela que morremos, e expiamos nosso nascimento. Em Welles, em geral se morre de bruços, com o corpo já na terra, e se arrastando, rastejando. Todos os estratos coexistentes se comunicam e se justapõem no meio vital lamacento. A terra como tempo primordial dos autóctones. E é o que o bando das grandes personagens de Welles vê: o herói de *A marca da maldade*, que morre na terra úmida e preta, o de *O processo*, que morre no buraco da terra, mas já o major Amberson agonizante que falava com dificuldade, “e nós, nós saímos da terra... então, de qualquer jeito devemos ter estado na terra...”. A terra pode se prostrar sob as águas, para entreter seus monstros primitivos, como na cena do aquário e na fala sobre os tubarões de *A dama de Shangai*. E Macbeth, acima de tudo, *Macbeth*. Foi neste filme que Bazin soube ver o elemento das personagens de Welles: “o cenário de papelão com piche, os escoceses bárbaros, vestidos de pele de animais e que brandem umas espécies de lança de madeira nodosa, os lugares insólitos jorrando água, dominados por névoas que jamais deixam descobrir um céu onde se duvida que haja estrelas, tudo isso forma literalmente um universo de pré-história, não a de nossos ancestrais, os gauleses ou celtas, mas de uma pré-história da consciência ao nascimento do tempo e do pecado, quando o céu e a terra, a água e o fogo, o bem e o mal ainda não estão distintamente separados”²⁵.

3

Talvez Resnais seja o mais próximo de Welles, seu discípulo mais independente, mais criativo, que transforma todo o problema.

(24) Herman Melville, *Pierre ou les ambiguïtés*, Gallimard.

(25) Bazin, *Orson Welles*, Ed. du Cerf, p. 90. Michel Chion encontra o mesmo motivo na abertura de *Cidadão Kane*: “Contra uma música cavernosa, arcaica, paisagens disparatadas se sucedem numa atmosfera de caos primitivo, de confusão em que os elementos, e a terra e a água ainda estão misturados. Únicos traços de vida, macacos, referência a um passado pré-humano...” (*La voix au cinéma*, Cahiers du cinéma, ed. de l'Étoile, p. 78).

É que, em Welles, um ponto fixo subsiste, ainda que se comunique com a terra (*contra-plongée*). É um presente oferecido à vista, a morte de alguém, ora dada já de início, ora prefigurada. É também um presente sonoro, a voz do recitante, a voz *off*, que constitui um centro radiofônico, cujo papel é essencial em Welles²⁶. E é com relação a esse ponto fixo que todos os estratos ou lençóis de passado coexistem e se confrontam. Ora, a primeira novidade de Resnais consiste em fazer desaparecer o centro ou o ponto fixo. A morte não fixa um presente atual, já que há tantas mortes assombrando os lençóis de passado (“9 milhões de mortos assombram a paisagem”, “200.000 mortes em 9 segundos...”). A voz *off* não é mais central, seja porque ela entra em relações de dissonância com a imagem visual, seja porque se divide ou se multiplica (as diferentes vozes que dizem “nasci...” em *Meu tio da América*). Em regra geral o presente se põe a flutuar, tomado de incerteza, espalhado no vaivém das personagens, ou já absorvido pelo passado²⁷. Mesmo na máquina de recuar no tempo (*Eu te amo, eu te amo*), o presente que se define pelos quatro minutos de descompressão necessários não terá tempo de se fixar, de se contar, mas remeterá a coabitação a níveis sempre diversos. Em *Muriel*, a nova Boulogne não tem centro, tal como o apartamento com móveis transitórios: nenhuma das personagens tem presente, salvo talvez a última, que só encontra vazio. Em suma, a confrontação dos lençóis de passado se faz diretamente, cada um podendo servir de presente relativo ao outro: Hiroshima será para a mulher o presente de Nevers, mas Nevers será para o homem o presente de Hiroshima. Resnais começou por uma memória coletiva, a dos campos de concentração nazistas, a de Guernica, a da Biblioteca Nacional. Mas descobre o paradoxo de uma memória a dois, de uma memória a várias pessoas: os diferentes níveis de passado já não remetem a uma personagem, a uma mesma família ou a um mesmo grupo, mas a personagens completamente diferentes, como

(26) Michel Chion, lembrando a influência que o rádio sempre exerceu sobre Welles, fala de uma “imobilidade central da voz”, inclusive quando é voz de personagens em movimento. E, paralelamente, os corpos móveis tendem a uma inércia pesada que vai encarnar o ponto fixo da voz. Cf. “Notes sur la voix chez Orson Welles”, *Orson Welles, Cahiers du cinéma*, p. 93.

(27) Em *Hiroshima meu amor*, o presente é o lugar de um esquecimento que incide já sobre si mesmo, e a personagem do japonês é como que velada. E Marie-Claire Ropars resume o conjunto de *O ano passado em Marienbad* da seguinte maneira: “No momento em que a narrativa, imaginária ou não, de um primeiro encontro em Marienbad acabou de se juntar ao segundo encontro e de modificá-lo, nesse momento a história presente do segundo encontro cai por sua vez no passado, e a voz do narrador recomeça a evocá-lo no imperfeito, como se um terceiro encontro já se esboçasse, relegando à sombra o que acaba de transcorrer, como se melhor dizendo toda essa história nunca deixasse de ser passada...” (*L'écran de la mémoire*, Seuil, p. 115).

a lugares não-comunicantes que compõem uma memória mundial. Ele acede a uma relatividade generalizada, e vai até o fim do que em Welles era tão-só uma direção: construir *alternativas indecíveis* entre lençóis de passado. Por aí também se entende seu antagonismo com Robbe-Grillet, e a fecunda ambigüidade da colaboração entre os dois cineastas: uma arquitetura da memória que o explica ou desenvolve os níveis de passado coexistentes, e não mais uma arte de pontas, que implica presentes simultâneos. Nos dois casos ocorre o desaparecimento do centro ou do ponto fixo, mas de maneira oposta²⁸.

Tentemos fazer fichas técnicas que marquem uma ordem de progressão em certos filmes de Resnais, mais que uma dialética e oposições. *Eu te amo, eu te amo*: apesar do aparato de ficção científica, é a mais simples figura do tempo, pois neste filme a memória concerne a uma única personagem. Claro, a máquina-memória não consiste em se lembrar, mas em reviver um instante preciso do passado. Só que o que é possível para o animal, para o camundongo, não o é para o homem. O instante passado para o homem é como um ponto brilhante que pertence a um lençol, e dele não pode ser destacado. Instante ambíguo, ele participa até mesmo de dois lençóis, o amor por Catrine e o declínio desse amor²⁹. De modo que o herói só poderá revivê-lo percorrendo novamente os lençóis, e por isso percorrendo muitos outros (antes de conhecer Catrine, depois da morte de Catrine...). Todos os tipos de regiões são desse modo misturados na memória de um homem que salta de uma para outra, e parecem emergir alternadamente de um pântano original, universal marulho encarnado pela eterna natureza de Catrine (“você é água parada, um pântano, noite, lama... cheira a maré baixa...”). *O ano passado em Marienbad* é uma figura mais complexa, pois aqui a memória é de duas personagens. Porém ainda é uma memória comum, já que se refere aos mesmos dados, afirmados por um, negados ou denegados pelo outro. Com efeito, a personagem X gravita sobre um circuito de passado que compreende A como ponto brilhante, como “aspecto”, enquanto A está em regiões que não compreendem

(28) Bernard Pingaud foi quem mais insistiu no desaparecimento do ponto fixo em Resnais (em oposição a Welles), já em *Hiroshima meu amor*: cf. *Premier plan*, n° 18, out. 1961.

(29) Trata-se do instante preciso em que a máquina supostamente deve fazer remontar o herói, minuto em que saía da água na praia, e que será retomado e modificado em todo o filme. Gaston Bounoure diz: “Claude nadou, nada e nadará em torno desse minuto no qual sua vida está encerrada. Inocorrível e inacessível, ele cintila como um diamante no labirinto do tempo” (*Alain Resnais*, Seghers, p. 86).

dem X ou só o compreendem de maneira nebulosa. A se deixará atrair para o lençol de X, ou este será rasgado, desfeito pelas resistências de A, que se envolve em seus próprios lençóis? *Hiroshima meu amor* complica ainda mais a situação. Há duas personagens, mas cada uma tem sua própria memória, alheia à outra. Não há nada mais em comum. São como duas regiões de passado, incomensuráveis, Hiroshima, Nevers. E enquanto o japonês recusa que a mulher entre em sua própria região (“Vi tudo... tudo — você nada viu em Hiroshima, nada...”), a mulher atrai o japonês para a sua, até certo ponto, voluntário e consentidor. Não seria para cada um uma maneira de esquecer sua própria memória, e de constituir uma memória a dois, como se agora a memória se tornasse mundo e se destacasse da pessoa deles? *Muriel*: ainda há duas memórias, cada uma marcada por uma guerra, Boulogne, Argélia. Mas dessa vez cada uma compreende vários lençóis ou regiões de passado que remetem às diferentes personagens: três níveis em torno da carta de Boulogne (aquele que escreveu a carta, o que a tem ou não a enviou, o que não a recebeu), dois níveis em torno da guerra da Argélia (o jovem soldado e o hoteleiro). É uma memória-mundo, com várias personagens e vários níveis, que se desmentem, se denunciam ou se agarram mutuamente. *A guerra acabou* não nos parece marcar uma mutação, um retorno ao presente, mas um aprofundamento do mesmo problema. É que o presente do herói é apenas uma “idade”, uma certa idade da Espanha que nunca é dada como presente. Há a época da guerra civil, na qual continua fixado o comitê no exílio. Há a nova idade, dos jovens terroristas radicais. E o presente do herói, “permanente” da organização, nada é senão uma idade da Espanha, nível que se distingue tanto do da guerra civil quanto da jovem geração que não a conheceu. O que aparece como passado, presente, futuro, são também três idades da Espanha, de modo a produzir algo de novo, seja pela decisão entre elas, seja às margens do indecível. A idéia de idade tende a se distinguir, a adquirir valor político, histórico ou até mesmo arqueológico autônomo. *Meu tio da América* poderá prosseguir essa exploração das idades: três personagens, cada uma tendo vários níveis, várias idades. Há constantes: cada idade, cada lençol, se definirá por um território, linhas de fuga, bloqueio dessas linhas; são as determinações topológicas, cartológicas, propostas por Laborit. Porém, de uma idade a outra, e de uma personagem a outra, varia a repartição. As idades tornam-se idades do mundo, em suas variações, pois se reportam aos próprios

animais (o homem e o camundongo encontram um destino comum, em oposição ao que se passa em *Eu te amo, eu te amo*), mas também porque eles dizem respeito a um cosmos sobre-humano, à ilha e seu tesouro. É nesse sentido que Bergson falava de durações inferiores e superiores ao homem, todas coexistentes. Enfim, *La vie est un roman* desenvolve a idéia de três idades do mundo, três idades do castelo, três idades coexistentes reportadas ao humano, mas cada uma possuindo e absorvendo seus próprios personagens, em vez de fazer corresponder todos a pessoas dadas: a era do Antigo, e a utopia; a era do Moderno, e o colóquio, a organização tecno-democrática; a era da infância, e a lenda. Do começo ao fim da obra de Resnais, embrenhamo-nos numa memória que vai além das condições da psicologia, memória a dois, memória de vários, memória-mundo, memória-eras do mundo.

Mas a questão permanece: o que são os lençóis de passado no cinema de Resnais, quer níveis de uma mesma memória, quer regiões de várias memórias, quer constituição de uma memória-mundo, quer exposição das idades do mundo? Aqui precisamos distinguir vários aspectos. Em primeiro lugar, cada lençol de passado é um contínuo. Se os *travellings* de Resnais são célebres é porque definem, ou melhor, constroem contínuos, circuitos de velocidade variável, seguindo as prateleiras da Biblioteca Nacional, mergulhando nos quadros deste ou daquele período de Van Gogh. Mas parece caracterizar cada contínuo, num gênero, o ser maleável. É o que os matemáticos chamam de “a transformação do padeiro”: um quadrado pode ser estirado em retângulo, cujas metades formarão um novo quadrado, de modo que a superfície total é redistribuída a cada nova transformação. Se consideramos uma região dessa superfície, por menor que seja, dois pontos infinitamente próximos acabam sendo separados, cada um repartido pela metade, ao termo de certo número de transformações³⁰. Cada transformação tem uma “idade interna”, e poderemos considerar uma coexistência de lençóis ou de contínuos de idades diferentes. Tal coexistência ou tais

(30) Encontramos uma análise das transformações do padeiro, e da noção de idade que lhes corresponde, em Prigogine e Stengers, *La nouvelle alliance*, pp. 245-257. Os autores disso inferem consequências originais, em relação a Bergson. Há, com efeito, estreita relação entre as transformações de Prigogine e as seções do cone bergsoniano. De tudo isso retemos apenas os aspectos mais simples, menos científicos. Pois se trata de mostrar que Resnais não aplica dados da ciência ao cinema, mas cria por seus próprios meios cinematográficos algo que tem seu correspondente na matemática e na física (assim como na biologia, explicitamente invocada por *Meu tio da América*). Podemos pensar numa relação implícita entre Resnais e Prigogine, assim como numa relação implícita de Godard e René Thom.

transformações formam uma topologia. Por exemplo, os diferentes cortes que correspondem a cada uma das personagens de *Meu tio da América*, ou os diversos períodos de *Van Gogh*: outros tantos estratos. Em *O ano passado em Marienbad*, encontramos-nos numa situação com duas personagens, A e X, tal que X se coloca sobre um lençol onde está bem perto de A, enquanto A se encontra sobre um lençol de outra idade onde está, ao contrário, distante e separada de X. Não são apenas os caracteres geométricos acentuados, e a terceira personagem, M, que depõe aqui pela transformação de um mesmo contínuo. A questão de saber se dois contínuos de gênero diferente, cada um provido de uma “idade mediana”, podem por sua vez ser assimilados à transformação do mesmo, aparece com *Hiroshima meu amor*, de tal modo que um seja a modificação do outro em todas as regiões: Hiroshima-Nevers (ou de uma personagem a outra em *Meu tio da América*). É assim que a noção de idade, idades do mundo, idades da memória, está profundamente fundada no cinema de Resnais: os acontecimentos não se sucedem apenas, não têm apenas um curso cronológico, eles não param de ser remanejados conforme pertencem a este ou àquele lençol de passado, a este ou àquele contínuo de idade, todos coexistentes. X conhece ou não A? Ridder matou Catrine, ou foi um acidente, em *Eu te amo, eu te amo*? A carta em *Muriel* foi enviada sem ser recebida, e quem a escreveu? São alternativas indecidíveis entre lençóis de passado, pois suas transformações são estritamente probabilísticas, do ponto de vista da coexistência das idades. Tudo depende do lençol no qual nos colocamos. E é sempre esta a diferença que vemos entre Resnais e Robbe-Grillet: o que um obtém pela descontinuidade das pontas de presente (saltos), o outro obtém pela transformação dos lençóis contínuos de passado. Há um probabilismo estatístico em Resnais, muito diferente do indeterminismo de tipo “quântico” em Robbe-Grillet.

E no entanto Resnais conquista tão bem o descontínuo quanto Robbe-Grillet a continuidade. É o segundo aspecto que aparece em Resnais, decorrente do primeiro. Com efeito, as transformações ou novas repartições de um contínuo sempre e necessariamente acabarão em fragmentação: por menor que seja uma região ela será fragmentada, ao mesmo tempo que cada um de seus pontos mais próximos fará parte de uma metade; qualquer região de um contínuo “poderá começar deformando-se de maneira contínua, mas acabará sendo cortada em dois, e suas partes, por sua vez, serão fragmenta-

das” (Stengers). *Muriel*, e sobretudo *Eu te amo, eu te amo* manifestam no grau mais alto essa inevitável fragmentação dos lençóis de passado. Mas já *Van Gogh* faz coexistirem períodos, dos quais o último, o provençal, acelera os *travellings* pelas telas, e multiplica também os planos de corte, estende os *fade-out*, sob uma “montagem quebrada” que termina num escuro profundo³¹. Em suma, os contínuos ou estratos não param de se fragmentar ao mesmo tempo que se remanejam, de uma idade a outra. Em *Eu te amo, eu te amo*, uma perpétua mistura vai tornar próximo o que estava longe, longe o próximo. O contínuo não pára de se fragmentar, para criar outro contínuo, ele próprio em fragmentação. As fragmentações são inseparáveis da topologia, isto é, da transformação de um contínuo. Há aqui uma tônica técnica que é essencial para o cinema. Como em Welles, veremos, a montagem de planos curtos não se opõem às panorâmicas e *travellings*: é seu estrito correlato e marca a idade de sua transformação. Como dizia Godard, acontece que Resnais faça um *travelling* com dois planos fixos, mas também que produza uma fragmentação pelo *travelling*, como do riacho japonês aos cais do Loire³². Mas talvez seja em *Providence* que o corte e o contínuo alcancem a mais alta unidade: um reúne os estados de corpo (crepitações orgânicas), os estados de mundo (tempestade e trovão), os estados da história (rajada de metralhadora, explosão de bombas), enquanto o outro efetua as redistribuições e transformações desses estados. Tal como na matemática, os cortes já não designam soluções de continuidade, mas repartições variáveis entre os pontos do contínuo.

Em terceiro lugar, Resnais nunca escondeu o gosto que sentia, em seus trabalhos preparatórios, por uma biografia completa das personagens, por uma cartografia detalhada dos lugares que frequentam e dos itinerários, pelo estabelecimento de verdadeiros diagramas: nem mesmo *O ano passado...* escapará a essa exigência de Resnais. É que as biografias permitem determinar as diferentes “idades” de cada personagem. Porém, ainda mais, um mapa corresponde

(31) René Prédal, *Alain Resnais, Etudes cinématographiques*, p. 23.

(32) Um dos mais belos livros sobre Resnais é o de Gaston Bounoure, por sua força e densidade. É o primeiro a colocar os curtos e os longos-metragem em relações que esclarecem uns pelos outros. Compreende a memória em Resnais como uma memória-mundo que ultrapassa infinitamente a lembrança, e mobiliza todas as faculdades (por exemplo, p. 72). É, mais importante, analisa a relação do plano contínuo e da montagem quebrada enquanto dois correlatos: cf. seu comentário a *Muriel*, ao que ele chama de “estações” (o que chamamos de “idades”), e à identidade corte-contínuo, corte-deslizamento (pp. 62-65). Sobre a fragmentação em *Muriel*, convém ler também Didier Goldschmidt, “Boulogne mon amour”, in *Cinématographe*, nº 88, abr. 1983.

a cada idade, isto é, a um contínuo ou a um lençol de passado. E o diagrama é o conjunto das transformações do contínuo, o empihamento dos estratos ou a superposição dos lençóis coexistentes. Os mapas e os diagramas subsistem portanto como partes integrantes do filme. Os mapas apareciam, inicialmente, como descrição de objetos, lugares e paisagens: séries de objetos têm o papel de testemunha, já em *Van Gogh*, depois em *Muriel* e *Meu tio da América*³³. Tais objetos, porém, são antes de tudo funcionais, e a função em Resnais não é o simples uso do objeto, é a função mental ou o nível de pensamento que lhe correspondem: “Resnais concebe o cinema não como um instrumento de representação da realidade, mas como o melhor meio para discutir o funcionamento psíquico”³⁴. *Van Gogh* já se propunha a tratar as coisas pintadas como objetos reais cujas funções seriam o “mundo interior” do artista. E o que torna *Nuit et brouillard* tão dilacerante é que Resnais consegue mostrar através das coisas e das vítimas, não apenas o funcionamento do campo, mas as funções mentais, frias, diabólicas, quase impossíveis de se compreender, que presidem a sua organização. Na Biblioteca Nacional, os livros, carrinhos, prateleiras, escadas, elevadores e corredores constituem os elementos e os níveis de uma gigantesca memória da qual os próprios homens nada mais são que funções mentais, ou “mensageiros neurônicos”³⁵. Em virtude desse funcionalismo, a cartografia é essencialmente mental, cerebral, e Resnais sempre disse que o que lhe interessava era o cérebro, o cérebro como mundo, como memória, como “memória do mundo”. É da maneira mais concreta que Resnais tem acesso a um cinema, cria um cinema que não tem mais que uma personagem, o Pensamento. Nesse sentido, cada mapa é um contínuo mental, quer dizer, um lençol de passado que faz corresponder uma distribuição das funções a uma repartição dos objetos. O método cartográfico em Resnais, e de coexistência dos mapas, se distingue do método fotográfico em Robbe-Grillet, e de sua simultaneidade de instantâneos, até mesmo quando os dois métodos chegam a um produto co-

(33) Marie-Claire Ropars-Wuilleumier, p. 69: “Não é por acaso [em *Muriel*] que tudo começa por primeiros planos alternados de objetos cotidianos, um puxador de porta, uma chaleira, e termina com um apartamento vazio no qual rosas se imobilizam, parecendo, de repente, artificiais”. E Robert Benayoun: “Na abertura de *Meu tio da América*, Resnais faz desfilar um catálogo de objetos testemunhas, justapostos a paisagens ou retratos, sem estabelecer hierarquia entre eles”. (*Alain Resnais arpenteur de l’imaginaire*, Stock, p. 185.) Cf. o capítulo de René Prédal, “Des objets plus parlants que les êtres” [Objetos mais falantes que os seres].

(34) Youssef Ishaghpour, *D’une image à l’autre*, Méditations, p. 182.

(35) Bounoure, p. 67.

mo. O diagrama em Resnais será uma superposição de mapas definindo um conjunto de transformações de lençol em lençol, com as redistribuições de funções e as fragmentações de objetos: as idades superpostas de Auschwitz. *Meu tio da América* será uma grande tentativa de cartografia mental diagramática, na qual os mapas se superpõem e se transformam, numa mesma personagem e de uma personagem a outra.

Mas, em quarto lugar, é a ênfase na memória que parece criar um problema. É evidente que, se reduzirmos a memória à imagem-lembrança e ao *flash-back*, Resnais não lhe concede privilégio algum e pouco tem a ver com ela: não será difícil mostrar que os sonhos e pesadelos, os fantasmas, as hipóteses e antecipações, todas as formas do imaginário são mais importantes do que os *flashes-back*³⁶. Claro, há *flashes-back* notáveis em *Hiroshima meu amor*, mas em *O ano passado em Marienbad* já não sabemos o que é ou não *flash-back* e em *Muriel* não há *flash-back*, tampouco em *Eu te amo, eu te amo* (“não há nenhum *flash-back* ou coisa parecida”, disse Resnais). *Nuit et brouillard* pode até ser considerado como a soma de todas as maneiras de escapar do *flash-back*, e à falsa devoção da imagem-lembrança. Mas com isso não saímos de uma constatação que vale para todos os cineastas do tempo: o *flash-back* é apenas uma cômoda convenção que, quando utilizada, precisa sempre receber sua necessidade de outra parte. No caso de Resnais, a insuficiência do *flash-back* não impede, no entanto, que toda a sua obra seja fundada na coexistência dos lençóis de passado, com o presente não intervindo sequer como centro de evocação. A máquina de *Eu te amo, eu te amo* mistura e fragmenta lençóis de passado dos quais a personagem é absolutamente presa, e revive. *Nuit et brouillard* se propõe a inventar uma memória ainda mais viva na medida em que não passaria mais pela imagem-lembrança. Como explicar uma tal situação aparentemente paradoxal?

Precisamos retornar à distinção bergsoniana entre a “lembrança pura”, sempre virtual, e a “imagem-lembrança”, que não faz

(36) Robert Benayoun, por exemplo, recusa *in limine* qualquer interpretação de Resnais pela memória, ou até pelo tempo (pp. 163, 177). Mas praticamente não justifica sua recusa, e parece que para ele a memória e o tempo se reduzem ao *flash-back*. Resnais, por sua vez, é mais sutil, mais bergsoniano também: “Sompre protestei contra a palavra memória, mas não contra a palavra imaginário nem contra a palavra consciência. (...) Se o cinema não é especificamente um meio de fazer malabarismos com o tempo, em todo caso é o meio que mais se adapta a isso. (...) Isto não veio de uma vontade deliberada. Acho que o tema da memória está presente cada vez que uma peça é escrita ou um quadro, pintado. (...) Prefiro as palavras consciência, imaginário, mais que memória, mas a consciência é inegavelmente memória” (pp. 212-213).

mais do que atualizá-la com relação a um presente. Num texto essencial, Bergson diz que a lembrança pura não deve de modo algum ser confundida com a imagem-lembrança que dela decorre, mas se mantém com um “magnetizador” por trás das alucinações que ela sugere³⁷. A lembrança pura é a cada vez um lençol ou um contínuo que se conserva no tempo. Cada lençol de passado tem sua distribuição, sua fragmentação, seus pontos brilhantes, suas nebulosas, em suma, uma idade. Quando me instalo sobre tal lençol, duas coisas podem acontecer: ou descubro ali o ponto que procurava, que vai portanto se atualizar numa imagem-lembrança, mas bem se vê que esta não possui por si mesma a marca de passado, que apenas herda. Ou não descubro o ponto, porque ele está em outro lençol que me é inacessível, pertence a outra idade. *O ano passado em Marienbad* é precisamente uma história de magnetismo, de hipnotismo, onde podemos considerar que X tem imagens-lembrança, e A não as tem ou tem apenas imagens-lembrança bem vagas, pois não estão no mesmo lençol³⁸. Mas um terceiro caso pode aparecer: constituímos um contínuo com fragmentos de diferentes idades, nos servimos das transformações que se operam entre os lençóis para constituir um lençol *de* transformação. Por exemplo, num sonho, não há mais uma imagem-lembrança que encarna um ponto particular de tal lençol, há imagens que se encarnam uma na outra, cada uma remetendo a um ponto de lençol diferente. É provável que, quando lemos um livro, assistimos a um espetáculo ou olhamos um quadro, e com mais razão, quando somos nós mesmos o autor, um processo análogo se desencadeie: constituímos um lençol de transformação que inventa um tipo de continuidade ou de comunicação transversais entre vários lençóis e tece entre eles um conjunto de relações não-localizáveis. Deslindamos assim um tempo não-cronológico. Extraímos um lençol que, através de todos os outros, apreende e prolonga a trajetória dos pontos, a evolução das regiões. E sem dúvida é esta uma tarefa que corre o risco de dar em fracasso: ora produzimos apenas uma poeira incoerente feita de empréstimos justapostos, ora formamos meras generalidades, que tudo o que retêm são semelhanças. É todo o domínio das falsas lembranças pelas quais nos enganamos a nós mesmos, ou tentamos enganar os ou-

(37) *ES*, p. 915 (133). E *MM*, pp. 276-277 (147-148).

(38) Cf. Robbe-Grillet, *L'Année dernière à Marienbad*, Ed. de Minuit, p. 13: “Todo o filme é a história de uma persuasão”. E Resnais invoca a hipnose, *Cahiers du cinéma*, n.º 123, set. 1961.

tros (*Muriel*). Mas é possível que a obra de arte consiga inventar tais lençóis paradoxais, hipnóticos, alucinatórios, que têm a propriedade, a um só tempo, de ser um passado, mas sempre por vir. É uma terceira possibilidade proposta para Marienbad: M seria o romancista-dramaturgo, de que X e A seriam apenas as personagens, ou melhor, os dois lençóis cuja transversal ele vai traçar. E é sobretudo em *Providence*, um dos mais belos filmes de Resnais, que assistimos às redistribuições, fragmentações, transformações que estão sempre passando de um lençol a outro, mas para criar um novo que os leva todos, remonta até o animal e se estende até os confins do mundo. As dificuldades, os fracassos são muitos, no trabalho do velho romancista bêbado: por exemplo, três terraços emprestados de três idades, e o jogador de futebol, de que lençol saiu ele, será preciso conservá-lo? Benayoun capta o essencial quando diz: “A ausência de sucessão infância, adolescência e idade adulta em Resnais (...) o leva talvez a reconstituir, no plano da criação, uma síntese do ciclo vital, partindo do nascimento e talvez da idade intra-uterina, até a morte e suas pré-experiências, com a possibilidade de fundi-las todas, eventualmente, na mesma personagem”³⁹. A obra de arte atravessa as idades coexistentes, a menos que seja impedida, que seja fixada sobre um lençol esgotado, numa fragmentação mortificada (*Les statues meurent aussi*). O êxito aparece quando o artista, como Van Gogh, atinge o excesso que transforma as idades da memória ou do mundo: uma operação “magnética”, e esta operação explica a “montagem”, mais do que é explicada por ela.

Não há autor menos refugiado no passado. É um cinema que, de tanto se esquivar do presente, impede o passado de se degradar em lembrança. Cada lençol de passado, cada idade solicita a um só tempo todas as funções mentais: a lembrança, mas também o esquecimento, a falsa lembrança, a imaginação, o projeto, o juízo... É o sentimento que, a cada vez, está prenhe de todas as funções. *La vie est un roman* começa por “amor, amor”. É o sentimento que se estende sobre um lençol, e se matiza de acordo com sua fragmentação. Repetidas vezes Resnais declarou que não eram as personagens que o interessavam, mas os sentimentos que elas podiam extrair como sua sombra, segundo as regiões de passado onde se situavam. As personagens são presente, mas os sentimentos mergulham no passado. Os sentimentos se tornam personagens, como as

(39) Benayoun, p.205.

sombras pintadas no parque sem sol (*O ano passado em Marienbad*). A música ganha aqui toda a sua importância. Resnais pode portanto estimar ora que vai além da psicologia, ora que permanece nela, conforme se considere uma psicologia das personagens ou uma psicologia dos sentimentos puros. E o sentimento é o que não pára de se trocar, de circular de um lençol a outro, à medida que as transformações se fazem. Porém, quando as próprias transformações formam um lençol que atravessa todos os outros, é como se o sentimento liberasse a consciência ou o pensamento do qual ele estava prenhe: uma tomada de consciência segundo a qual as sombras são as realidades vivas de um teatro mental, os sentimentos, as verdadeiras figuras de um “jogo cerebral” bem concreto. É a hipnose que revela o pensamento a si próprio. Num mesmo movimento Resnais ultrapassa as personagens em direção dos sentimentos, e os sentimentos no rumo do pensamento, do qual são as personagens. Por isso Resnais repete que só se interessa pelo que se passa no cérebro, pelos mecanismos cerebrais, mecanismos monstruosos, caóticos ou criadores⁴⁰. Se os sentimentos são idades do mundo, o pensamento é o tempo não cronológico que lhes corresponde. Se os sentimentos são lençóis de passado, o pensamento, o cérebro, é o conjunto de relações não-localizáveis entre todos esses lençóis, a continuidade que os envolve e desenrola como outros tantos lóbulos, impedindo-os de parar, de se imobilizar numa posição de morte. Segundo o romancista Biély, “somos o desenrolar de um filme cinematográfico submetido à ação minuciosa de forças ocultas: que o filme pare e nos imobilizaremos para sempre numa pose artificial de assombro”⁴¹. No cinema, diz Resnais, algo deve se passar “em torno da imagem, atrás da imagem e até mesmo no interior da ima-

(40) Em suas entrevistas, Resnais costuma retomar esses dois temas: os sentimentos para além dos personagens, e a tomada de consciência ou o pensamento crítico que dela resulta. É um método de *hipnose crítica*, mais perto daquilo que Dalí chamava de método de paranóia crítica do que dos procedimentos de Brecht. René Prédal ressaltou bem tal aspecto: “Se Brecht obtinha tal resultado no teatro pelo distanciamento, Resnais provoca ao contrário uma verdadeira fascinação. Esse tipo de hipnose, de origem puramente estética, desdramatiza a anedota, impede a identificação com as personagens e dirige a atenção do público unicamente para os sentimentos que movem o herói” (p.163).

(41) *Eu te amo, eu te amo* corresponde bem a esta fórmula. Há uma afinidade real, nos parece, entre a obra de Resnais e o grande romance de Andrei Biély, *Petersbourg*, fundado no que Biély chama de “biologia das sombras” e “jogo cerebral”. Em Biély, a cidade e o cérebro estão topologicamente em contato; “tudo o que desfilava ante seus olhos, quadros, piano, espelho, nácar, marchetaria das jardineiras, tudo era apenas excitação da membrana cerebral, a não ser que fosse deficiência do cérebro”; e um contínuo não cessa de se instaurar entre estados orgânicos viscerais, estados políticos da sociedade, estados meteorológicos do mundo. *Providence* a esse respeito está muito perto do romance de Biély. Existe um método de hipnose crítica nos dois autores. Cf. Biély, *Petersbourg*, *Age d’homme*.

gem”. É o que acontece quando a imagem se torna imagem-tempo. O mundo tornou-se memória, cérebro, superposição das idades ou dos lóbulos, mas o próprio cérebro tornou-se consciência, continuação das idades, criação ou crescimento de lóbulos sempre novos, recriação de matéria à maneira do estireno. A tela inclusive é a membrana cerebral onde se afrontam imediatamente, diretamente, o passado e o futuro, o interior e o exterior, sem distância designável, independentemente de qualquer ponto fixo (o que provoca, talvez, a estranheza de *Stavisky*). A imagem não tem mais como caracteres primeiros o espaço e o movimento, mas a topologia e o tempo.

6. As potências do falso

1

Podemos opor a ponto dois regimes da imagem, um orgânico e um cristalino, ou, de modo mais geral, um regime cinético e um regime crônico. O primeiro ponto se refere às descrições. Chamaremos de “orgânica” uma descrição que supõe a independência de seu objeto. Não importa saber se o objeto é realmente independente; nem se são exteriores ou cenários. O que conta é que, cenários ou exteriores, o meio descrito seja posto como independente da descrição que a câmera dele faz, e valha por uma realidade supostamente preexistente. Chamamos, ao contrário, “cristalina” a descrição que vale por seu objeto, que o substitui, cria-o e apaga-o a um só tempo, como diz Robbe-Grillet, e sempre está dando lugar a outras descrições que contradizem, deslocam ou modificam as precedentes. Agora é a própria descrição que constitui o único objeto decomposto, multiplicado. Vemos isto nos domínios mais diversos, as vistas planas e as superfícies chapadas de cores da comédia musical, as “transparências frontais antiperspectiva” em Syberberg. Acontece de passarmos de um regime ao outro, como em *A vingança de Yukinojo* (Ichikawa), quando uma névoa amarela se atenua e passa para uma tela pintada. Mas a diferença não está entre os cenários e os exteriores. O neo-realismo e a *nouvelle vague* não pararam de rodar em exterior, para extrair deste essas descrições puras que desenvolvem uma função criadora e destruidora. Com efeito, as descrições orgânicas que pressupõem a independência de um meio qualificado servem para definir situações sensório-motoras, enquanto as des-

crições cristalinas, que constituem seu próprio objeto, remetem a situações puramente óticas e sonoras desligadas de seu prolongamento motor: um cinema de vidente, não mais de actante.

O segundo ponto resulta do primeiro, e se refere à relação do real e do imaginário. Numa descrição orgânica, o real suposto é reconhecido por sua continuidade, mesmo interrompida, pelos *rac-cords* que a restabelecem, pelas leis que determinam as sucessões, as simultaneidades, as permanências: é um regime de relações localizáveis, de encadeamentos atuais, conexões legais, causais e lógicas. É certo que tal regime inclui o irreal, a lembrança, o sonho, o imaginário, mas por oposição. O imaginário, com efeito, aparecerá sob a forma do capricho e da descontinuidade, cada imagem estando despreendida de outra, na qual ela se transforma. Será um segundo pólo da existência, que se definirá pela pura aparição à consciência, e não mais pelas conexões legais. As imagens desse tipo se atualizarão na consciência, em função das necessidades do atual presente ou das crises do real. Um filme poderá ser inteiramente feito de imagens-sonho, estas conservarão a capacidade de desprendimento e metamorfose perpétuas que as opõe às imagens-real. Logo, o regime orgânico compreenderá esses dois modos de existência como dois pólos opostos: os encadeamentos atuais, do ponto de vista do real, as atualizações na consciência, do ponto de vista do imaginário. Bem diferente é o regime cristalino: o atual está cortado de seus encadeamentos motores, ou o real de suas conexões legais, e o virtual, por sua parte, se exala de suas atualizações, começa a valer por si próprio. Os dois modos de existência reúnem-se agora num circuito em que o real e o imaginário, o atual e o virtual, correm um atrás do outro, trocam de papel e se tornam indiscerníveis¹. Aqui poderemos falar com precisão em imagem-cristal: a coalescência de uma imagem atual e de *sua* imagem virtual, a indiscernibilidade das duas imagens distintas. De um regime para outro, do orgânico ao cristalino, as passagens podem ser feitas de maneira insensível, ou os amontoamentos se produzir sem parar (por exemplo, em Mankiewicz). Mas nem por isso deixa de haver dois regimes que diferem em natureza.

O terceiro ponto já não se refere à descrição, mas à narração.

(1) No início do capítulo III de *MM*, Bergson começa mostrando como o senso comum opõe dois pólos da existência, as conexões que determinam uma continuidade, as aparições descontínuas à consciência. Porém, de um ponto de vista mais profundo, são dois elementos que não se deixam mais separar e se misturam em graus diversos: pp. 288-289 (163-164).

A narração orgânica consiste no desenvolvimento dos esquemas sensório-motores segundo os quais as personagens reagem a situações, ou então agem de modo a desvendar a situação. É uma narração verídica, no sentido em que aspira ao verdadeiro, até mesmo na ficção. Tal regime é complexo porque pode fazer intervir rupturas (elipses), a inserção de lembranças e de sonhos, e sobretudo porque implica certo uso da palavra como fator de desenvolvimento. Entretanto, ainda não consideramos a especificidade desse fator. Constatamos apenas que o esquema sensório-motor se manifesta concretamente num “espaço hodológico” (Kurt Lewin), que se define por um campo de forças, oposições e tensões entre essas forças, resoluções das tensões de acordo com a distribuição dos objetivos, obstáculos, meios, desvios... A forma abstrata correspondente é o espaço euclidiano, pois este é o meio no qual as tensões se resolvem conforme um princípio de economia, segundo leis ditas de extremo, de mínimo e de máximo: por exemplo o caminho mais simples, o desvio mais adequado, a palavra mais eficaz, o mínimo de meio para um máximo de efeito. Tal economia da narração aparece, pois, tanto na figura concreta da imagem-ação e do espaço hodológico, quanto na figura abstrata da imagem-movimento e do espaço euclidiano. Os movimentos e as ações podem apresentar muitas anomalias aparentes, rupturas, inserções, superposições, decomposições, eles não obedecem menos a leis que remetem à distribuição dos *centros de forças* no espaço. De maneira geral, podemos dizer que o tempo é objeto de uma representação indireta na medida em que resulta da ação, depende do movimento, é concluído no espaço. Também, por mais revolvido que esteja, ele continua em princípio a ser um tempo cronológico.

Bem diferente é a narração cristalina, pois ela implica um desmoronamento dos esquemas sensório-motores. As situações sensório-motoras deram lugar a situações óticas e sonoras puras às quais as personagens, que se tornavam videntes, já não podem ou querem reagir, pois precisam, muito, conseguir “enxergar” o que há na situação. É a condição dostoiévskiana como Kurosawa a retoma: nas situações mais urgentes, *O idiota* sente a necessidade de ver os dados de um problema mais profundo que a situação, e ainda mais urgente (do mesmo modo na maioria dos filmes de Kurosawa). Porém, em Ozu, no neo-realismo, na *nouvelle vague*, a visão não é mais sequer um pressuposto acrescido à ação, uma preliminar que se manifesta como condição, ela toma todo o lugar e faz as vezes da ação.

Então o movimento pode tender a zero, a personagem ou o próprio plano permanecer fixo: redescoberta do plano fixo. Mas não é isso o que conta, pois o movimento pode igualmente se tornar exagerado, ser incessante, tornar-se movimento de mundo, movimento browniano, arrastar-se, cruzar-se, assumir uma multiplicidade de movimentos de escalas diferentes. O que conta é que as anomalias de movimento se tornam o essencial ao invés de serem acidentais ou eventuais. É o reino do falso *raccord*, tal como Dreyer o instaura². Seria o mesmo que dizer que a narração cristalina vai quebrar a complementaridade do espaço hodológico vivido e do espaço euclidiano representado. Tendo perdido suas conexões sensorio-motoras, o espaço concreto deixa de se organizar conforme tensões e resoluções de tensão, conforme objetivos, obstáculos, meios e até mesmo desvios. Já se afirmou, de um ponto de vista que não tratava do cinema, mas que nele encontra total confirmação: “Antes do espaço hodológico há esta sobreposição de perspectivas que não permite apreender o obstáculo determinado, porque não há dimensões em relação às quais o conjunto único se ordenaria. A *fluctuatio animi* que precede à ação resolvida não é hesitação entre vários objetos ou sequer entre várias vias, mas recobrimento móvel de conjuntos incompatíveis, quase semelhantes e no entanto díspares”³. É aí que uma narração cristalina vem prolongar as descrições cristalinas, suas repetições e variações, através de uma crise da ação. Mas, ao mesmo tempo que o espaço concreto deixa de ser hodológico, o espaço abstrato deixa de ser euclidiano, perdendo por sua vez as conexões legais e as leis de extremo que o regiam. Claro, sabemos os perigos de invocar determinações científicas fora de seu domínio. É o perigo de uma metáfora arbitrária, ou o de uma aplicação difícil. Mas talvez esses perigos sejam conjurados se nos contentarmos em extrair dos operadores científicos tal ou qual carácter conceitualizável que remete a domínios não científicos, e converge com a ciência sem ser aplicação nem metáfora. É nesse sentido que podemos falar em espaços riemanianos em Bresson, no neo-realismo, na *nouvelle vague*, na escola de Nova Iorque, em espaços quânticos em Robbe-

(2) A propósito de *O ano passado em Marienbad*, Sylvette Baudrot diz: o filme “é inteiramente composto de falsos-raccords (...), só há raccords de sentimento”. Do mesmo modo em *Muriel*, ou em *A guerra acabou*: “Se a personagem passava da direita para a esquerda num plano, seria preciso que no plano seguinte ela passasse da esquerda para a direita, ou que viesse de frente, para chocar, para criar contraste”, (*Alain Resnais*, l’Arc, nº 31, p. 50).

(3) Gilbert Simondon, *L’individu et sa g n se physico-biologique*, P.U.F., p. 233.

Grillet, em espaços probabilísticos e topológicos em Resnais, em espaços cristalizados em Herzog e Tarkovsky. Dizemos por exemplo que há espaço riemaniano quando a jun o das partes não   pre-determinada, mas pode se fazer de múltiplas maneiras:   um espaço desconectado, puramente  tico, sonoro, ou mesmo táctil (  maneira de Bresson). Há também os espaços vazios, amorfos, que perdem suas coordenadas euclidianas,   maneira de Ozu, ou de Antonioni. Há os espaços cristalizados, quando as paisagens se tornam alucinatórias num meio que não ret m mais que germes cristalinos e matérias cristaliz veis.

Ora, o que caracteriza esses espaços   que seus caracteres não podem ser explicados de modo apenas espacial. Eles implicam rela oes não localizáveis. São apresenta oes diretas do tempo. Não temos mais uma imagem indireta do tempo que resulta do movimento, mas uma imagem-tempo direta da qual resulta o movimento. Não temos mais um tempo cronológico que pode ser perturbado por movimentos eventualmente anormais, temos um tempo crônico, não-cronológico, que produz movimentos necessariamente “anormais”, essencialmente “falsos”. Poderíamos também dizer que a montagem tende a desaparecer em favor do plano-seqüencia, com ou sem profundidade. Não   verdade, porém, em princípio, e a montagem continua a ser na maioria das vezes o ato cinematográfico essencial. São que muda de sentido: em vez de compor as imagens-movimento de tal maneira que delas saia uma imagem indireta do tempo, ela decompõe as rela oes numa imagem-tempo direta de tal maneira que desta saiam todos os movimentos possíveis. Não são as lembranças nem os sonhos que determinam essas rela oes cr nicas. As imagens-lembrança ou sonho estão em vias de atualiza ao nos esquemas sensorio-motores, e supõem sua amplia ao ou enfraquecimento, mas não a ruptura em favor de outra coisa. Se o tempo aparece diretamente   nas *pontas de presente desatualizadas*,   nos *len ois de passado virtuais*. A imagem indireta do tempo se constrói no regime orgânico segundo as situa oes sensorio-motoras, mas as duas imagens-tempo diretas são vistas no regime cristalino segundo situa oes óticas e sonoras puras.

Disso resulta um quarto ponto, mais complexo ou mais geral. Se consideramos a história do pensamento, constatamos que o tempo sempre p s em crise a no o de verdade. Não que a verdade varie conforme as épocas. Não   o mero conteúdo empírico,   a forma, ou melhor, a força pura do tempo que põe a verdade em crise.

Essa crise eclode desde a Antigüidade, no paradoxo dos “futuros contingentes”. Se é *verdade* que uma batalha naval *pode* acontecer amanhã, como evitar uma das duas conseqüências seguintes: ou o impossível procede do possível (já que, se a batalha acontece, não é mais possível que ela não aconteça), ou o passado não é necessariamente verdadeiro (já que ela podia não acontecer)⁴. É fácil tratar tal paradoxo como sofisma. Mas ele não deixa de apontar a dificuldade que há em pensar uma relação direta da verdade com a forma do tempo, e nos condena a situar o verdadeiro longe do existente, no eterno ou no que imita o eterno. Precisaremos esperar Leibniz para termos a solução mais engenhosa deste paradoxo, mas também a mais estranha e mais rebuscada. Leibniz diz que a batalha naval pode acontecer ou não acontecer, mas que não é no mesmo mundo: ela acontece num mundo, não acontece em outro, e esses dois mundos são possíveis, mas não “compossíveis” entre si⁵. Ele tem de forjar, portanto, a bela noção de *impossibilidade* (bem diferente da de contradição) para resolver o paradoxo salvando a verdade: segundo ele, não é o impossível, é apenas o impossível que procede do possível; e o passado pode ser verdadeiro sem ser, necessariamente, verdadeiro. Mas a crise da verdade assim conhece mais uma pausa que uma solução. Pois nada nos impedirá de afirmar que os impossíveis pertencem ao mesmo mundo, que os mundos impossíveis pertencem ao mesmo universo: “Fang por exemplo detém um segredo, um desconhecido bate à sua porta... Fang pode matar o intruso, o intruso pode matar Fang, ambos podem escapar, ambos podem morrer, etc... Você chega a minha casa, mas num dos passados possíveis você é meu inimigo, em outro, meu amigo...⁶. É a resposta de Borges à Leibniz: a linha reta como força do tempo, como labirinto do tempo, é também a linha que se bifurca e não pára de se bifurcar, passando por *presentes impossíveis*, retomando *passados não-necessariamente verdadeiros*.

(4) Cf. P. M. Schuhl, *Le dominateur et les possibles*, P.U.F. (sobre o papel desse paradoxo na filosofia grega). Jules Vuillemin retomou o conjunto da questão em *Nécessité ou contingence*, Ed. de Minuit.

(5) Cf. Leibniz, *Théodicée*, § 414-416: nesse texto surpreendente, que nos parece ser uma fonte de toda a literatura moderna, Leibniz apresenta os “futuros contingentes” como outros tantos apartamentos que compõem uma pirâmide de cristal. Num apartamento, Sexto não vai a Roma e cultiva seu jardim em Corinto; em outro, ele se torna rei, na Trácia; mas, em outro, ele vai a Roma e toma o poder... Notaremos que esse texto se apresenta sob uma narração muito complexa, inextricável, embora pretenda salvar a Verdade: é antes de mais nada um diálogo de Valla com Antônio, no qual se insere outro diálogo, entre Sexto e o oráculo de Apolo, ao qual depois sucede um terceiro diálogo, Sexto-Júpiter, que dá lugar à entrevista Teodoro-Pallas, ao término da qual Teodoro acorda.

(6) Borges, “El Jardín de Senderos que se bifurcan”, in *Ficciones*, Alianza Emeco, p. 112.

Resulta disto um novo estatuto da narração: a narração deixa de ser verídica, quer dizer, de aspirar à verdade, para se fazer essencialmente falsificante. Não é de modo algum “cada um com sua verdade”, uma variabilidade que se referiria ao conteúdo. É uma potência do falso que substitui e destrona a forma do verdadeiro, pois ela afirma a simultaneidade de presentes impossíveis, ou a coexistência de passados não-necessariamente verdadeiros. A descrição cristalina atingia já a indiscernibilidade do real e do imaginário, mas a narração falsificante que lhe corresponde vai um pouco adiante e coloca no presente diferenças inexplicáveis; no passado, alternativas indecíveis entre o verdadeiro e o falso. O homem verídico morre, todo modelo de verdade se desmorona, em favor da nova narração. Não falamos ainda do autor essencial a este respeito: é Nietzsche, que substitui, sob o nome de “vontade de potência”, pela potência do falso a forma do verdadeiro, e resolve a crise da verdade, quer resolvê-la de uma vez por todas, mas em contraposição a Leibniz, em proveito do falso e de sua potência artística, criadora...

Do romance ao cinema, a obra de Robbe-Grillet aponta a *potência** do falso como princípio de produção das imagens. Não é um simples princípio de reflexão ou de tomada de consciência: “atenção! isso é cinema”. É uma fonte de inspiração. As imagens devem ser produzidas de tal maneira que o passado não seja necessariamente verdade ou que do possível proceda o impossível. Quando Robbe-Grillet faz questão do detalhe que dá a impressão de falso à imagem (por exemplo, *L’homme qui ment* não deveria usar o mesmo terno e gravata a vários anos de distância), compreendemos que a potência do falso é também o princípio mais geral a determinar o conjunto das relações na imagem-tempo direta. Num mundo, duas personagens se conhecem, em outro não se conhecem, em outro, uma conhece a outra, no outro, enfim, é a outra que conhece a primeira. Ou duas personagens se traem, uma apenas trai a outra, nenhuma trai, ambas são a mesma que se trai sob dois nomes diferentes: contrariamente ao que pensava Leibniz, todos esses

* Em francês há uma grande preocupação em não confundir *puissance* e *pouvoir*, que corresponderiam grosso modo aos termos latinos *potentia* (força, potência) e *potestas* (dominação). Essa preocupação é ainda maior em Deleuze devido ao cuidado com que ele, na linha de Heidegger, distingue no pensamento de Nietzsche a vontade de potência (*Wille zur Macht*) do mero desejo de poder, dominação (nazista, p. ex.). Acontece que em português a palavra *poder* inclui perfeitamente os dois sentidos, e até transmite melhor o de *potentia*, de modo que muitas vezes, nesta tradução, *puissance* será traduzido por “força” ou “poder” — exceto quando a expressão em francês exija, para não ser esquecida, o uso de “potência”, embora às custas de pequena infração ao uso corrente em nossa língua. (R.J.R.)

mundos pertencem ao mesmo universo e constituem as modificações da mesma história. A narração não é mais uma narração verídica que se encadeia com descrições reais (sensório-motoras). É a um só tempo que a descrição se torna seu próprio objeto, que a narração se torna temporal e falsificante. A formação do cristal, a força do tempo e a potência do falso são estritamente complementares, e não param de se implicar como as novas coordenadas da imagem. Não há nisso juízo de valor algum, pois o novo regime engendra, tanto quanto o antigo, fórmulas prontas, receitas, aplicações laboriosas e vazias, fracassos, arbitrários, “segunda-mão” que nos apresentam como obras-primas. O interessante é o novo estatuto da imagem, o novo tipo de descrição-narração na medida em que inspira, antes de mais nada, grandes cineastas muito diferentes⁷. Tudo poderia ser resumido dizendo-se que o falsário torna-se o próprio personagem do cinema: não mais o criminoso, o cowboy, o homem psicossocial, o herói histórico, o detentor do poder etc., como na imagem-ação, mas o falsário puro e simples, em detrimento de qualquer ação. O falsário podia, não há muito, existir sob uma forma determinada, mentiroso ou traidor, porém agora ele ganha uma figura ilimitada que impregna todo o filme. A um só tempo ele é o homem das descrições puras, e fabrica a imagem-cristal, a indiscernibilidade do real e do imaginário; ele passa para o cristal, e faz ver a imagem-tempo direta; suscita as alternativas indecidíveis, as diferenças inexplicáveis entre o verdadeiro e o falso, e com isso impõe uma potência do falso como adequada ao tempo, em oposição a qualquer forma do verdadeiro que disciplinasse o tempo. *L’homme qui ment* é um dos mais belos filmes de Robbe-Grillet: não é um mentiroso localizável, mas um falsário ilocalizável e crônico, em espaços paradoxais. Diremos também que *Stavisky*, na obra de Resnais, não é um filme entre outros: embora não seja o mais importante, ele contém o segredo dos outros, um pouco como *A imagem no tapete*, de Henry James. Poderíamos também tomar um filme ainda menor em Godard, e no entanto fundamental, pois apresenta sob forma sistemática e condensada aquilo de que toda a obra

(7) Cf. Alain Bergala, “Le vrai, le faux, le factice”, in *Cahiers du cinéma*, n° 351, set. 1983. Denuncia as fórmulas já prontas que resultam desse novo regime da imagem (e evidentemente qualquer regime de imagens tem suas contrafações que ocorrem bem cedo). Bergala sugere um critério: é preciso que o cenário não fique morto, pretendendo valer por si mesmo, mas se encadeie com uma narração falsificante, que por sua vez não seja arbitrária, mas tenha uma necessidade. Já a propósito de Welles ele intitulou uma página de imagens “As potências do falso” (*Orson Welles, Cahiers du cinéma*, p. 69). Cf. um importante artigo de Pascal Bonitzer, “L’art du faux: metamorphoses” (*Raoul Ruiz, Cahiers du cinéma*).

sempre vai se inspirar, uma potência do falso que Godard soube impor como novo estilo e que vai das descrições puras à narração falsificante, sob a relação de uma imagem-tempo direta: é *Le grand escroc*, interpretação livre de um episódio do grande romance de Herman Melville⁸. *L’homme qui ment*, *Stavisky* seriam também como *Le grand escroc*, todos juntos formariam o manifesto simplificado, aumentado, provocante, mal recebido, “mal visto mal dito”, do novo cinema.

A narração verídica se desenvolve organicamente, segundo conexões legais no espaço e relações cronológicas no tempo. Certamente o alhures poderá avizinhar-se do aqui, e o antigo do presente; porém essa variabilidade dos lugares e dos momentos não põe em questão as relações e conexões, determina antes seus termos ou elementos, tanto assim que a narração implica uma investigação ou testemunhos que a referem ao verdadeiro. O investigador, as testemunhas podem inclusive ganhar uma figura explícita autônoma, como nos filmes propriamente “judiciários”. Mas, explícito ou não, é sempre a um sistema do julgamento que a narração se refere: mesmo quando absolvição se faz em benefício da dúvida, ou quando o culpado só é culpado pelo destino. A narração falsificante, ao contrário, escapa a tal sistema, ela quebra o sistema do julgamento, pois a potência do falso (não o erro ou a dúvida) afeta tanto o investigador e a testemunha quanto o presumido culpado. “Em *Stavisky*, os testemunhos são feitos em vida da personagem, que os refuta. Depois, no interior desses testemunhos, aparecem outras testemunhas, que já falam de um morto”⁹. É que os próprios elementos não param de mudar com as relações de tempo nas quais entram, e os termos, com suas conexões. A narração inteira está sempre se modificando, a cada um desses episódios, não conforme variações subjetivas, mas segundo lugares desconectados e momentos descronologizados. Há uma razão profunda para essa nova situação: contrariamente à forma do verdadeiro que é unificante e tende à identificação de uma personagem (sua descoberta ou simplesmente sua coerência), a potência do falso não é separável de uma irredutível multiplicidade. “Eu é outro” substituiu Eu = Eu.

(8) O romance de Melville, *The confidence man*, foi traduzido por Henri Thomas sob o título *Le grand escroc*, Ed. de Minuit (a expressão se encontra em Melville). O pequeno filme de Godard (1964) fazia parte de uma série compondo “Les plus belles escroqueries du monde”. A decupagem foi publicada em *L’Avant-scène du cinéma*, n° 46. [*Escroc* é “estelionatário”, *escroquerie*, “estelionato”. (R.J.R.)]

(9) Ishaghpour, *D’une image à l’autre*, Médiations, p. 206.

A potência do falso só existe sob o aspecto de uma série de potências, que estão sempre se remetendo e penetrando umas às outras. Tanto assim que os investigadores, as testemunhas, os heróis inocentes ou culpados participarão da mesma potência do falso, cujos graus eles encarnarão, a cada etapa da narração. Mesmo “o homem verídico acaba compreendendo que nunca deixou de mentir”, dizia Nietzsche. O falsário será portanto inseparável de uma cadeia de falsários nos quais ele se metamorfoseia. Não há falsário único, e, se o falsário desvenda alguma coisa, é a existência atrás dele de outro falsário, ainda que seja o próprio Estado, como nas operações financeiras de *Stavisky*, ou do “grande escroque”. O homem verídico fará parte da cadeia, numa ponta como artista, na outra como enésima potência do falso. E a narração não terá outro conteúdo senão a exposição desses falsários, seus deslizamentos de um a outro, as metamorfoses de uns nos outros. Na literatura e na filosofia, os dois maiores textos que desenvolveram tais cadeias de falsários ou tais séries de potências foram o último livro de *Zaratustra*, de Nietzsche, e o romance de Melville, *The confidence man*, em francês *Le grand escroc*. Um expõe o “grito múltiplo” do Homem Superior que passa pelo adivinho, pelos dois reais, o homem da sanguessuga, o feiticeiro, o último papa, o mais feio dos homens, o mendigo voluntário e a sombra: todos falsários. O outro expõe uma série de falsários que inclui um albino mudo, um negro sem pernas, um homem com fita preta, um homem de cinza, um homem de boné, um homem dos registros, um doutor de ervas, até o cosmopolita com roupas coloridas, o grande hipnotizador, o “crápula metafísico”, cada um se metamorfoseando nos outros, todos enfrentando “homens verídicos” que não são menos falsos que eles mesmos¹⁰. Godard esboça uma tal série, cujas personagens serão a representante do cinema-verdade, o policial, o próprio grande estelionatário, enfim, o cineasta, o retrato do artista com barrete. *O ano passado em Marienbad* só relacionava a hipnotizada (a mulher verídica?) ao hipnotizador com a condição de descobrir, por trás, mais um hipnotizador. Ou a série de *Muriel*, todos, de certo modo, fal-

(10) Como diz Régis Durand, resumindo um dos procedimentos narrativos de Melville, “alguém repete uma história que sabe de outra personagem, a qual invoca, para se justificar, o testemunho de outras personagens que são tão somente a primeira, diversamente fantasiada. (...) O homem de boné consegue pôr em dúvida as pretensas calamidades das quais [alguém] lhe faz a narrativa; ora, essas calamidades são as que teriam acontecido a um homem que na verdade é ele próprio, sob um disfarce diferente, e cuja narrativa foi transmitida por outro indivíduo que (também é outra versão dele mesmo)” (*Melville, signes et métaphores*, Age d'homme, pp. 129-130).

sários. As séries de Robbe-Grillet se desenvolvem à maneira de *Trans-Europ Express*: Elias, o homem do falso, remete a Eva, a agente dupla, no relatório do gangster Frank que supõe uma organização, que remete a Jean e Marc, o autor e seu crítico, mas que ainda passam pelo delegado Lorentz... Tal construção parece comum a filmes bem diferentes, a autores bem independentes. Citaremos o filme de Hugo Santiago, no qual colaboraram Borges e Casares, *Les autres*: depois da morte do filho, o livreiro se metamorfoseia numa série de falsários, o mago, o homem com a varinha, o homem do espelho, e o próprio filho, que constituem toda a narração, enquanto a câmera salta de ponto em ponto para efetuar puras descrições (o observatório vazio). Por toda a parte são as metamorfoses do falso que substituem a forma do verdadeiro.

O essencial é isso: como o novo regime da imagem (a imagem-tempo direta) opera com descrições óticas e sonoras puras, cristalinas, e narrações falsificantes, puramente crônicas. É ao mesmo tempo que a descrição deixa de pressupor uma realidade, e a narração, de remeter uma forma do verdadeiro: daí o *Documenteur**, de Agnès Varda, em que o documentário descreve situações apenas óticas e sonoras (os muros, a cidade), em favor de uma história que não faz mais que invocar a abolição da verdade, que seguir os gestos desconectados da heroína. E, sem dúvida, cada grande autor tem seu modo de conceber a descrição, a narração e suas relações¹¹. Cada vez, também, o visual e o falado entram em novas relações. É que, como veremos, um terceiro elemento intervém ainda, a narrativa, distinta da descrição e da narração. Mas, para ficar nessas duas instâncias, devemos dizer que elas formam a base que se impõe depois da *nouvelle vague*. A revolução neo-realista ainda mantinha a referência a uma forma do verdadeiro, embora a tenha renovado profundamente, e certos cineastas, no curso de sua evolução, dela se tenham emancipado (Fellini, e mesmo Visconti). Mas a *nouvelle vague* rompeu deliberadamente com a forma da verdade para substituí-la por potências de vida, potências cinematográficas consideradas mais profundas. Se procurarmos a descendência da *nouvelle vague* ou a influência de Godard em certos filmes recentes, vemos imediatamente certos caracteres que bastam para definir o as-

* Trocadilho entre *documentaire*, documentário, e *menteur*, mentiroso. (R.J.R.)

(11) Por exemplo, em Robbe-Grillet, são as cenas crônicas que assumem o papel de descrever, (tendendo à imobilidade (prender, amarrar a mulher), enquanto a narração passa por todos os meios de transporte enquanto fontes de falsos movimentos.

pecto mais aparente. *Faux-fuyants*, de Bergala e Limosin, conta a história de um homem de carro que sem querer atropela outro e foge; depois investiga, entra em relações cada vez mais próximas com a filha da vítima, sem sabermos o que ele quer. Mas a narração não se desenvolve organicamente, e sim como se o delito de fuga deslizesse ao longo de uma cadeia, se metamorfoseasse cada vez, conforme cada personagem como um falsário diferente, cada um dos quais por sua conta efetua um subterfúgio (contamos oito ao todo), até que o delito se inverta, e que a testemunha original se torne, por sua vez, o delinqüente, que um último delito de fuga deixará morrer na neve, enquanto o circuito se fecha com uma chamada telefônica que relata essa morte ao primeiro personagem. Ora, tal narração falsificante está entrecortada por estranhas cenas que não têm outra função além da de pura descrição: o homem telefona para a moça, que trabalha como babá, unicamente a fim de que ela descreva o apartamento onde ela está; depois, ele pede à moça para vir olhá-lo, à toa, quando não há estritamente nada para ser visto, quando ele está prestes a entrar no cinema com uma amiga; e a moça lhe retribuirá a “gentileza”, pedindo-lhe para ficar presente, simplesmente quando ela passeia, por sua vez, com uma amiga. *La pirate*, de Doillon, procede de modo bem diferente, mas com a mesma base: o filme nos apresenta uma paixão entre três personagens que querem ser “julgados”, mas que caem somente sob o olhar de uma menina puramente descritiva, e na intriga de um detetive que se pergunta que história ele vai poder tirar dali. A paixão se torna o elemento essencial desse cinema porque, de modo inverso da ação, ela ata narrações falsificantes a descrições puras.

Se há uma unidade no novo cinema alemão — Wenders, Fassbinder, Schmid, Schroeter ou Schlöndorff — ela também está aí, como resultado da guerra, no vínculo sempre variável entre esses elementos: os espaços reduzidos a descrição (cidades-deserto ou lugares que estão sempre se destruindo); as apresentações diretas de um tempo pesado, inútil e irrevogável, que obceca os personagens; e, de um pólo a outro, as potências do falso que tecem uma narração, na medida em que se efetua em “movimentos em falso”. A paixão alemã tornou-se medo, mas o medo é também a última razão do homem, sua nobreza anunciando algo de novo, a criação que sai do medo como paixão nobre. Se procurássemos um exemplo não para resumir os outros, mas dentre outros, seria precisamente *O falsário*, de Schlöndorff: numa Beirute devastada e dividida, um ho-

mem vindo de outro passado, apanhado numa corrente de falsários, volta um olhar vazio para o movimento do limpador de pára-brisas.

A semiologia de inspiração lingüística, a semiocrítica, encontrou o problema das narrações falsificantes no curso de estudos ricos e complexos sobre o “dysnarrativo”¹². Mas, como ela identificava a imagem cinematográfica com um enunciado, e qualquer seqüência com uma narração em geral, as diferenças entre narrações só poderiam vir dos processos linguageiros constitutivos de uma estrutura intelectual subjacente às imagens. O que constituía tal estrutura eram o sintagma e o paradigma, ambos complementares, mas sob tais condições que o segundo se mostrava fraco e pouco determinado, sendo o primeiro o único decisivo na narração tradicional (Christian Metz). Portanto, basta que o paradigma se torne essencial na ordem estrutural, ou até mesmo que a estrutura se torne “serial”, para que a narração perca o caráter acumulativo, homogêneo e identificável que devia à primazia do sintagma. A “grande sintagmática” fica sobrecarregada, a Grande Senhorita está morta, subvertida, e os micro-elementos a corroem ou a fazem proliferar. Novos sintagmas podem surgir (por exemplo, os “sintagmas projetivos” de Chateau e Jost), mas só atestam que mudou a predominância. O cinema é sempre narrativo, e cada vez mais narrativo, mas é dysnarrativo na medida em que a narração é afetada por repetições, permutações e transformações detalhadamente explicadas pela nova estrutura. Todavia, uma semiótica pura não pode seguir as vias dessa semiologia, pois não há narração (nem descrição) que sejam um “dado” das imagens. A diversidade das narrações não pode se explicar pelos avatares do significante, pelos estados de uma estrutura da linguagem que se suporia subjacente às imagens em geral. Ela remete apenas a formas sensíveis de imagens e a signos sensitivos correspondentes que não pressupõem narração alguma, mas dos quais resulta tal narração e não outra. Os tipos sensíveis não se deixam substituir por processos de linguagem. É nesse sentido que a narração falsificante depende diretamente da imagem-tempo, dos opsignos e dos cronosignos, enquanto a narração tradicional remete às formas da imagem-movimento e a signos sensorio-motores.

(12) Foi nesse ponto que os discípulos de Christian Metz introduziram importantes mudanças semiológicas acerca do “cinema moderno”: sobre o “dysnarrativo” em Robbe-Grillet (que criou o termo), cf. Chateau e Jost, *Nouveau cinéma, nouvelle sémiologie*, e Gardies, *Le cinéma de Robbe-Grillet*. Cf. também, a propósito de Resnais, o livro coletivo sobre *Muriel*, Gallilée (M. Marie, M. C. Ropars e C. Baiblé).

2

Orson Welles é o primeiro: ele liberta uma imagem-tempo direta e faz a imagem ficar sob o poder do falso. Sem dúvida estes dois aspectos estão estreitamente ligados, mas as críticas recentes deram cada vez mais importância ao segundo, que culmina com *Verdades e mentiras*. Há um nietzschianismo de Welles, como se ele tornasse a passar pelos principais pontos da crítica à verdade em Nietzsche: o “mundo verdadeiro” não existe e, se existisse, seria inacessível, não passível de evocação; e se fosse evocável, seria inútil, supérfluo. O mundo verdadeiro supõe um “homem verídico”, um homem que quer a verdade, mas tal homem tem estranhos móveis, como se ele escondesse em si outro homem, uma vingança: Otelo quer a verdade, mas por ciúmes, ou pior, por vingar-se de ser negro, e Vargas, o homem verídico por excelência, parece por demasiado tempo indiferente à sina de sua mulher, inteiramente ocupado nos arquivos juntando provas contra seu inimigo. O homem verídico não quer finalmente nada mais que julgar a vida, ele exige um valor superior, e bem, em nome do qual poderá julgar; tem sede de julgar, vê na vida um mal, um erro a ser expiado: origem moral da noção de verdade. À maneira de Nietzsche, Welles não parou de lutar contra o sistema de julgamento: não existe valor superior à vida, a vida não tem de ser julgada, nem justificada, ela é inocente, tem a “inocência do devir”, para além do bem e do mal...¹³.

Esse problema do julgamento não é mais estranho ao cinema do que ao teatro, e sofreu uma evolução complexa. Desde o expressionismo é a luta do bem e do mal, como luz e trevas, que constitui a metafísica do verdadeiro (encontrar a verdade na luz e na expiação). Mas o lugar de Lang é único, pois ele faz do mal uma dimensão humana e não mais faustiana quer sob forma de um gênio hipnótico (Mabuse), quer sob a de uma impulsão irresistível (*O vampiro de Düsseldorf*). Com isso a questão da verdade, quer dizer, do tribunal e do julgamento, vai revelar toda a sua ambigüidade: M é submetido a um tribunal de delinquentes que não tem bem a verdade como móvel... E a evolução se acelera quando Lang vai para

a América, onde encontra um gênero de filmes propriamente judiciais, cujos dados ele vai renovar. Não se trata simplesmente de marcar a dificuldade de alcançar o verdadeiro, considerando-se as insuficiências da investigação e daqueles que julgam (será ainda este o caso de *Doze homens e uma sentença*, de Lumet). Em Lang, como em Preminger, é a própria possibilidade de julgar que é posta em questão. Para Lang, parece que não há mais verdade, apenas aparências. O Lang americano torna-se o maior cineasta das aparências, das imagens falsas (daí a evolução dos Mabuse). Tudo é aparência, e no entanto esse novo estado transforma o sistema de julgamento, e não o suprime. Com efeito, a aparência é o que trai a si mesmo; os grandes momentos em Lang são aqueles em que uma personagem se trai. As aparências se traem, não porque dariam lugar a uma verdade mais profunda, mas simplesmente porque elas próprias se revelam como não-verdadeiras: a personagem comete uma gafe, conhece o primeiro nome da vítima (*Suplício de uma alma*), ou sabe falar alemão (*Os carrascos também morrem*). Nessas condições ainda é possível fazer surgir novas aparências com base nas quais as primeiras poderão ser julgadas e o serão. Os resistentes, por exemplo, arranjarão as testemunhas falsas que farão o traidor que sabia alemão ser condenado pela Gestapo. O sistema do julgamento sofre portanto uma grande transformação, pois penetra nas condições que determinam as relações de que dependem as aparências: Lang inventa um relativismo à maneira de Protágoras, no qual o julgamento exprime o “melhor” ponto de vista, isto é, a relação sob a qual as aparências têm a chance de se voltarem em favor de um indivíduo ou de uma humanidade de mais alto valor (o julgamento como “vingança”, ou o deslocamento das aparências). Em última instância, compreende-se o encontro de Lang e Brecht, e os mal-entendidos desse encontro. Pois, em Lang como em Brecht, o julgamento não pode mais se exercer diretamente na imagem, mas passa para o lado do espectador, a quem são dadas condições de possibilidade para julgar a própria imagem. Mas o que, em Brecht, assentava numa realidade das contradições, funda-se, ao contrário, em Lang, numa relatividade das aparências¹⁴. Tanto num como no

(13) Na maior parte das entrevistas de Welles, a crítica à noção de verdade se confunde com a impossibilidade de julgar o homem e a vida. Cf. Jean Gilli, “Orson Welles ou le refus de juger”, *Orson Welles, Etudes cinématographiques*.

(14) A colaboração entre Lang e Brecht ocorreu em *Os carrascos também morrem*, mas foi muito equivocada. Por exemplo, no início do filme coloca-se a questão de saber se os resistentes têm direito a comprometer seus compatriotas, já que os nazistas prendem e matam reféns inocentes: a menina implora ao resistente para que ele se entregue, a fim de salvar seu pai preso como refém. Mas pouco mais tarde, e ainda para salvar o pai, ela aceita sem hesitação o sacrifício de uma vendedora que se recusa a denunciá-la. Há nisso um processo pro-

outro, se o sistema do julgamento passa por uma crise, ele não deixa de ser salvo, transformado. É muito diferente o que acontece com Welles (embora ele tenha feito um filme “languiano”, mas repudiado: *O estranho*, onde a personagem se trai). Em Welles, o sistema de julgamento se torna definitivamente impossível, até mesmo, e sobretudo, para o espectador. A confusão do escritório do juiz em *A dama de Shangai*, e acima de tudo a infinita impostura do julgamento em *O processo*, atestam essa nova impossibilidade. Welles não pára de construir personagens injulgáveis, e que não têm de ser julgadas, que se esquivam de qualquer julgamento possível. Se o ideal de verdade desmorona, as relações da aparência não mais bastarão para manter a possibilidade do julgamento. Conforme a expressão de Nietzsche, “ao mesmo tempo que o mundo verdadeiro, abolimos também o mundo das aparências...”.

O que resta? Restam os corpos, que são forças, nada mais que forças. Mas a força já não se reporta a um centro, tampouco enfrenta um meio ou obstáculos. Ela só enfrenta outras forças, se refere a outras forças, que ela afeta e que a afetam. A potência (o que Nietzsche chama de “vontade de potência”, e Welles de “character”) é o poder de afetar e de ser afetado, a relação de uma força com outras. Tal poder é sempre preenchido, a relação necessariamente efetuada, embora de maneira variável conforme as forças em presença¹⁵. Já se pressente que a montagem de planos curtos, partida ou quebrada, e o plano-sequência longo servem à mesma causa. Um apresenta sucessivamente corpos exercendo sua força, ou sofrendo a de outro: “cada plano mostra um golpe, um contra-golpe, um golpe recebido, um golpe desferido”¹⁶. O outro apresenta simultaneamente uma relação de forças na sua variabilidade, sua ins-

pramente brechtiano, no qual o espectador é levado a tomar consciência de um problema ou de uma contradição, e resolvê-los a seu modo (distanciamento). O que é característico de Lang é um processo bem diferente: a maneira pela qual alguém trai a si próprio, mas de tal modo que à aparência opor-se-ão outras aparências sob uma relação diferente (não apenas o delator que “se trai” por falta de jeito, mas também o resistente que se riscou com batom, dessa vez com perfeição demais, para que os outros acreditassem numa cena de amor). Os dois processos podem se misturar, e concorrer para o mesmo efeito, mas estão muito afastados um do outro.

(15) Sobre os corpos-forças, cf. Petr Kral, “Le film comme labyrinthe”, *Positif*, n° 256, jun. 1982, e Jean Narboni, “Un cinéma en plongée”, *Orson Welles, Cahiers du cinéma* (Narboni aproxima o “character” segundo Welles e a vontade de potência nietzschiana).

(16) Entrevista com Welles, *Cahiers du cinéma*, p. 42: a propósito da batalha em *Falstaff*. Igualmente, a montagem entrecortada das personagens em *A dama de Shangai* leva Didier Goldschmidt a comentar: os planos não se encadenciam, “eles se precipitam uns contra os outros, as séries de campo/contra-campo em primeiro plano acentuado, em particular sobre O'Hara e Grisby, fazem oscilar o peso da imagem da esquerda para a direita, os movimentos são brutalmente interrompidos; tudo tende a libertar uma energia que condiciona uma percepção quase unicamente plástica do filme” (*Cinématographe*, n° 75, 1982, p. 64).

tabilidade, na proliferação dos centros e na multiplicação dos vetores (a cena do interrogatório em *A marca da maldade*)¹⁷. Tanto de um lado quanto do outro, há um choque das forças, na imagem ou das imagens entre si. Acontece de uma montagem com muitos cortes reproduzir um plano-sequência, através da decupagem, como na batalha de *Falstaff*, ou de um plano-sequência produzir uma montagem com muitos cortes, através de incessantes reenquadramentos, como em *A marca da maldade*. Vimos como Resnais, por outros meios, chegava também a essa complementaridade.

Seria o mesmo que dizer que na vida tudo é questão de forças? Sim, se compreendermos que a relação de forças não é quantitativa, mas necessariamente implica certas “qualidades”. Há forças que já não sabem responder a outras senão de uma única maneira, uniforme, invariável: o escorpião de *Grilhões do passado* só sabe picar, e pica a rã que o carrega sobre a água, ainda que por isso vá morrer afogado. A variabilidade subsiste pois na relação de forças, já que a picada do escorpião se volta contra ele, quando, no caso, ela se dirige à rã. Resta que o escorpião é um tipo de força que não sabe mais se metamorfosear, segundo as variações do que pode afetar e do que pode afetá-la. Bannister é um grande escorpião que só sabe picar. Arkadin, de *Grilhões do passado*, só sabe matar, e Quinlan, de *A marca da maldade*, falsificar provas. É um tipo de força esgotada, mesmo quando continuou quantitativamente grande, mas só pode destruir e matar, antes de se destruir, e talvez a fim mesmo de se matar. É nisso que ela encontra um centro, mas que coincide com a morte. Por maior que seja a força, ela está esgotada, pois não sabe mais se transformar. Por isso é declinante, decadente, degenerada: representa a impotência nos corpos, isto é, o ponto preciso em que a “vontade de potência” já não é mais que um querer-dominar, um ser para a morte, e que tem sede de sua própria morte, com a condição de passar pela dos outros. Welles multiplica o quadro desses impotentes onipotentes: Bannister e suas próteses; Quinlan e sua bengala; Arkadin e seu desvario quando não tem mais avião; Iago, o impotente por excelência¹⁸. São homens de

(17) Cf. as minuciosas análises de Robin Wood a propósito de *A marca da maldade* (*Positif*, n° 167, mar. 1975): Vargas e Quinlan, “cada um deles predomina sucessivamente no quadro, ou ambos ocupam a imagem num equilíbrio efêmero e precário”.

(18) Sobre a “impotência” das personagens de Welles, como “preço a pagar por exercerem o poder da voz e da escrita”, cf. Michel Chion, *Cahiers du cinéma*, p. 93. Do mesmo modo, a suposta impotência sexual de Iago não é um motivo nem explicação, mas remete mais profundamente a um certo estado ou qualidade de vida (Marrionstras, “Orson Welles interprète et continuateur de Shakespeare”, *Positif*, n° 167).

vingança: entretanto, não do mesmo modo que os homens verídicos que pretendiam julgar a vida em nome de valores superiores. Eles se tomam, ao contrário, por *homens superiores*, são homens superiores que pretendem julgar a vida por si mesmos, por conta própria. Não seria, porém, o mesmo espírito de vingança sob duas figuras: Vargas, o homem verídico que invoca as leis para julgar, mas também seu duplo, Quinlan, que se arroga o direito de julgar sem lei; Otelo, o homem do dever e da virtude, mas também seu duplo, Iago, que se vinga por natureza e perversão? É o que Nietzsche chamava de estados do niilismo, o espírito de vingança através de diversas figuras. Atrás do homem verídico, que julga a vida do ponto de vista de valores pretensamente mais altos, está o homem doente, “o doente de si próprio”, que julga a vida do ponto de vista de sua doença, de sua degenerescência e esgotamento. E isso talvez seja melhor que o homem verídico, pois a vida doente ainda é vida, ela opõe à morte a vida, em vez de lhe opor “valores superiores”... Nietzsche dizia: atrás do homem verídico, que julga a vida, há o homem doente, doente da própria vida. E Welles acrescenta: atrás da rã, animal verídico por excelência, há o escorpião, animal doente de si mesmo. Um é idiota, e o outro, um sujo¹⁹. No entanto eles são complementares como duas figuras do niilismo, duas figuras da vontade de potência.

Não seria restaurar um sistema de julgamento? Welles não se cansa de dizer que “detesta moralmente” Quinlan, Arkadin etc. (ainda que não os deteste “humanamente”, em função do que guardaram de *vida*)²⁰. Mas não se trata de julgar a vida em nome de uma instância superior, que seria o bem, a verdade; trata-se, ao contrário, de avaliar qualquer ser, qualquer ação e paixão, até qualquer valor, em relação à vida que eles implicam. O afeto como avaliação imanente, em vez do julgamento como valor transcendente: “gosto ou detesto” em vez de “julgo”. Nietzsche, que já substituía o julgamento pelo afeto, prevenia seus leitores: para além do bem e do mal pelo menos não significa *para além do bom e do mau*. Esse mau

(19) Cf. Entrevista, in Bazin, *Orson Welles*, Ed. du Cerf, p. 178. A rã é o animal verídico, porque acredita nos pactos e nos contratos. Mas, de fato, só há “parceiros” flutuantes (“Você fala como se houvesse entre nós uma espécie de contrato, mas não, aqui nós somos parceiros”. *A marca da maldade*). Claro, Welles começa dizendo que é melhor julgar em nome de valores superiores do que “por conta própria” (p. 154). Mas, um pouco adiante, ele diz que uma coisa não é menos detestável do que a outra (p. 160).

(20) É o problema que domina a entrevista de Bazin. Welles não reluta em reconhecer a “ambigüidade” de sua posição; ele não tem a mesma clareza de Nietzsche, embora rode em torno do mesmo tema, o de uma “moral aristocrática”.

é a vida esgotada, degenerescente, ainda mais terrível, e capacitada a se propagar. Mas o bom é a vida emergente, ascendente, a que sabe se transformar, se metamorfosear de acordo com as forças que encontra, e que compõe com elas uma potência sempre maior, aumentando sempre a potência de viver, abrindo sempre novas “possibilidades”. Certamente não há mais verdade em uma que na outra; só há devir, e o devir é a potência do falso da vida, a vontade de potência. Porém há bom e mau, quer dizer, nobre e vil. Segundo os físicos, a energia nobre é a capaz de se transformar, enquanto a vil não o pode mais. Dos dois lados há vontade de potência, mas esta é apenas querer-dominar no devir esgotado da vida, enquanto é querer-artista ou “virtude que dá”, criação de novas possibilidades, no devir emergente. Os homens ditos superiores são vis ou maus. Mas o bom só tem um nome, generosidade, e é o traço pelo qual Welles define sua personagem preferida, Falstaff, é também o traço que se supõe dominante no eterno projeto de Don Quixote. Se o devir é a potência do falso, o bom, o generoso, o nobre, é o que eleva o falso à enésima potência, ou a vontade de potência até o devir artista. Falstaff e Don Quixote podem parecer falastrões ou lastimáveis, ultrapassados pela história: mas, são peritos em metamorfoses da vida, opõem o devir à História. Incomensuráveis a qualquer julgamento, têm a inocência do devir²¹. E sem dúvida o devir é sempre inocente, mesmo no crime, mesmo na vida esgotada, na medida em que ela ainda é um devir. Mas só o bom se deixa esgotar pela vida em vez de a esgotar, colocando-se sempre a serviço do que renasce da vida, do que metamorfoseia e cria. Ele faz do devir um Ser, tão proteiforme, em vez de arrojá-lo no não ser, do alto de um ser uniforme e paralisado. São dois estados da vida que se opõem no seio do devir imanente, e não uma instância que se pretendesse superior ao devir, seja para julgar a vida, seja para apropriá-la e esgotá-la de qualquer modo. O que Welles vê em Falstaff e Don Quixote é a “bondade” da vida em si mesma, uma estranha bondade que leva o vivente à criação. É nesse sentido que se pode falar de um nietzchianismo autêntico ou espontâneo em Welles.

Resta que, no devir, a terra perdeu todo centro, não apenas em si mesma, mas já não tem centro em torno do qual girar. Os

(21) Sobre a bondade vital de Falstaff, Welles tem declarações líricas: “ele é a bondade, é o personagem em quem mais acredito (...); sua bondade é como o pão e o vinho” (Entrevista, *Cahiers du cinéma*, p. 41; e também Marienstras, p. 43).

corpos não têm mais centro, exceto o de sua morte, uma vez esgotados, quando ganham a terra para nela se dissolver. A força não tem mais centro precisamente porque é inseparável de sua relação com outras forças: então, como dizia Didier Goldschmidt, os planos curtos não param de oscilar, para a direita, para a esquerda, assim como o plano-seqüência suscita um emaranhado de centros evanescentes (a abertura de *A marca da maldade*). Os pesos perderam os centros de equilíbrio em torno dos quais se repartem, as massas perderam os centros de gravidade em torno dos quais se ordenam, as forças perderam os centros dinâmicos em torno dos quais organizam o espaço, os próprios movimentos perderam os centros da revolução em torno dos quais se desenvolvem. Há em Welles uma mutação tanto cinematográfica quanto metafísica. Pois o que se opõe ao ideal de verdade não é o movimento: o movimento permanece perfeitamente conforme à verdade enquanto apresentar invariantes, ponto de gravidade do móvel, pontos privilegiados pelos quais passa, ponto de fixidez em relação ao qual ele se move. Por isso a imagem-movimento, em sua própria essência, está sujeita ao efeito de verdade que ela invoca enquanto o movimento conservar seus centros. É o que tentamos dizer desde o início deste estudo: uma mutação cinematográfica se produz quando as aberrações de movimento ganham independência, quer dizer, quando os móveis e os movimentos perdem suas invariantes. Então se produz uma reversão onde o movimento deixa de dizer-se em nome da verdade, e o tempo de se subordinar ao movimento: ambos de uma só vez. *O movimento fundamental descentrado torna-se movimento em falso, e o tempo fundamentalmente libertado torna-se potência do falso que agora se efetua no movimento em falso* (Arkadin esteve sempre já-aí). Welles parece ter sido o primeiro a abrir essa brecha, onde o neo-realismo e a *nouvelle vague* iriam se introduzir, com meios bem diferentes. Welles, por sua concepção dos corpos, das forças e do movimento, constrói um mundo que perdeu todo centro motor ou de “configuração”: a Terra.

No entanto, vimos que o cinema de Welles conservava centros essenciais (aliás é exatamente nesse ponto que Resnais se afasta de Welles). Mas o que precisamos avaliar a esse respeito é a mudança radical que Welles impôs à própria noção de centro. A questão da profundidade de campo retomou, então, de uma maneira nova, uma transformação da pintura que ocorreu no século XVII. É possível que o cinema de Welles tenha sabido assim recriar, para o uso de

nosso mundo moderno, uma transformação de pensamento que fora produzida uma primeira vez naquele antigo século. A seguirmos uma bela análise de Michel Serres, o século XVII não foi a idade “clássica” do ideal da verdade, mas a idade barroca por excelência, inseparável do que se chama clássico, e quando a verdade atravessava uma crise definitiva. Não se tratava mais de saber onde ficava o centro, o sol ou a terra, pois a primeira questão tornava-se: “Há, ou não, um centro qualquer?”. Todos os centros, de gravidade, de equilíbrio, de força, de revolução, em suma, de configuração, desmoronavam. Então se efetuou, é certo, uma restauração dos centros, mas a custo de uma mudança profunda, de uma grande evolução das ciências e das artes. Por um lado o centro se tornava *puramente ótico*, o ponto se tornava ponto de vista. Esse “perspectivismo” de modo algum se definia pela variação de pontos de vista exteriores sobre um objeto que se suporia invariável (o ideal de verdade seria conservado). Não, ao contrário, o ponto de vista era constante, mas sempre interno aos diferentes objetos que desde então se apresentaram como a metamorfose de uma única e mesma coisa em devir. Era a *geometria projetiva*, que instalava o olho no ápice do cone, e nos dava “projeções” tão variáveis quanto os planos de secção, círculo, elipse, hipérbole, parábola, ponto, retas, o próprio objeto não passando mais, em última instância, da conexão de suas próprias projeções, da coleção ou série de suas próprias metamorfoses. As perspectivas ou projeções são o que não é nem verdade nem aparência.

Todavia, esse novo perspectivismo ainda não nos oferece meios para estabelecer uma verdadeira progressão nas figuras assim descritas, ou escalonar os volumes pelas secções planas. Por outro lado, e por isso, é preciso acrescentar-lhe a *teoria das sombras*, que é como que o inverso da projetiva: a fonte luminosa ocupa agora o ápice do cone, o corpo projetado é o opaco, e as projeções se fazem por relevos ou zonas de sombras²². São esses dois aspectos que formam “uma arquitetura da visão”. Encontramo-los especialmente na obra de Welles; e eles nos oferecem a última razão da complementaridade entre a montagem de planos curtos e o plano-seqüência. A montagem de planos curtos apresenta imagens planas, aplainadas, que são outras tantas perspectivas, projeções, no sentido forte, e que exprimem as metamorfoses de uma coisa ou de um

(22) Sobre todos esses temas, cf. Michel Serres, *Le système de Leibniz*, P.U.F., I, pp. 151-174, II, pp. 648-667.

ser imanentes. Daí a aparência de uma sucessão de “números”, que marca freqüentemente os filmes de Welles: por exemplo, as diferentes testemunhas de passado de *Grilhões do passado* podem ser consideradas como uma série de projeções do próprio Arkadin, que é a um só tempo aquele que projeta sobre cada plano, e o ponto de vista possante sob o qual se passa de uma projeção a outra; do mesmo modo, em *O processo*, todas as personagens, policiais, colegas, estudante, zelador, advogado, meninas, pintor e padre, constituem a série projetiva de uma mesma instância que não existe fora de suas metamorfoses. Porém, segundo o outro aspecto, o plano-seqüência com profundidade de campo marca fortemente os volumes e os relevos, as zonas de sombra de onde saem os corpos e onde tornam a entrar, as oposições e combinações do claro e do escuro, as violentas listras que afetam os corpos quando correm em espaço aberto (*A dama de Shangai*, *O processo*: todo um neo-expressionismo, que se libertou de seus pressupostos morais como de um ideal de verdade)²³. Poderíamos dizer que Welles impunha à noção de centro uma dupla transformação, que fundava o novo cinema: o centro deixava de ser sensorio-motor, e, por um lado, tornava-se ótico, determinando um novo regime da descrição; por outro, ao mesmo tempo, tornava-se luminoso, determinando uma nova progressão da narração. A descritiva ou projetiva, e a narrativa ou tenebrosa...

Elevando o falso à potência, a vida se libertava tanto das aparências quanto da verdade: nem verdadeiro nem falso, alternativa indecível, mas potência do falso, vontade decisória. Welles, a partir de *A dama de Shangai*, impõe uma única e mesma personagem, o falsário. Mas o falsário só existe numa série de falsários, que são suas metamorfoses, pois a própria potência só existe sob a forma de uma série de potências que são seus expoentes. Há sempre uma personagem destinada a trair a outra (Welles insiste: o príncipe tenta trair Falstaff, Menzies deve trair Quinlan), pois o outro já é um traidor, e a traição é o elo dos falsários entre si por toda a série. Como Welles tem uma personalidade forte, esquecemos que seu tema constante, justamente em função de sua personalidade, é o de não ser mais uma pessoa, à maneira da Mrs. Dalloway de Virginia

(23) Charles Tesson (*Cahiers du cinéma*) faz uma análise da profundidade de campo como fator de desestabilização, “sem estabilidade”: é como se filmássemos um escorpião de frente, “o importante não está na frente, mas no fundo”, tanto assim que a imagem deve “oscilar para o lado de uma pura *vidência*”. Há um efeito de oscilação no plano-seqüência, tanto quanto na montagem de planos curtos.

Woolf²⁴. Um devir, uma irreduzível multiplicidade, as personagens ou as formas valem agora apenas como transformação umas das outras. E é o trio infernal de *A dama de Shangai*, os estranhos personagens-substitutos de *Grilhões do passado*, a cadeia que solda os de *A marca da maldade*, a transformação ilimitada dos de *O processo*, o percurso do falso que não cessa de circular entre o rei, seu filho e Falstaff, todos os três impostores, usurpadores sob algum aspecto, culminando na cena em que os papéis são trocados. E finalmente a grande série de *Verdades e mentiras*, que é o manifesto de toda a obra de Welles, e sua reflexão sobre o cinema. F de Falstaff, mas sobretudo de “fake”, F de falso. Welles certamente tem uma afinidade consciente com Herman Melville, ainda mais importante que sua afinidade menos consciente com Nietzsche. Em *Verdades e mentiras* Welles constrói uma série de falsários tão extensiva e perfeita quanto a do *Confidence man*, de Melville, com Welles encenando exatamente o papel do Cosmopolita Hipnotizador. Essa grande série de Welles, a história que não pára de se modificar, se resume assim: 1. “apresentação de Oja Kadar, ante a qual todos os homens se voltam na rua”; 2. “apresentação de Welles como prestidigitador”; 3. apresentação do jornalista, autor de um livro sobre um pintor falsário, mas também das falsas memórias de Hughes, o bilionário falsário dos múltiplos sócias, de quem não se sabe se ele próprio não enganou o jornalista; 4. conversa ou troca do jornalista e do pintor falsários; 5. intervenção de Welles que garante que, durante uma hora, o espectador não verá nem ouvirá mais nada falso; 6. Welles conta sua vida e medita sobre um homem em frente da catedral de Chartres; 7. a aventura de Oja Kadar com Picasso, ao termo da qual Welles aparece para dizer que a hora havia passado, e a aventura fora inteiramente inventada²⁵.

No entanto, nem tudo se vale, e nem todos os falsários são falsários no mesmo grau ou potência. O homem verídico faz parte

(24) Entre os projetos de Welles está *The dreamers*, inspirado em Isak Dinesen: uma cantora que perdeu a voz depois de uma difícil história de amor encontra no coro de um vilarejo um menino que tem exatamente a mesma voz; ela lhe dá aulas, para que o mundo ouça novamente sua voz, durante três anos; entre os dois se tece uma relação bem erótica, que leva o menino à vingança... É uma história de traidores ou de falsários, à maneira de Welles, mas, com igual necessidade, de desvanecimento da pessoa. Isak Dinesen fazia a heroína dizer, mais ou menos nos mesmos termos que Virginia Woolf: “Nunca mais serei uma pessoa, Marcus, a partir de agora serei sempre várias”. Welles declara ter rodado esta cena como uma das razões de ser do filme (*Entrevista, Cahiers du cinéma*, pp. 49 e 58).

(25) Seguimos com muito pouca variação o artigo fundamental de Gérard Legrand sobre *Verdades e Mentiras* (*Positif*, n.º 167). Legrand, porém, vê uma contradição entre “vontade de potência” e “constatação de ilusão”. Não vemos qualquer contradição nisso, sendo a vontade de potência a vida enquanto potência do falso.

deles, como a rã, como Vargas ou Otelo, como Welles em frente da catedral de Chartres: é que ele invoca um mundo verdadeiro, porém o próprio mundo verdadeiro supõe o homem verídico. Em si mesmo, é um mundo *inacessível e inútil*. Como a catedral, tudo o que tem é o fato de ser feito por homens. Por isso não está escondido pelas aparências, é ele, ao contrário, que as esconde e serve-lhes de álibi. Atrás do homem verídico há pois o falsário, o escorpião, e um está remetendo sempre ao outro. O perito em verdade abençoa os falsos Vermeer de Van Megeeren precisamente porque o falsário os fabricou conforme seus próprios critérios, os do perito. Em suma, o falsário não pode ser reduzido a um mero copiador, nem a um mentiroso, pois o que é falso não é apenas a cópia, mas já o modelo. Não deveríamos dizer então que mesmo o artista, mesmo Vermeer, mesmo Picasso, é um falsário, já que faz um modelo com aparências, correndo o risco de que o próximo artista devolva o modelo às aparências para fazer um novo modelo? Onde termina a “má” relação falsário Elmer-Picasso, onde começa a “boa” relação Picasso-Velásquez? Longa é a cadeia de falsários, do homem verídico ao artista. Sem dúvida é por isso que é tão difícil definir “o” falsário, pois não se leva em conta sua multiplicidade, sua ubiquidade, e porque nos contentamos em invocar um tempo histórico e, finalmente, cronológico. Mas tudo muda, do ponto de vista do tempo como devir. O que podemos repreender nos falsários, tanto quanto no homem verídico, é o gosto exagerado pela *forma*: eles não têm o sentido nem a potência das metamorfoses, apontam um empobrecimento do impulso vital, uma vida já esgotada. A diferença entre o falsário, o perito e Vermeer é que os dois primeiros praticamente não sabem mudar. Só o artista criador leva a potência do falso a um grau que se efetua, não mais na forma, mas na transformação. Já não há verdade nem aparência. Já não há forma invariável nem ponto de vista variável sobre uma forma. Há um ponto de vista que pertence tão bem à coisa que a coisa não pára de se transformar num devir idêntico ao ponto de vista. Metamorfose do verdadeiro. O artista é *criador de verdade*, pois a verdade não tem de ser alcançada, encontrada nem reproduzida, ela deve ser criada. Não há outra verdade senão a criação do Novo: a criatividade, a emergência, o que Melville chamava “shape”, em contraposição a “form”. A arte é a incessante produção de *shapes*, relevos e projeções. O homem verídico e o falsário fazem parte da mesma cadeia, mas, afinal, não são eles que se projetam, se elevam ou se cavam;

é o artista, criador da verdade, ali mesmo onde o falso atinge sua potência última: bondade, generosidade. Nietzsche fez a lista da “vontade de potência”: o homem verídico, depois todos os falsários que o supõem e que ele supõe, o enorme bando esgotado dos “homens superiores”, mas, ainda atrás, o novo homem, Zarathustra, o artista ou a vida que jorra²⁶. Isto não passa de uma chance minguada, já que o niilismo pode vencer, a vida esgotada apoderar-se do Novo desde seu nascimento, e formas já feitas podem petrificar as metamorfoses, reconstruir modelos e cópias. Frágil é a potência do falso, que se deixa retomar pelas rãs e pelos escorpiões. Mas esta é a única oportunidade para a arte ou a vida, a chance nietzschiana, melvillianiana, bergsoniana, wellesiana... A *Chronopolis* de Kamler mostra que os elementos do tempo precisam de um encontro extraordinário com o homem para produzirem algo novo.

3

Haveria ainda uma terceira instância, mais além da descrição e da narração: a narrativa. Se tentamos provisoriamente defini-la como fizemos com as outras instâncias, sem levar ainda em conta a importância particular do fator falado, pensamos que a narrativa se refere em geral à relação sujeito-objeto e ao desenvolvimento dessa relação (enquanto a narração se referia ao desenvolvimento do esquema sensório-motor). O modelo de verdade encontra então sua expressão plena, não mais na conexão sensório-motora, mas na “adequação” do sujeito e do objeto. Mas é necessário precisar o que são objeto e sujeito nas condições do cinema. Por convenção, chama-se

(26) A grande teoria dos falsários segundo Nietzsche aparece no livro IV de *Zarathustra*: ali se reconhece o homem de Estado, o homem religioso, o homem de moralidade, o homem de ciência... A cada um corresponde uma potência do falso; são também inseparáveis uns dos outros. E o próprio “homem verídico” era a primeira potência do falso, que se desenvolve através dos outros. O artista por sua vez é um falsário, mas a potência última do falso, pois quer a metamorfose em vez de “tomar” uma forma (forma da Verdade, do Bem etc). A vontade como vontade de potência tem portanto dois graus extremos, dois estados polares da vida, por um lado o querer-tomar ou querer-dominar, por outro o querer idêntico ao devir e à metamorfose, “a virtude que dá”. Nietzsche poderá se dizer criador de verdade, do segundo ponto de vista, mantendo, ao mesmo tempo, integralmente sua crítica da Verdade. Encontraremos em Melville uma oposição igualmente forte entre a forma e a metamorfose, “form” e “shape” (notadamente em *Pierre ou les ambiguïtés*; cf. o comentário de Jaworski, *Le désert et l'empire*, tese defendida em Paris VII, pp. 566-568).

objetivo o que a câmera “vê”, e subjetivo o que a personagem “vê”. Tal convenção só ocorre no cinema, não no teatro. Ora, é certo que a câmera vê a própria personagem: é uma mesma personagem que ora vê, ora é vista. Porém, é ainda a mesma câmera que apresenta a personagem vista e o que ela vê. Pode-se pois considerar que a narrativa é o desenvolvimento dos dois tipos de imagem, objetivas e subjetivas, a relação complexa delas que pode resultar em antagonismo, mas deve se resolver numa identidade do tipo $Eu = Eu$: identidade da personagem vista e que vê, mas também identidade do cineasta-câmera, que vê a personagem e o que a personagem vê. Essa identidade passa por muitas tribulações que representam precisamente o falso (confusão de duas personagens vistas, por exemplo em Hitchcock, ou confusão no que a personagem vê, por exemplo em Ford), mas acaba se afirmando por si mesma ao construir a Verdade, ainda que a personagem deva morrer por isso. Pode-se dizer que o filme começa pela distinção de dois tipos de imagem, e termina na sua identificação, no reconhecimento de sua identidade. As variações são infinitas, pois tanto a distinção quanto a identidade sintética podem estabelecer-se de todas as maneiras. Mas não deixam de ser estas as condições de base para o cinema, do ponto de vista da *veracidade* de toda narrativa possível²⁷.

É a distinção do objetivo e do subjetivo, mas também a sua identificação, que se vêem postas em questão num outro modo de narrativa. Ainda aqui, Lang americano foi o grande precursor de uma crítica à veracidade da narrativa²⁸. E essa crítica será retomada e desenvolvida por Welles, a partir de *Cidadão Kane*, em que a distinção de dois tipos de imagem tende a se esvanecer naquilo que as testemunhas viram, sem que possa concluir sobre uma identidade da personagem (“no trespassing”), nem mesmo sobre a identidade do cineasta, a respeito da qual Welles sempre teve dúvidas,

(27) Encontraremos em alguns diretores uma exposição clara dessas condições de base — ainda mais claras porque se trata de autores que se propõem a superá-las. Assim Beckett, a propósito de *Film*, diz que é preciso distinguir o que a câmera OE vê e o que a personagem O vê, “a percepção por OE no quarto e a percepção do quarto por O”: é melhor evitar o plano duplo, a superposição, e marcar a distinção qualitativa dos dois tipos de imagem, até a identificação final de OE e de O (*Comédies et actes divers*, E. de Minuit, p. 130). Assim Godard, a propósito de *Deux ou três coisas que sei dela*, chama de objeto o que a câmera vê, de sujeito o que a personagem vê, soma os dois, $1 + 2 = 3$, para chegar à identidade final, $1 + 2 + 3 = 4$, a vida (*Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, pp. 393-396). Assim Pasolini distingue a natureza dupla do cinema, tanto do ponto de vista da personagem quanto do próprio cineasta: o cinema é “a um só tempo extremamente subjetivo e extremamente objetivo”, e os dois elementos permanecem indissociáveis a ponto de se identificarem (*L'expérience hérétique*, Payot, p. 142).

(28) Nesse ponto remetemos às minuciosas análises de Reynold Humphries, *Fritz Lang americano*, Albatros, notadamente os capítulos III e IV: sobre o ultrapassamento do objetivo e do subjetivo, e a crise de identidade (“centralidade da visão e do olhar e identidades turvadas”, p. 99).

que ele iria levar a termo em *Verdades e mentiras*. Pasolini também tirou, a seu modo, as conseqüências dessa nova situação naquilo que chamou de “cinema de poesia”, em oposição ao cinema dito de prosa. No cinema de poesia, a distinção se esvanecia entre o que a personagem subjetivamente via e o que a câmera objetivamente via, não em favor de uma ou de outra, mas porque a câmera adquiria uma presença subjetiva, adquiria uma visão interior, que entrava numa relação de *simulação* (mimesis) com a maneira de ver da personagem. Foi assim, segundo nosso estudo precedente, que Pasolini descobriu a superação dos dois elementos da narrativa tradicional, a narrativa indireta objetiva do ponto de vista da câmera, a narrativa direta subjetiva do ponto de vista da personagem, para atingir a forma muito especial de um “discurso indireto livre”, de uma “subjetividade indireta livre”. Estabelecia-se uma contaminação dos dois tipos de imagem, de tal modo que as visões insólitas da câmera (alternância de diferentes objetivas, o zoom, ângulos extraordinários, movimentos anormais, paradas...) exprimiam as visões singulares da personagem, e estas se expressavam naquelas, mas levando o conjunto à potência do falso. A narrativa não se refere mais a um ideal de verdade a constituir sua veracidade, mas torna-se uma “pseudo-narrativa”, um poema, uma narrativa que simula ou antes uma simulação de narrativa²⁹. As imagens objetivas e subjetivas perdem sua distinção, mas também sua identidade, em proveito de um novo circuito onde se substituem em bloco, ou se contaminam, ou se decompõem e recompõem. Pasolini faz sua análise incidir sobre Antonioni, Bertolucci e Godard, mas a origem da transformação da narrativa talvez esteja em Lang e Welles (o estudo de *Uma história imortal* seria importante, a esse respeito).

Gostariamos de considerar um aspecto desse novo tipo de narrativa, tal como aparece num domínio bem diferente. Se nos referimos às formas que desde muito tempo recusavam a ficção, constatamos que o cinema de realidade queria ora fazer ver objetivamente meios, situações e personagens reais, ora mostrar subjetivamente as maneiras de ver das próprias personagens, a maneira pela qual elas viam sua situação, seu meio, seus problemas. Sumariamente, eram

(29) Pasolini, *L'expérience hérétique*, pp. 147-154: “pseudo-narrativas escritas na língua da poesia”. Esse novo cinema de poesia (por volta de 1960, segundo Pasolini) tem de “fazer com que se sinta a câmera”, enquanto o antigo cinema de prosa podia atingir maior poesia de conteúdo, não se desligava de uma narrativa clássica em que a câmera era formalmente esquecida (perguntamo-nos, apesar de tudo, se esse critério basta, e onde Pasolini situaria autores como Eisenstein ou Gance...).

o pólo documentário ou etnográfico, e o pólo investigação ou reportagem. Os dois pólos inspiraram obras-primas, e se misturaram de todo modo (por um lado Flaherty, por outro Grierson e Leacock). Porém, recusando a ficção, se o cinema descobria novos caminhos, ele conservava e sublimava, no entanto, um ideal de verdades que *dependia da própria ficção cinematográfica*: havia o que a câmera vê, o que a personagem vê, o possível antagonismo e a necessária resolução de ambos. E a própria personagem mantinha ou adquiria uma espécie de identidade na medida em que era vista e via. E o cineasta-câmera também tinha sua identidade, como etnólogo ou repórter. Era fundamental recusar as ficções preestabelecidas, em favor de uma realidade que o cinema podia apreender ou descobrir. Mas se abandonava a ficção em favor do real, mantendo-se um modelo de verdade que supunha a ficção e dela decorria. O que Nietzsche havia mostrado — que o ideal da verdade era a ficção mais profunda, no âmago do real — o cinema ainda não havia percebido. Era na ficção que a veracidade da narrativa continuava a se fundar. Quando se aplicava o ideal ou modelo de verdade ao real, muita coisa mudava, pois a câmera se dirigia a um real preexistente, mas, em outro sentido, nada tinha mudado nas condições da narrativa: o objetivo e o subjetivo foram deslocados, não transformados; as identidades se definiam de outra maneira, mas continuavam definidas; a narrativa continuava veraz, realmente-veraz em vez de ficticiamente-veraz. Só que a veracidade da narrativa não havia deixado de ser uma ficção.

A ruptura não está entre a ficção e a realidade, mas no novo modo de narrativa que as afeta. Uma mudança se deu por volta de 1960, em dois pontos bem independentes, no cinema direto de Casavetes e de Shirley Clarke, no “cinema do vivido” de Pierre Perrault, no “cinema-verdade” de Jean Rouch. Assim, quando Perrault critica toda ficção é no sentido em que ela forma um modelo de verdade preestabelecido, que necessariamente exprime as idéias dominantes ou o ponto de vista do colonizador, mesmo quando ela é concebida pelo autor do filme. A ficção é inseparável de uma “veneração” que a apresenta como verdadeira, na religião, na sociedade, no cinema, no sistema de imagens. Ninguém entendeu as palavras de Nietzsche, “elimina tuas venerações”, tão bem quanto Perrault. Quando Perrault se dirige a suas personagens reais do Quebec, não é apenas para eliminar a ficção, mas para libertá-la do modelo de verdade que a penetra, e encontrar ao contrário a pura e

simples *função de fabulação* que se opõe a esse modelo. O que se opõe à ficção não é o real, não é a verdade que é sempre a dos dominantes ou dos colonizadores, é a função fabuladora dos pobres, na medida em que dá ao falso a potência que faz deste uma memória, uma lenda, um monstro. Assim são o golfinho branco de *Pour la suite du monde*, o caribu do *Pays de la terre sans arbre*, e acima de tudo a besta luminosa, o Dionísio de *La bête lumineuse*. O que o cinema deve apreender não é a identidade de uma personagem, real ou fictícia, através de seus aspectos objetivos e subjetivos. É o devir da personagem real quando ela própria se põe a “ficcional”, quando entra “em flagrante delito de criar lendas”, e assim contribui para a invenção de seu povo. A personagem não é separável de um antes e de um depois, mas que ela reúne na passagem de um estado a outro. Ela própria se torna um outro, quando se põe a fabular sem nunca ser fictícia. E, por seu lado, o cineasta torna-se outro quando assim “se intercede” personagens reais que substituem em bloco suas próprias ficções pelas fabulações próprias deles. Ambos se comunicam na invenção de um povo. Eu me intercedi Alexis (*Le règne du jour*), e todo o Quebec, para saber quem eu era, “de modo que para me dizer basta lhes dar a palavra”³⁰. É a simulação de uma narrativa, a lenda e suas metamorfoses, o discurso indireto livre do Quebec, um discurso de duas cabeças, de mil cabeças, “pouco a pouco”. Então o cinema pode se chamar cinema-verdade, tanto mais que terá destruído qualquer modelo de verdade para se tornar criador, produtor de verdade: não será um cinema da verdade, mas a verdade do cinema.

É isso o que Jean Rouch entendia ao falar em “cinema-verdade”. Exatamente como Perrault começara com reportagens-investigações, Rouch havia principiado com filmes etnográficos. A evolução de ambos seria mal entendida se nos contentássemos em alegar a impossibilidade de atingir um real bruto; que a câmera age sobre as situações, e que as personagens reagem à presença da câmera, isso todos sempre souberam, e não perturbava Flaherty ou Leacock, para quem isso já não passava de falsos problemas. Em Rouch como em Perrault, a novidade vem de outras fontes. Ela co-

(30) Sobre a crítica da verdade e da veneração, sobre a função de fabulação e a maneira pela qual ela supera o real e o fictício, sobre o papel e a necessidade dos “intercessores”, o texto mais importante é a entrevista de Perrault com René Allio, in *Écritures de Pierre Perrault*, Edilig, pp. 54-56. Acrescentaremos, na mesma coletânea, toda a análise de Jean-Daniel Lafond, “L'ombre d'un doute”, que apresenta o cinema de Perrault como arte do “fingimento”: as personagens “são ficcionais sem serem no entanto seres de ficção” (pp. 72-73).

meça a se exprimir claramente em Rouch em *Les maîtres fous*, quando as personagens do rito, possuídas, bêbadas, espumando, em transe, são primeiramente mostradas em sua realidade cotidiana, na qual são garçons, operários, serventes de pedreiro, assim como tornarão a ser após a cerimônia. O que eram antes... De modo inverso, em *Moi un noir*, são as personagens reais que vemos mostradas através dos papéis de sua fabulação, Dorothy Lamour, a prostitutazinha, Lemmy Caution, o desempregado de Treichville, ainda que depois eles próprios comentem e corrijam a função que desencadearam³¹. Em *Jaguar*, os três personagens, e sobretudo o “galã”, distribuem-se papéis que lhes fazem enfrentar, como se fossem potências legendárias, as realidades de sua viagem, o encontro com os feiticeiros, a organização do trabalho, a fabricação dos lingotes de ouro que guardam e não servem para nada, a visita que fazem correndo ao mercado, enfim, a invenção de um comerciozinho com um nome que substitui a fórmula corriqueira por uma figura que tem tudo para virar legenda: “petit à petit l’oiseau fait son... bonnet” (de grão em grão a galinha enche o... boné). E eles retornarão a seu país, à maneira dos ancestrais, cumulados de façanhas e de mentiras em que o menor incidente se torna potência. Sempre há passagem de um estado a outro no interior da personagem, como quando o caçador batiza o leão de Americano, ou quando os viajantes de *Cocoricó monsieur Poulet* encontram a mulher diabólica. Restringindo-nos a essas obras-primas, percebemos em primeiro lugar que a personagem deixou de ser real ou fictícia, tanto quanto deixou de ser vista objetivamente ou de ver subjetivamente: é uma personagem que vence passagens e fronteiras porque inventa enquanto personagem real, e torna-se tão mais real quanto melhor inventou. *Dionysos* é uma grande síntese de Rouch: a imagem da sociedade industrial, que reúne um mecânico húngaro, um metalúrgico da Costa do Marfim, um operário especializado em chapas de ferro batido antilhano, um carpinteiro turco, uma mecânica alemã, mergulha num antes dionisíaco, obcecado pelas três bacantes, a branca, a negra e a amarela; mas este antes é também um depois, como o horizonte pós-industrial em que um dos operários se tornou flautista, o outro tocador de tambor, violoncelista, soprano, formando

(31) Cf. a análise de Jean-André Fieschi, que mostra como, a partir dos *Maîtres fous*, Rouch impõe “uma segunda defasagem à defasagem já perturbadora que parecia ser o propósito do filme”. E, cada vez mais, “o que Rouch filma, e em primeiro lugar, não são mais condutas ou sonhos, ou discursos subjetivos, mas a mescla indissociável que liga um ao outro” (in *Cinéma, théorie, lectures*, pp. 259-261).

o cortejo dionisíaco que penetra na floresta de Meudon. O “cine-transe” e sua música são uma temporalização da imagem que nunca permanece no presente, não pára de atravessar os limites nos dois sentidos, tudo isso sob a influência de um professor que revela ser um falsário, tão-somente um falsário, potência do falso do próprio Dionísios. Se a alternativa real-fictício é tão completamente ultrapassada é porque a câmera, em vez de talhar um presente, fictício ou real, liga constantemente a personagem ao antes e ao depois que constituem uma imagem-tempo direta. É preciso que a personagem seja primeiro real, para afirmar a ficção como potência e não como modelo: é preciso que ela comece a fabular para se afirmar ainda mais como real, e não como fictícia. A personagem está sempre se tornando outra, e não é mais separável desse devir que se confunde com um povo.

Mas o que dizemos da personagem vale, em segundo lugar e notavelmente, para o próprio cineasta. Também ele se torna um outro, na medida em que toma personagens reais como intercessores, e substitui suas ficções pelas próprias fabulações deles, mas, inversamente, dá a essas fabulações a figura de lendas, efetua a sua “acessão à legenda”. Rouch faz seu discurso indireto livre, ao mesmo tempo que suas personagens fazem o da África. Perrault faz seu discurso indireto livre, ao mesmo tempo que suas personagens fazem o do Quebec. E sem dúvida há uma grande diferença entre Perrault e Rouch, diferença que não é apenas pessoal, mas cinematográfica e formal. Para Perrault, a questão está em pertencer a seu povo dominado, e em encontrar uma identidade coletiva perdida, reprimida. Para Rouch, a questão reside em sair de sua civilização dominante, e em alcançar as premissas de outra identidade. Daí a possibilidade de mal-entendidos entre os dois autores. No entanto, ambos, como cineastas, partem com o mesmo material leve, câmera nos ombros e gravador sincronizado; eles devem se tornar outros, com suas personagens, ao mesmo tempo que suas personagens devem se tornar outras. A célebre fórmula — “o que é fácil no documentário é que sabemos quem somos e quem filmamos” — deixa de valer. A forma de identidade $Eu = Eu$ (ou sua forma degenerada $eles = eles$) deixa de valer para as personagens e para o cineasta, tanto no real quanto na ficção. O que se insinua, em graus profundos, é antes o “Eu é outro” de Rimbaud. Godard dizia isso a propósito de Rouch: não apenas acerca das personagens, mas do próprio cineasta que, “branco exatamente como Rimbaud, também ele de-

clara que *Eu é outro*”, quer dizer *eu um negro*³². Quando Rimbaud exclama “sempre fui de uma raça inferior... sou um animal, um preto...”, é passando por toda uma série de falsários, “Mercador és um preto, magistrado és um preto, general és um preto, imperador velha sarna és um preto...”*, até essa mais alta potência do falso que faz que um negro tenha de se tornar ele próprio negro, através de seus papéis brancos, enquanto o branco nisso encontra uma chance de também se tornar um negro (“posso ser salvo...”). E, por seu lado, Perrault não precisa se tornar outro para se juntar a seu próprio povo. Não é mais *O nascimento de uma nação*, mas é a constituição ou reconstituição de um povo, em que o cineasta e suas personagens se tornam outros em conjunto e um pelo outro, coletividade que avança pouco a pouco, de lugar em lugar, de pessoa em pessoa, de intercessor em intercessor. Sou um caribu, um alce do Canadá... “Eu é outro” é a formação de uma narrativa simulante, de uma simulação de narrativa ou de uma narrativa de simulação que destrona a forma da narrativa veraz. É a poesia que Pasolini queria contra a prosa, mas que encontramos ali onde ele não a procurava, num cinema apresentado como direto³³.

Em Shirley Clarke ou em Cassavetes, um fenômeno análogo se produz, ainda que com muitas diferenças. É como se os três grandes temas girassem e formassem combinações: a personagem está sempre passando a fronteira entre o real e o fictício (a potência do falso, a função de fabulação); o cineasta deve atingir o que a personagem era “antes” e será “depois”, deve reunir o antes e o depois na passagem incessante de um estado a outro (a imagem-tempo direta); o devir do cineasta e de sua personagem já pertence a um povo, a uma comunidade, a uma minoria da qual praticam e libertam a expressão (o discurso indireto livre). Com *The connexion*, de Shirley Clarke, os níveis de organização se misturam, pois os papéis de drogados remetem a personagens preexistentes que remetem, elas próprias, *alternadamente*, a seu papel. E em *Portrait of Jason*, é a passagem que deve ser captada sob todas as “distâncias” possí-

(32) Jean-Luc Godard, p. 220.

(33) Pasolini sublinhava que a narrativa indireta livre implica, na literatura, “línguas” diferentes conforme o pertencimento social das personagens. Mas, estranhamente, essa condição não lhe parecia realizável no cinema, no qual os dados visuais sempre introduzem uma certa uniformização: se as personagens “pertencem a outro mundo social, elas são mitificadas e assimiladas nas categorias da anomalia, da neurose ou da hipersensibilidade” (pp. 146-147, 155). Parece que Pasolini não viu como o cinema direto oferecia uma resposta bem diferente a esse problema da narrativa.

* Cf. *Uma temporada no inferno*, Trad. Ledo Ivo, Ed. Civilização brasileira, 1957. (N.T.)

veis, em relação à personagem e a seus papéis, mas distâncias sempre interiores, como se a câmera branca tivesse se insinuado no grande falsário negro: o “Eu é outro” de Shirley Clarke consiste no fato de que o filme que ela queria fazer sobre si mesma torna-se o filme que fez sobre Jason. O que deve ser filmado é a fronteira, com a condição de ser ultrapassada tanto pelo cineasta num sentido quanto pela personagem real no outro: para isso é preciso tempo, um certo tempo, que faz parte integrante do filme, é necessário³⁴. É o que Cassavetes dizia já em *Shadows*, e depois em *Faces*: o que faz parte do filme, é se interessar mais pelas pessoas do que pelo filme, pelos “problemas humanos” que pelos “problemas de encenação”, para que as pessoas não passem para o lado da câmera sem que a câmera não tenha passado para o lado das pessoas. Em *Shadows*, são os dois negros-brancos que constituem a fronteira, e seu perpétuo ultrapassamento numa realidade dupla que não mais se distingue do filme. A fronteira só pode ser apreendida como fugidia, quando já não sabemos onde ela passa, entre o Branco e Negro, mas também entre o filme e o não-filme: é propriedade do filme estar sempre fora de suas marcas, em ruptura com a “boa distância”, indo sempre além da “zona reservada” onde gostariam de mantê-lo no espaço e no tempo³⁵.

Veremos como Godard tira disso um método generalizado da imagem: onde algo termina, onde começa outra coisa, o que é uma fronteira e como vê-la, mas isso de tanto ultrapassá-la e deslocá-la sem descanso. Em *Masculino feminino*, a entrevista fictícia das personagens e a entrevista real dos atores se misturam tão bem que eles parecem conversar uns com os outros, e conversar por si mesmos, falando com o cineasta³⁶. O método só pode se desenvolver no sentido em que a câmera nunca deixa de atingir nas personagens um antes ou um depois que constituem o real, no ponto mesmo em que a fabulação alça vôo. “Saber o que eram antes de serem colocados no quadro, e depois...”³⁷. *France tour détour deux enfants* se vale

(34) Shirley Clarke, *Cahiers du cinéma*, n.º 205, out. 1968 (“é preciso um certo tempo para que a personagem conquiste a expectativa de você”, p. 25).

(35) A propósito de *Faces*, cf. Jean-Louis Comolli, *Cahiers du cinéma*, n.º 205, p. 38: sobre a fronteira, a impossibilidade de determiná-la, e de manter uma “zona reservada”.

(36) Godard, *Introduction à une véritable histoire du cinéma*, Albatros, p. 168 (e p. 162: “Sempre pensei que o que se chama de documentário e o que se chama de ficção fossem para mim dois aspectos de um mesmo movimento, e é a sua ligação que cria o verdadeiro movimento”).

(37) Godard, in *Le Monde*, 27 maio 1982, a propósito de *Passion*. E, falando de *Carmen*, ele lembrará que o prenome é precisamente o que está antes: É preciso alcançar a personagem antes que ela seja tomada pelo mito ou pela lenda, e, quanto a Cristo, “o que José e Maria se disseram antes de ter o filho?” (Conferência no Festival de Veneza, set. 1983).

disso como de um princípio: “Ele antes, e a história depois, ou ele depois e a história antes”. Godard, que muitas vezes reconheceu sua dívida com Rouch, insiste cada vez mais nesse ponto: é preciso que a imagem compreenda o antes e o depois, que reúna assim as condições para uma nova imagem-tempo direta, em vez de ficar no presente “como nos filmes ruins”. É sob essas condições de imagem-tempo que uma mesma transformação arrasta o cinema de ficção e o cinema de realidade, e confunde suas diferenças: no mesmo movimento, as descrições tornam-se puras, puramente óticas e sonoras, as narrações, falsificantes, as narrativas, simulações. É todo o cinema que se torna um discurso indireto livre operando na realidade. O falsário e sua potência, o cineasta e sua personagem, ou o inverso, já que eles só existem por essa comunidade que lhes permite dizer “nós, criadores de verdade”. É uma terceira imagem-tempo, que se distingue das que vimos no capítulo precedente. As duas anteriores, com efeito, se referiam à *ordem do tempo*, quer dizer à coexistência das relações ou à simultaneidade dos elementos internos ao tempo. A terceira se refere à *série do tempo* que reúne o antes e o depois num devir, ao invés de separá-los: seu paradoxo está em introduzir um intervalo que dura no próprio momento³⁸. As três imagens-tempo têm em comum o fato de romperem com a representação indireta, mas também de quebrar o curso ou a seqüência empírica do tempo, a sucessão cronológica, a separação do antes e do depois. Elas comunicam portanto entre si, se penetram (Welles, Resnais, Godard, Robbe-Grillet), mas deixam subsistir numa mesma obra a distinção de seus signos.

(38) Num belo conto (*Le baron bagge*, Ed. du Sorbier), Lennet-Holenia supõe que a morte não acontece num momento, mas num espaço-tempo situado “entre o próprio momento”, e que pode durar vários dias. Encontramos nos filmes de Godard uma concepção de morte bem parecida.

7. O pensamento e o cinema

1

Aqueles que primeiro fizeram e pensaram o cinema partiram de uma idéia simples: o cinema como arte industrial atinge o automovimento, o movimento automático, faz do movimento o dado imediato da imagem. Tal movimento não depende mais de um móvel ou de um objeto que o execute, nem de um espírito que o reconstitua. É a própria imagem que se move em si mesma. Portanto, nesse sentido, ela não é figurativa nem abstrata. Dir-se-á que isso já acontecia com todas as imagens artísticas; e Eisenstein sempre analisa os quadros de Da Vinci e El Greco como se fossem imagens cinematográficas (como Elie Faure faz com Tintoretto). Mas as imagens pictóricas não são por isso menos imóveis em si, tanto assim que é o espírito que deve “fazer” o movimento. E as imagens coreográficas ou dramáticas continuam ligadas a um móvel. É somente quando o movimento se torna automático que a essência artística da imagem se efetua: *produzir um choque no pensamento, comunicar vibrações ao córtex, tocar diretamente o sistema nervoso e cerebral*. Porque a própria imagem cinematográfica “faz” o movimento, porque ela faz o que as outras artes se contentam em exigir (ou em dizer), ela recolhe o essencial das outras artes, herda o essencial, é como o manual de uso das outras imagens, converte em potência o que ainda só era possibilidade. O *movimento automático* faz surgir em nós um *autômato espiritual*, que, por sua vez, reage sobre ele¹. O autôma-

(1) Elie Faure, *Fonction du cinéma*, Médiations, p. 56: “Na verdade é seu próprio automatismo material que faz surgir de dentro dessas imagens o novo universo que ele pouco a pouco impõe a nosso automatismo intelectual”.

to espiritual já não designa, como na filosofia clássica, a possibilidade lógica ou abstrata de deduzir formalmente os pensamentos uns dos outros, mas o circuito no qual eles entram com a imagem-movimento, a potência comum do que força a pensar e do que pensa sob o choque: um *noochoque* Heidegger dirá: “O homem sabe pensar na medida em que tem a possibilidade de pensar, mas esse possível ainda não garante que sejamos capazes de pensar”². É essa capacidade, essa potência, e não a mera possibilidade lógica, que o cinema pretende nos dar comunicando-nos o choque. Tudo se passa como se o cinema nos dissesse: comigo, com a imagem-movimento, vocês não podem escapar do choque que desperta o pensador em vocês. Um autômato subjetivo e coletivo para um movimento automático: a arte das “massas”.

Todos sabem que, se uma arte impusesse necessariamente o choque ou a vibração, o mundo teria mudado há muito tempo, e há muito tempo os homens pensariam. Por isso esta pretensão do cinema, pelo menos nos seus grandes pioneiros, hoje em dia faz sorrir. Eles acreditavam que o cinema seria capaz de impor tal choque, e de impô-lo às massas, ao povo (Vertov, Eisenstein, Gance, Elie Faure...). No entanto, pressentiam que o cinema encontraria, já encontrava todas as ambigüidades das outras artes, iria revestir-se de abstrações experimentais, “palhaçadas formalistas”, e figurações comerciais, sexo ou sangue. O choque ia se confundir, no cinema ruim, com a violência figurativa do representado, ao invés de atingir essa outra violência de uma imagem-movimento desenvolvendo suas vibrações numa seqüência móvel que se aprofunda em nós. Pior ainda, o autômato espiritual corria o risco de se tornar o manequim de todas as propagandas: a arte das massas já mostrava um rosto inquietante³. Eis portanto que a potência ou a capacidade do cinema revelava não passar de pura e simples possibilidade lógica. Pelo menos o possível ganhava nisso uma nova forma, mesmo se ainda faltava o povo, mesmo se o pensamento ainda estava por vir. Algo se fazia, numa concepção *sublime* do cinema. Com efeito, o que

tual. É assim que aparece, numa luz fulgurante, a subordinação da alma humana aos instrumentos por ela criados, e reciprocamente. Entre tecnicidade e afetividade, verifica-se uma reversibilidade constante”. Do mesmo modo para Epstein, o automatismo da imagem ou o mecanismo da câmera têm por correlato uma “subjetividade automática”, capaz de transformar e ultrapassar o real: *Ecrits sur le cinéma*, Seghers, II, p. 63.

(2) Cf. Heidegger, *Qu'appelle-t-on penser?*, P.U.F., p. 21.

(3) Elie Faure tem ainda uma esperança, fundada no próprio automatismo: “Amigos sinceros do cinema não viram nele nada mais que um admirável instrumento de propaganda. Seja. Os fariseus da política, da arte, das letras, e inclusive das ciências, encontrarão no cinema o mais fiel dos servidores até o dia em que, por inversão mecânica dos papéis, ele por sua vez os sujeitará” (p. 51, texto de 1934).

constitui o sublime é que a imaginação sofre um choque que a leva para o seu limite, e força o pensamento a pensar o todo enquanto totalidade intelectual que ultrapassa a imaginação. O sublime, vimos, pode ser matemático, como em Gance, ou dinâmico, como em Murnau e Lang, ou dialético, como em Eisenstein. Tomamos o exemplo de Eisenstein porque o método dialético lhe permite decompor o noochoque em momentos particularmente bem determinados (mas o conjunto da análise vale para o cinema clássico em geral, o cinema da imagem-movimento).

Segundo Eisenstein, o primeiro movimento vai da imagem ao pensamento, do preceito ao conceito. A imagem-movimento (célula) é essencialmente múltipla e divisível, conforme os objetos, que são suas partes integrantes, entre os quais ela se estabelece. Há choques das imagens entre si segundo a dominante delas, ou choque na própria imagem segundo todos os seus componentes: o choque é a forma mesma da comunicação do movimento nas imagens. E Eisenstein censura Pudovkin por ter anotado apenas o caso mais simples de choque. É a *oposição* que define a fórmula geral, ou a violência, da imagem. Vimos antes as análises concretas de Eisenstein, a propósito de *O encouraçado Potemkin* e de *O velho e o novo*, e o esquema abstrato que delas se destaca: o choque tem um efeito sobre o espírito, ele o força a pensar, e a pensar o Todo. O todo precisamente só pode ser pensado, pois é a representação indireta do tempo que decorre do movimento. Ele não decorre deste como um efeito lógico, analiticamente, mas sinteticamente, como o efeito dinâmico das imagens “sobre o córtex inteiro”. Por isso depende da montagem, embora resulte da imagem: ele não é uma soma, mas um “produto”, uma unidade de ordem superior. O todo é a totalidade orgânica que se afirma opondo e sobrepujando suas próprias partes, e que se constrói como a grande Espiral, seguindo as leis da dialética. O todo é o conceito. Por isso o cinema é dito “cinema intelectual”, e a montagem, “montagem-pensamento”. A montagem é no pensamento o próprio “processo intelectual”, ou o que, ante o choque, pensa o choque. Já a imagem, visual ou sonora, tem harmônicos que acompanham a dominante sensível, e entram por conta própria em relações supra-sensoriais (por exemplo, a saturação do calor na procissão de *O velho e o novo*): é isso a onda de choque ou a vibração nervosa, tal que não se pode mais dizer “veja, ouço”, mas SINTO, “sensação totalmente fisiológica”. E é o conjunto dos harmônicos agindo sobre o córtex que faz nascer o pensa-

mento, o PENSO cinematográfico: o todo como sujeito. Se Eisenstein é dialético, é porque concebe a violência do choque sob a figura da oposição, e o pensamento do todo sob forma da oposição já superada ou da transformação dos opostos: “do choque de dois fatores nasce um conceito”⁴. É o cinema do *soco*, “o cinema soviético deve rachar os crânios”. Mas assim ele dialetiza o dado mais geral da imagem-movimento, estima que qualquer outra concepção enfraquece o choque, e deixa o pensamento facultativo. A imagem cinematográfica deve ter um efeito de choque sobre o pensamento e forçar o pensamento a pensar tanto em si mesmo quanto no todo. É esta a definição precisa do sublime.

Porém há um segundo momento que vai do conceito ao afeto, ou que retorna do pensamento para a imagem. Trata-se de tornar a dar ao processo intelectual sua “plenitude emocional” ou sua “paixão”. Não apenas este segundo momento é inseparável do primeiro, como não se pode dizer qual dos dois vem primeiro. O que vem primeiro, a montagem ou a imagem-movimento? O todo é produzido pelas partes, mas o inverso também: há círculo ou espiral dialética, “monismo” (que Eisenstein opõe ao dualismo de Griffith). O todo como efeito dinâmico é também o pressuposto de sua causa, a espiral. Por isso Eisenstein lembra constantemente que “o cinema intelectual” tem por correlato “o pensamento sensorial” ou “a inteligência emocional”, e se não for assim não vale nada. O orgânico tem por correlato o patético. O mais alto da consciência na obra de arte tem por correlato o mais profundo do subconsciente, conforme um “duplo processo” ou dois momentos coexistentes. No segundo momento não se vai mais da imagem-movimento ao claro pensamento do todo que ela exprime, vai-se de um pensamento do todo, pressuposto, obscuro, às imagens agitadas, misturadas que o exprimem. O todo não é mais o logos que unifica as partes, mas a embriaguez, o *pathos* que as banha e nelas se difunde. É desse ponto de vista que as imagens constituem uma massa plástica, uma matéria sinalética, carregada de traços de expressões, visuais, sonoros, sincronizados ou não, ziguezagues de formas, elementos de ação, gestos e silhuetas, seqüências assintáticas. É uma língua ou um pen-

samento primitivos, ou melhor, um *monólogo interior*, um monólogo ébrio, operando por figuras, metonímias, sinédoques, metáforas, inversões, atrações... Desde o início Eisenstein pensava que o monólogo interior encontrava sua extensão e seu porte mais no cinema do que na literatura, mas ele ainda o restringia ao “curso do pensamento do homem”. É no discurso de 1935 que ele o percebe como adequado ao autômato espiritual, quer dizer, ao filme inteiro. O monólogo interior vai além do sonho, que é individual demais, e constitui os segmentos ou os elos de um pensamento realmente coletivo. Desenvolve uma força de imaginação patética que chega aos confins do universo, um “uso desregrado de representações sensoriais”, uma música visual que cria massa, jorrar de creme, fontes de água luminosas, fogos faiscantes, ziguezagues formando cifras, como na célebre seqüência de *O velho e o novo*. Faz um instante íamos da imagem-choque ao conceito formal e consciente, porém, agora, vamos do conceito inconsciente à imagem-matéria, à imagem-figura, que o encarna e por sua vez também causa um choque. A figura confere à imagem uma carga afetiva que vem redobrar o choque sensorial. Os dois momentos se confundem, se agarram, como no crescendo de *O velho e o novo*, em que os ziguezagues de cifras recriam o conceito consciente⁵.

Também aqui notaremos que Eisenstein torna dialético um aspecto muito geral da imagem-movimento e da montagem. Vemos em muitos autores, especialmente em Epstein, que a imagem cinematográfica procede por figuras e reconstitui uma espécie de pensamento primitivo: inclusive quando o cinema europeu se contenta com o sonho, com o fantasma ou o devaneio, ele ambiciona trazer à consciência os *mecanismos inconscientes do pensamento*⁶. É verdade que foi questionada a capacidade metafórica do cinema. Jakobson observou que o cinema é mais propriamente metonímico, pois procede essencialmente por justaposição e contigüidade: ele não tem o poder característico da metáfora, de dar a um “sujeito” o verbo ou a ação de outro sujeito, precisa justapor os dois sujeitos, e portanto submeter a metáfora a uma metonímia⁷. O cinema não pode

(4) Todos esses temas são analisados em *Le film: sa forme, son sens*, Bourgois, notadamente nos capítulos, “Le principe du cinéma et la culture japonaise”, “La quatrième dimension du cinéma”, “Méthodes de montage 1929”, e sobretudo no discurso de 1935, “La forme du film: nouveaux problèmes”. [Este último está traduzido na antologia *A experiência do cinema*, organizada por Ismail Xavier, Graal, 1983. Ver “Novos problemas da forma cinematográfica”, trad. Vinicius Dantas, pp. 216-243. N.T.].

(5) Cf. “La centrifugeuse et le Graal”, *La non-indifférente nature*, 10-18, I.

(6) Epstein, *passim*. Ele costuma insistir na metáfora (é a ele que devemos o exemplo, que vem de Apollinaire, “les mains feuillolent” [as mãos folheavam], I, p. 68).

(7) Cf. a entrevista de Jakobson, que introduz muitos matizes na questão: *Cinéma, théorie, lecture*. Jean Mitry, por seu lado, propõe uma noção complexa: o cinema não poderia proceder por metáfora, mas por “expressão metafórica fundada na metonímia” (*Cinématographe*, n.º 83, nov. 1982, p. 71).

dizer, como o poeta: “mãos folhevoam”; ele primeiro tem de mostrar mãos que se agitam, depois folhas que esvoaçam. Porém essa restrição só existe em parte. Existe, se assimilamos a imagem cinematográfica a um enunciado. Não existe, se tomamos a imagem cinematográfica pelo que ela é, imagem-movimento que tanto pode *fundir* o movimento reportando-o ao todo que ele exprime (metáfora, que reúne as imagens) quanto dividi-lo, referindo-o aos objetos entre os quais ele se estabelece (metonímia, que separa as imagens). Parece-nos portanto correto dizer que a montagem de Griffith é metonímica, mas a de Eisenstein, metafórica⁸. Se falamos em fusão, não é apenas pensando na superposição como meio técnico, mas numa fusão afetiva que se explica, nos termos de Eisenstein, porque duas imagens distintas podem ter os mesmos harmônicos e constituir, assim, a metáfora. Um autêntico exemplo de metáfora no cinema é encontrado em *A greve*, de Eisenstein: o grande espião do patrão é mostrado primeiro invertido, de cabeça para baixo, com suas imensas pernas se elevando como canos que vão dar numa poça d’água, no alto da tela; depois vemos duas chaminés de fábrica que parecem entrar numa nuvem. É uma metáfora com dupla inversão, pois o espião é mostrado em primeiro lugar, e mostrado virado. A poça e a nuvem, as pernas e as chaminés têm os mesmos harmônicos: vemos uma metáfora por montagem. Mas o cinema chega também às metáforas na imagem e sem montagem. A esse respeito, é num filme americano que encontramos a mais bela metáfora da história do cinema: *O marinheiro por descuido*, de Keaton, em que o herói de escafandro, asfixiado, morrendo, afogado em seu escafandro, vai ser salvo desajeitadamente pela moça. Ela o prende entre as pernas para firmar sua presa, e finalmente consegue abrir com uma faca a roupa, por onde escapa uma torrente de água. Nunca uma imagem expressou tão bem a violenta metáfora de um parto, com cesariana e explosão da bolsa d’água.

Eisenstein tinha uma idéia parecida quando distinguia os casos de composição afetiva: um, em que a Natureza refletia o estado do herói, com duas imagens tendo os mesmos harmônicos (por exemplo, uma Natureza triste para um herói triste); outro, mais difícil, quando uma única imagem apreende os harmônicos de outra que

(8) Bonitzer, “Voici”, *Cahier du cinéma*, nº 273, jan. 1977. Gance e L’Herbier, ambos usam montagem metafórica: a cena da Convenção e a tempestade, em *Napoléon*, ou a cena da Bolsa e o céu, em *L’argent*. Em Gance, a técnica das superposições que ultrapassam as possibilidades de percepção serve para constituir os harmônicos da imagem.

não é dada (por exemplo, o adultério como “crime”, com os amantes tendo os gestos de uma vítima imolada e de um assassino louco)⁹. Ora a metáfora é extrínseca, ora intrínseca. Mas, nos dois casos, a composição não expressa apenas a maneira pela qual a personagem se sente, expressa também a maneira pela qual o autor e o espectador a julgam, integra o pensamento na imagem: é o que Eisenstein chamava de “a nova esfera da retórica fílmica, a possibilidade de pronunciar um julgamento social abstrato”. Elabora-se um circuito que compreende a um só tempo o autor, o filme e o espectador. O circuito completo compreende pois o choque sensorial que nos eleva das imagens ao pensamento consciente, e depois o pensamento por figuras que nos leva às imagens e torna a nos causar um choque afetivo. Fazer coexistir os dois, juntar o grau mais alto de consciência ao nível mais profundo de inconsciente: o autômato dialético. O todo não deixa de ser *aberto* (a espiral), mas é para interiorizar a seqüência das imagens, tanto quanto para se exteriorizar nessa seqüência. O conjunto forma um Saber, à maneira hegeliana, que reúne a imagem e o conceito como dois movimentos indo um em direção do outro.

Há ainda um terceiro momento, não menos presente nos dois precedentes. Não mais da imagem ao conceito, e do conceito à imagem, mas identidade do conceito e da imagem: o conceito está em si na imagem, a imagem é para si no conceito. Não é mais o orgânico e o patético, mas o dramático, o pragmático, a práxis ou o pensamento-ação. Esse pensamento-ação designa *a relação do homem e do mundo*, do homem e da Natureza, a unidade sensório-motora, mas elevando-a a uma potência suprema (“monismo”). Isto parece ser uma verdadeira vocação do cinema. Como dirá Bazin, a imagem cinematográfica se opõe à imagem teatral no fato de ir de fora para dentro, do cenário à personagem, da Natureza ao homem (e mesmo quando parte da ação humana, ela parte como de um fora; e, mesmo quando parte do rosto humano, parte como de uma

(9) Eisenstein admira Tolstói (e Zola) por terem sabido compor a imagem de modo a nela integrar a maneira pela qual as próprias personagens se sentem e se pensam, e pela qual o autor as pensa: como nos abraços “criminosos” de Ana Karenina e Vronski. Desta vez, o “princípio composicional” não se exprime mais numa imagem que é eco (uma natureza triste, uma luz triste, uma música triste para um herói triste...), mas se exprime diretamente na imagem: *Le film: sa forme, son sens*, pp. 182-189. No entanto não parece que o próprio Eisenstein tenha obtido imagens dessa espécie. Ele procede mais pelo primeiro meio, ressonância ou eco. Assim como Renoir, em *La Bête humaine*, ou em *Partie de campagne*. L’Herbier, ao contrário, atinge uma composição intrínseca com as imagens surpreendentes do estupro em *L’homme du large*: o estupro como assassinato.

Natureza ou de uma paisagem)¹⁰. É portanto ainda mais capacitada a mostrar a reação do homem sobre a Natureza, ou a exteriorização do homem. Há no sublime uma unidade sensório-motora da Natureza e do homem, tal que a Natureza deva ser chamada *a não-indiferente*. É o que exprime a composição afetiva ou metafórica, por exemplo, em *O encouraçado Potemkin*, onde três elementos, a água, a terra e o ar, manifestam harmonicamente uma Natureza exterior de luto em torno da vítima humana, enquanto a reação do homem vai se exteriorizar no desenvolvimento do quarto elemento, o fogo, que leva a Natureza a uma nova qualidade, no embrasamento revolucionário¹¹. Mas é também o homem que adquire uma qualidade nova, tornando-se o sujeito coletivo de sua própria reação, enquanto a Natureza se torna a relação objetiva humana. O pensamento-ação coloca a um só tempo a unidade da Natureza e do homem, do indivíduo e da massa: o cinema como arte das massas. É inclusive graças a isso que Eisenstein justifica a primazia da montagem: o cinema não tem por sujeito o indivíduo, nem por objeto uma intriga ou uma história; tem por objeto a Natureza, e por sujeito as massas, a individualização das massas e não a de uma pessoa. O que o teatro, e sobretudo a ópera, haviam tentado sem êxito, o cinema alcança (*O encouraçado Potemkin*, Outubro): chegar ao Dividual, quer dizer individuar uma massa enquanto tal, ao invés de relegá-la numa homogeneidade qualitativa ou de reduzi-la a uma divisibilidade quantitativa¹².

Por isso é muito interessante constatar como Eisenstein responde às críticas que lhe serão dirigidas pelos stalinistas. Acusam-no de não compreender o elemento realmente dramático do pensamento-ação, de apresentar o vínculo sensório-motor de maneira exterior e muito geral, sem mostrar como ele se enlaça na personagem. A crítica é a um só tempo ideológica, técnica e política: Eisenstein se atém a uma concepção idealista da Natureza, que substitui “a história”, a uma concepção dominadora da montagem, que

(10) Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma?*, Ed. du Cerf, pp. 156-163.

(11) Eisenstein, *La non-indifférente Nature*, II, pp. 67-69.

(12) O teatro e a ópera se deparavam com o seguinte problema: como evitar reduzir a multidão a uma massa compacta e anônima, mas também a um conjunto de átomos individuais? Piscator, no teatro, impunha às multidões um tratamento arquitetural ou geométrico que o cinema expressionista, e Fritz Lang, em especial, também adotará: é o caso das organizações retangulares, triangulares ou piramidais de *Metrópolis*, só que é uma multidão de escravos. Cf. Lotte Eisner, *L'écran démoniaque*, Encyclopédie du cinéma, pp. 119-124. (em português, *A tela demoníaca*, Paz e Terra) Debussy reclamava ainda mais para a ópera: queria que a multidão fosse um foco de individualizações físicas e móveis, irredutíveis às de seus membros (Barraqué, *Debussy*, Seuil, p. 159). É o que Eisenstein realiza no cinema: a condição é que as massas se tornam *sujeito*.

esmaga a imagem ou o plano, a uma concepção abstrata das massas, que oculta o herói pessoal consciente. Eisenstein compreende muito bem do que se trata, e se entrega a uma autocrítica em que rivalizam prudência e ironia. É o grande discurso de 1935. Sim, ele não captou o papel do herói, isto é, do Partido e de seus chefes, porque permaneceu exterior demais aos acontecimentos, mero observador ou companheiro de estrada. Mas era o primeiro período do cinema soviético, antes da “bolchevização das massas”, que só esta faz surgirem heróis pessoais e conscientes. Nem tudo era ruim, aliás, nesse primeiro período, que torna o seguinte possível. E o seguinte iria conservar a montagem, podendo até integrá-la melhor na imagem e mesmo no desempenho do ator. O próprio Eisenstein iria tratar de heróis realmente dramáticos, *Ivan o terrível*, *Alexandre Nevski*, conservando a aquisição precedente, a não-indiferença da Natureza, a individualização das massas. O máximo que ele podia fazer era observar que o segundo período até agora só havia produzido obras mediocres, e que corria o risco, se não prestassem atenção, de perder a especificidade do cinema soviético. Era preciso evitar que o cinema soviético se confundisse com o americano, que fez dos heróis pessoais e das ações dramáticas sua especialidade...

É bem verdade que as três relações do cinema e do pensamento se encontram por toda a parte, no cinema da imagem-movimento: *a relação com um todo que só pode ser pensado numa tomada de consciência superior, relação com um pensamento que pode ser só figurado no desenrolar subconsciente das imagens, relação sensório-motora entre o mundo e o homem, a Natureza e o pensamento*. Pensamento crítico, pensamento hipnótico, pensamento-ação. O que Eisenstein critica nos outros, e principalmente em Griffith, é terem concebido mal o todo, pois se ativeram a uma diversidade de imagens sem chegar a oposições constituintes, é terem composto mal as figuras, pois não chegaram às verdadeiras metáforas ou harmônicas, é terem reduzido a ação ao melodrama, pois se ativeram a um herói pessoal, tomado numa situação psicológica e não social¹³. Em suma, faltou-lhes prática e teoria dialéticas. Resta que o cinema americano, a seu modo, manifestava as três relações fundamentais. A imagem-ação podia ir da situação à ação, ou, inversamente, da ação à situação, era inseparável de atos de compreensão pelos quais o herói

(13) Eisenstein, “Dickens, Griffith et nous” (*Le film: sa forme, son sens*). Crítica Griffith por não atingir um verdadeiro “monismo” dialético.

avaliava os dados do problema ou da situação, ou de atos de inferência pelos quais ele adivinhava o que não estava dado (o caso, como vimos, das fulgurantes imagens-raciocínio de Lubitsch). E esses atos de pensamento na imagem se prolongavam numa dupla direção, relação das imagens com um todo e com figuras do pensamento. Voltemos a um exemplo extremo: se o cinema de Hitchcock nos pareceu o remate mesmo da imagem-movimento, foi porque ultrapassa a imagem-ação no rumo das “relações mentais” que o enquadravam e constituíam sua cadeira, mas ao mesmo tempo retorna à imagem segundo “relações naturais” que compõem a trama. Da imagem à relação, e da relação à imagem: todas as funções de pensamento estão compreendidas no circuito. Coerente com o gênio inglês, obviamente não é uma dialética, é uma lógica das relações (que explica, em particular, que o “suspense” substitua o “choque”)¹⁴. Há portanto muitas maneiras pelas quais o cinema pode efetuar suas relações com o pensamento. Mas essas três relações parecem bem definidas no plano da imagem-movimento.

2

A que ponto as grandes declarações, de Eisenstein, de Gance, soam estranhas hoje: todas as esperanças postas no cinema, arte das massas e novo pensamento, parecem agora declarações de museu. Podemos, é claro, dizer que o cinema se afogou na nulidade de suas produções. O que se tornam o suspense de Hitchcock, o choque de Eisenstein, o sublime de Gance, quando são retomados por autores medíocres? Quando a violência não é da imagem e de suas vibrações, mas a do representado, cai-se num arbitrário sangrento, quando a grandeza já não é da composição, mas um mero inchaço do representado, não há mais excitação cerebral ou nascimento do pensamento. É antes uma deficiência generalizada no diretor e nos espectadores. É certo que a mediocridade corrente nunca impediu a grande pintura; mas não é a mesma coisa nas condições de uma arte indus-

(14) Encontramos em Bonitzer uma confrontação sistemática Hitchcock-Eisenstein, especialmente em função do primeiro plano: *Le champ aveugle*, Cahiers du cinéma - Gallimard.

trial, na qual a proporção das obras execráveis põe diretamente em questão os objetivos e as capacidades mais essenciais. O cinema morre, pois, de sua mediocridade quantitativa. Há, todavia, uma razão ainda mais importante: a arte das massas, a abordagem das massas, que não devia separar-se de uma acessão das massas ao título de verdadeiro sujeito, caiu na propaganda e na manipulação de Estado, numa espécie de fascismo que aliava Hitler a Hollywood, Hollywood a Hitler. O autômato espiritual tornou-se o homem fascista. Como diz Serge Dancy, o que colocou em questão todo o cinema da imagem-movimento foram “as grandes encenações políticas, as propagandas de Estado que se tornaram *quadros vivos*, as primeiras manipulações humanas de massa”, e o que veio atrás, os campos de concentração¹⁵. Foi isso o que souo o fim das ambições do “antigo cinema”: não foi, não foi só, a mediocridade e a vulgaridade da produção corrente, foi antes Leni Riefenstahl, que não era medíocre. É a situação é ainda pior se esposarmos a tese de Virilio: não houve desvio, alienação, numa arte das massas que a imagem-movimento teria primeiramente fundado, ao contrário, já de início a imagem-movimento esteve ligada à organização de guerra, à propaganda de Estado, ao fascismo comum, histórica e essencialmente¹⁶. Somadas, as duas razões, a mediocridade dos produtos, o fascismo da produção, podem explicar muitas coisas. Por um breve momento, Artaud “acredita” no cinema, e multiplica declarações que parecem coincidir com as de Eisenstein ou de Gance, arte nova, pensamento novo. Mas logo desiste. “O mundo imbecil das imagens preso como que em miríades de retinas nunca fará perfeita a imagem que foi possível fazer dele. A poesia que não se pode extrair disso tudo não passa de poesia eventual, a poesia do que poderia ser, e não é do cinema que se deve esperar...”¹⁷.

Talvez haja uma terceira razão, que estranhamente poderá

(15) Serge Dancy, *La rampe*, p. 172.

(16) Paul Virilio mostra como o sistema da guerra mobiliza tanto a percepção quanto as armas e as ações: também a foto e o cinema passam pela guerra, e são acoplados às armas (por exemplo, à metralhadora). Haverá cada vez mais uma *encenação* do campo de batalha, à qual o inimigo responde, não mais com camuflagem, mas com uma contra-encenação (simulação, truques, ou então gigantescas iluminações da defesa aérea). Porém é toda a vida civil que passa sob o signo da encenação, para o regime fascista: “o poder real está desde então dividido entre a logística das armas e a das imagens e dos sons”; e, até o fim, Geobels sonhará em ultrapassar Hollywood, que era a cidade-cinema moderna por oposição à cidade-teatro-antiga. O cinema por sua vez se supera, no rumo da imagem eletrônica, tanto civil quanto militar, num complexo militar-industrial. Cf. *Guerre et cinéma I, Logistique de la perception*, Cahiers du cinéma — Editions de l'Étoile.

(17) Artaud, “La vicillesse précoce du cinéma”, *Oeuvres complètes*, Gallimard, III, p. 99 (é o texto de ruptura de Artaud com o cinema, 1933).

devolver-nos a esperança numa possibilidade de pensar o cinema pelo cinema. Precisamos estudar com mais atenção o caso de Artaud, que pode ter uma importância determinante. Pois, durante o curto período em que acredita, Artaud parece à primeira vista retomar os grandes temas da imagem-movimento nas relações com o pensamento. Ele diz, exatamente, que o cinema deve evitar dois obstáculos, o cinema experimental abstrato, que na época se desenvolvia, e o cinema figurativo comercial, que Hollywood impunha. Diz que o cinema é coisa de vibrações neurofisiológicas, e que a imagem deve produzir um choque, uma onda nervosa que faça nascer o pensamento, “pois o pensamento é uma matrona que nem sempre existiu”. O pensamento não tem outro funcionamento que seu próprio nascer, sempre a repetição de seu nascimento, oculto e profundo. Diz que a imagem tem pois por objeto o funcionamento do pensar, e que este funcionamento é também o verdadeiro sujeito que nos traz de volta às imagens. Acrescenta que o sonho, tal como aparece no cinema europeu inspirado no surrealismo, é uma aproximação interessante, mas insuficiente, desse objetivo: o sonho é uma solução fácil demais para o “problema” do pensamento. Artaud acredita mais numa adequação entre o cinema e a *escritura automática*, com a condição de se compreender que a *escritura automática* não é de modo algum uma ausência de composição, mas um controle superior unindo o pensamento crítico e consciente ao inconsciente do pensamento: o autômato espiritual (o que é bem diferente do sonho, unindo uma censura ou uma rejeição a um inconsciente de pulsão). Diz ainda que seu ponto de vista, por ser avançado demais, corre o risco de ser mal compreendido, até mesmo pelos surrealistas, como vemos por suas relações com Germaine Dulac, que oscila entre um cinema abstrato e um cinema-sonho¹⁸.

À primeira vista, nada opõe as declarações de Artaud e as de Eisenstein: da imagem ao pensamento, há o choque ou a vibração, que deve fazer o pensamento nascer dentro do pensamento; do pensamento à imagem, há a figura que deve se encarnar numa espécie

(18) Todos esses temas são desenvolvidos no tomo III de Artaud. A propósito de *La coquille et le clergyman*, seu único roteiro que foi rodado (por Germaine Dulac), Artaud diz, à p. 77: a especificidade do cinema é a vibração como “nascimento oculto do pensamento; isso “pode parecer e aparentar-se com a mecânica de um sonho sem ser um sonho”; é “o trabalho puro do pensamento”. A atitude de Artaud face à realização de Germaine Dulac levanta várias questões, que foram analisadas por O. e A. Virmaux, *Les surréalistes et le cinéma*, Seghers. Artaud lembrará constantemente que este é o primeiro filme surrealista; e criticará Buñuel e Cocteau por se contentarem com o arbitrário do sonho (pp. 270-272). Parece que o que ele critica em Germaine Dulac é ter dado a *La coquille et le clergyman* o sentido de um mero sonho.

de monólogo interior (mais que num sonho), capaz de tornar a causar o choque. E, no entanto, há em Artaud algo bem diferente: uma constatação de impotência, que ainda não afeta o cinema, mas, ao contrário, define o verdadeiro objeto-sujeito do cinema. O que o cinema privilegia não é a força do pensamento, é seu “impoder”, e o pensamento nunca teve outro problema. Isso é, justamente, muito mais importante que o sonho: essa dificuldade de ser, essa impotência no cerne do pensamento. Isso que os inimigos do cinema censuram nessa arte (é o caso de Georges Duhamel: “não posso mais pensar o que quero, as imagens móveis substituem meus próprios pensamentos”) para Artaud se torna a glória sombria e a profundidade do cinema. Com efeito, para ele, não se trata de uma mera inibição que o cinema nos traria de fora, mas da inibição central, do desmoroamento e da petrificação interiores, do “roubo dos pensamentos” do qual o pensamento nunca deixa de ser vítima e agente. Artaud deixará de acreditar no cinema quando entender que o cinema passa ao lado, e só pode fazer o que é abstrato, figurativo ou sonho. Mas acredita no cinema na medida em que o considera essencialmente capacitado a revelar essa impotência de pensar que está no cerne do pensamento. É só considerarmos os roteiros concretos de Artaud, o vampiro dos 32, o louco de *La révolte du boucher*, e, sobretudo, o suicida dos *Dix-huit secondes*: o herói “tornou-se incapaz de atingir seus pensamentos”, “está reduzido a só ver desfilar dentro de si imagens, um excesso de imagens contraditórias”, “roubaram-lhe o espírito”. O autômato espiritual ou mental não se define mais pela possibilidade lógica de um pensamento que deduziria formalmente suas idéias umas das outras¹⁹. Mas também não pela potência física de um pensamento que fosse montado em circuito com a imagem automática. O autômato espiritual tornou-se a Múmia, essa instância desmontada, paralisada, petrificada, congelada, que documenta a “impossibilidade de pensar que é o pensamento”²⁰. Dir-se-á que o expressionismo já nos havia acostumado com tudo isso, roubo dos pensamentos, desdobramento de perso-

(19) É nesse sentido que a tradição filosófica (Espinoza, Leibniz) toma o autômato espiritual; e ainda Valéry, em M. Teste. Jacques Riviere aproxima Artaud de Valéry, mas é um dos numerosos contra-sensos que comete, na célebre correspondência (tomo I). Kurlich Uno mostrou bem a oposição radical Valéry-Artaud a propósito do autômato espiritual: *Artaud et l'espace des forces*, pp. 15-26 (tese defendida em Paris VIII).

(20) Véronique Taquin fez uma análise muito profunda do cinema de Dreyer, invocando o que chama de Múmia (*Pour une théorie du pathétique cinématographique*, tese de Paris VIII). Ela não recorre a Artaud, mas a Maurice Blanchot, que está perto dele. Artaud já introduzira a Múmia, em trechos de *Biboquet* (I). As análises de Véronique Taquin abrem todo um desenvolvimento cinematográfico do tema da Múmia.

nalidade, petrificação hipnótica, alucinação, esquizofrenia galopante. Porém, também aí, corremos o risco de desconhecer a originalidade de Artaud: não é mais o pensamento que se defronta com a rejeição, com o inconsciente, o sonho, a sexualidade ou a morte, como no expressionismo (e também no surrealismo), são todas estas determinações que se confrontam com o pensamento como “problema” mais importante, ou que entram em relação com o indeterminável, o invocável²¹. O ponto central, ou a múmia, não é mais o núcleo irreduzível do sonho com o qual o pensamento se choca, é, ao contrário, o núcleo do pensamento, “o avesso dos pensamentos”, com o qual até mesmo os sonhos se chocam, ricocheteiam, se quebram. Enquanto o expressionismo impõe à vigília um tratamento noturno, Artaud *impõe ao sonho um tratamento diurno*. Ao sonâmbulo expressionista se opõe o vigilâmbulo de Artaud, em *Les dix-huit secondes* ou em *La coquille et le clergyman*.

Apesar da semelhança superficial das palavras, há portanto uma oposição absoluta entre o projeto de Artaud e uma concepção como a de Eisenstein. Trata-se, como diz Artaud, de “fundir o cinema com a realidade íntima do cérebro”, mas essa realidade íntima não é o Todo, é, ao contrário, uma fissura, uma rachadura²². Se acredita no cinema, o que ele lhe credita não é o poder de fazer pensar o todo mas, ao contrário, uma “força dissociadora” que introduziria uma “figura do nada”, um “buraco nas aparências”. Se acredita no cinema, o que ele lhe credita não é o poder de retornar às imagens, e encadeá-las segundo as exigências de um monólogo interno e o ritmo das metáforas, mas sim o poder de “desencadeá-las”, segundo vozes múltiplas, diálogos internos, sempre uma voz dentro de outra voz. Em suma, é o conjunto das relações cinema-pensamento o que Artaud perturba: por um lado não há mais todo pensável pela montagem, por outro, não há mais monólogo interior enunciatível mediante imagem. Dir-se-ia que Artaud vira pelo avesso o argumento de Eisenstein: se é verdade que o pensamento depende de um choque que o faz nascer (o nervo, a moela), ele só pode pensar uma única coisa, *o fato de que ainda não pensamos*, a impotência tanto para pensar o todo como para pensar a si mesmo, estando

o pensamento sempre petrificado, deslocado, desabado. Um ser do pensamento sempre por vir, é o que Heidegger descobrirá sob uma forma universal, mas é também o que Artaud já viveu como o problema mais singular, seu próprio problema²³. De Heidegger a Artaud, Maurice Blanchot sabe ler em Artaud a questão fundamental do que faz pensar, do que força a pensar: o que força a pensar é o “impoder do pensamento”, a figura do nada, a inexistência de um todo que pudesse ser pensado. O que Blanchot diagnostica por toda a parte na literatura vamos encontrar em lugar de destaque no cinema: por um lado a presença de um impensável no pensamento, e que seria a um só tempo como que sua fonte e sua barragem; por outro, a presença ao infinito de outro pensador no pensador, que quebra qualquer monólogo de um eu pensante.

Mas a questão é: em que tudo isso afeta, essencialmente, o cinema? Porque talvez isso seja a questão da literatura, ou da filosofia, ou mesmo da psiquiatria. Mas em que é a questão do cinema, quer dizer, uma questão que o afeta em sua especificidade, em sua diferença das demais disciplinas? Ele não tem, com efeito, a mesma maneira de tratá-la, embora ela apareça em outra parte e com outros meios. Perguntamos qual é o meio do cinema para discutir esta questão do pensamento, de sua impotência essencial e do que dela resulta. É verdade que o cinema ruim (e às vezes o bom) se contenta com um estado de sonho induzido no espectador, ou, como foi muitas vezes analisado, com uma participação imaginária. Porém, a essência do cinema, que não é a generalidade dos filmes, tem por objetivo mais elevado o pensamento, nada mais que o pensamento e como este funciona. A esse respeito, a força do livro de Jean-Louis Schefer está em responder à questão: em que, e como o cinema diz respeito a um pensamento que tem por principal propriedade o fato de ainda não ser? Ele diz que a imagem cinematográfica, a partir do momento em que assume sua aberração de movimento, opera uma *suspensão de mundo*, ou afeta o visível com uma *perturbação*, que, longe de tornar o pensamento visível, como queria Eisenstein, se dirigem, ao contrário, àquilo que não se deixa pensar no pensamento, como se fosse aquilo que não se deixa ver na visão. Talvez não seja o “crime”, como ele acredita, mas apenas a potência do

(21) “A sexualidade, o recalcanço, o inconsciente nunca me pareceram uma explicação suficiente da inspiração ou do espírito...” (III, p. 47).

(22) Maurice Blanchot, “Artaud”, *Le livre à venir*, Gallimard, p. 59: Artaud reverte “os termos do movimento”, põe em primeiro lugar “o despojamento, e não mais a totalidade, do qual o despojamento aparecia antes como sendo a mera falta. O que é primeiro não é a plenitude do ser, é a greta e a fissura...”.

(23) Cf. Heidegger, *Qu'appelle-t-on penser?*, pp. 22-24: “O que mais faz pensar é que ainda não pensamos; ainda não, embora o estado do mundo se torne constantemente o que mais faz pensar. (...) O que mais faz pensar, em nosso tempo que faz pensar, é que ainda não pensamos”.

falso. Ele diz que o pensamento, no cinema, é colocado diante de sua própria impossibilidade, da qual extrai, porém, uma potência ou nascimento mais elevados. Acrescenta que o estado de cinema só tem um equivalente: não a participação imaginária, mas a chuva quando saímos de uma sala de exibição, não o sonho, mas o escuro e a insônia. Schefer está perto de Artaud. Sua concepção do cinema hoje encontra plenamente seu lugar na obra de Garrel: esses grãos dançantes que não são feitos para serem vistos, essa poeira luminosa que não é uma prefiguração dos corpos, esses flocos de neve e nuvens de fuligem²⁴. Sob a condição de conseguirmos mostrar, de modo persuasivo, que tais obras, longe de serem tediosas ou abstratas, representam o que se pode fazer de mais divertido, de mais animado, de mais perturbador no cinema. Além da grande cena do moinho e da farinha branca que se acumula, no final de *A estranha aventura de David Grey*, de Dreyer, Schefer propõe o exemplo do início do *Trono manchado de sangue (Macbeth)*, de Kurosawa: o cinza, o vapor, a neblina constituem “um aquém da imagem”, que não é um véu indistinto colocado na frente das coisas, mas “um pensamento, sem corpo e sem imagem”. Era também o caso do *Macbeth, reinado de sangue*, de Welles, onde a indiscernibilidade da terra e das águas, do céu e da terra, do bem e do mal, constituía uma “pré-história da consciência” (Bazin) que fazia nascer o pensamento de sua própria impossibilidade. E já não eram as neblinas de Odessa, apesar das intenções de Eisenstein? Mais que o movimento, é a suspensão de mundo, segundo Schefer, que dá o visível ao pensamento, não como objeto, mas como ato que está sempre nascendo e se escondendo no pensamento: “não que se trate do pensamento que se tornou visível; o visível é afetado e irremediavelmente infectado pela primeira incoerência do pensamento, essa qualidade incoativa”. É a descrição do *homem comum do cinema*: o autômato espiritual, “homem mecânico”, “manequim experimental”, ludião em nós, corpo desconhecido que temos apenas atrás da cabeça, e cuja idade não é a nossa nem a de nossa infância, mas um pouco de tempo em estado puro.

Se essa experiência do pensamento diz respeito essencialmente (não exclusivamente, no entanto) ao cinema moderno, é, antes de mais nada, em função da mudança que afeta a imagem: esta deixou de ser sensório-motora. Se Artaud é precursor, de um ponto de vis-

ta especificamente cinematográfico, é porque invoca “verdadeiras situações psíquicas entre as quais o pensamento encurralado procura uma saída sutil”, “*situações puramente visuais*, cujo drama resultaria de um choque feito para os olhos, feito, se ousamos dizer, da substância mesma do olhar”²⁵. Ora, essa ruptura sensório-motora encontra sua condição mais acima, e remonta a uma ruptura do vínculo entre o homem e o mundo. A ruptura sensório-motora faz do homem um vidente que é surpreendido por algo intolerável no mundo, e confrontado com algo impensável no pensamento. Entre os dois, o pensamento sofre uma estranha petrificação, que é como que sua impotência de funcionar, de ser, como que ser despossuído de si mesmo e do mundo. Pois não é em nome de um mundo melhor ou mais verdadeiro que o pensamento apreende o intolerável nesse mundo, é, ao contrário, porque o mundo é intolerável que ele não pode mais pensar um mundo, nem pensar em si próprio. O intolerável não é mais uma grande injustiça, mas o estado permanente de uma banalidade cotidiana. O homem *não é* um mundo diferente daquele no qual sente o intolerável e se sente encurralado. O autômato espiritual está na situação psíquica do vidente, que enxerga melhor e mais longe na mesma medida em que não pode reagir, isto é, pensar. Qual é, então, a saída sutil? Acreditar, não mais em outro mundo, mas na vinculação do homem e do mundo, no amor ou na vida, acreditar nisso como no impossível, no impensável, que, no entanto, só pode ser pensado: “algo possível, senão sufoco”. É essa crença que faz do impensado a potência distintiva do pensamento, por absurdo, em virtude do absurdo. Artaud nunca entendeu a impotência como uma mera inferioridade em que estaríamos com relação ao pensamento. Ela *pertence* ao pensamento, tanto assim que devemos fazer dela nossa maneira de pensar, sem pretender restaurar um pensamento onipotente. Devemos, antes, nos servir dessa impotência para acreditar na vida, e encontrar a identidade do pensamento e da vida: “penso na vida, todos os sistemas que eu poderia edificar jamais igualarão meus gritos de homem ocupado em refazer sua vida...”. Havia em Artaud uma afinidade com Dreyer? Dreyer, um Artaud que teria “recobrado” a razão, mas sempre graças ao absurdo? Drouzy assinalou a grande crise psíquica, a viagem esquizofrênica de Dreyer²⁶. Porém, melhor ainda, Veronique Tacquin sou-

(25) Artaud, III, pp. 22, 76.

(26) Drouzy faz uma interpretação estritamente psicanalítica das perturbações de Dreyer: *Carl Th. Dreyer né Nilsson*, Ed. du Cerf, pp. 266-271.

(24) Jean-Louis Schefer, *L'homme ordinaire du cinéma*, Cahiers du cinéma - Gallimard, pp. 113-123.

be mostrar como a múmia (o autômato espiritual) está presente em seus últimos filmes. Isto já era verdade quanto a *A estranha aventura de David Grey*, em que a múmia aparece como a força diabólica do mundo, a própria vampira, mas também como herói incerto, que não sabe o que pensar e que sonha sua própria petrificação. Em *Ordet*, a múmia tornou-se no próprio pensamento, na jovem mulher morta, cataléptica: é o louco da família que lhe devolve vida e amor, precisamente porque deixou de ser louco, quer dizer, de se acreditar um outro mundo, e agora sabe o que significa acreditar... É *Gertrud*, enfim, que desenvolve todas as implicações e a nova relação do cinema com o pensamento: a situação “psíquica” que substitui qualquer situação sensorio-motora; a perpétua ruptura do vínculo com o mundo, o perpétuo buraco nas aparências, encarnado no falso *raccord*, a apreensão do intolerável até mesmo no cotidiano ou no insignificante (a longa cena em *travelling* que Gertrud não poderá suportar, os colegiais vindo com os passos em cadência, como autômatos, felicitar o poeta por lhes ter ensinado o amor e a liberdade); o encontro com o impensável que não pode sequer ser dito, só cantado, até o limite do desmaio de Gertrud; a petrificação, a “mumificação” da heroína, que toma consciência da crença enquanto pensamento do impensável (“Fui jovem? Não, mas amei. Fui bela? Não, mas amei. Fui viva? Não, mas amei.”). Em todos esses sentidos, *Gertrud* inaugura um novo cinema, cuja continuação será *Europa 51*, de Rossellini. Rossellini expressa sua posição a esse respeito: quanto menos o mundo é humano, mais cabe ao artista acreditar e fazer acreditar numa relação do homem com o mundo, já que o mundo é feito pelos homens²⁷. A heroína de *Europa 51*, múmia irradiando ternura.

Claro, desde o início o cinema teve uma relação especial com a crença. Há uma catolicidade do cinema (são muitos os diretores confessadamente católicos, até mesmo nos Estados Unidos, e os que não o são têm relações complexas com o catolicismo). No catolicismo não vemos uma grande *mise en scène*, assim como no cinema, um culto que substitui as catedrais, como já dizia Elie Faure?²⁸ O cinema parece caber inteiramente na fórmula de Nietzsche: “em que somos ainda devotos”. Ou melhor, desde os primórdios, o cristia-

(27) Rossellini, entrevista, in *La politique des auteurs*, Cahiers du cinéma - Editions de l'Etoile, pp. 65-68.

(28) Ver o livro de Agel e Ayfrc, *Le cinéma et le sacré*, Ed. du Cerf, e os estudos sobre *La passion du Christ comme thème cinématographique* (Etudes cinématographiques).

nismo e a revolução, a fé cristã e a fé revolucionária, foram os dois pólos que atraíram a arte das massas. É que a imagem cinematográfica, diferente do teatro, mostrava-nos a vinculação do homem com o mundo. Por isso ela se desenvolve, seja no sentido da transformação do mundo pelo homem, seja na descoberta do mundo interior e superior que é o próprio homem... Não se pode dizer hoje que estes dois pólos do cinema se tenham enfraquecido: uma certa catolicidade não deixou de inspirar numerosos diretores, e a paixão revolucionária tomou conta do cinema do Terceiro Mundo. O que mudou, entretanto, foi o essencial, e há tanta diferença entre catolicismo de Rossellini ou Bresson, e o de Ford, quanto entre o revolucionarismo de Glauber Rocha ou de Guney, e o de Eisenstein.

O fato moderno é que já não acreditamos neste mundo. Nem mesmo nos acontecimentos que nos acontecem, o amor, a morte, como se nos dissessem respeito apenas pela metade. Não somos nós que fazemos cinema, é o mundo que nos aparece como um filme ruim. A propósito de *Bande à part*, Godard dizia: “São as pessoas que são reais, e é o mundo que se isola. É o mundo que se fez cinema. É o mundo que não está sincronizado — elas são justas, verdadeiras, representam a vida. Vivem uma história simples, é o mundo em volta delas que vive um roteiro ruim”²⁹. É o vínculo do homem com o mundo que se rompeu. Por isso, é o vínculo que deve se tornar objeto de crença: ele é o impossível, que só pode ser restituído por uma fé. A crença não se dirige mais a outro mundo, ou ao mundo transformado. O homem está no mundo como numa situação ótica e sonora pura. A reação da qual o homem está privado só pode ser substituída pela crença. Somente a crença no mundo pode religar o homem com o que ele vê e ouve. É preciso que o cinema filme, não o mundo, mas a crença neste mundo, nosso único vínculo. Repetidas vezes já se perguntou qual a natureza da ilusão cinematográfica. Restituir-nos a crença no mundo: é este o poder do cinema moderno (quando deixa de ser ruim). Cristãos ou ateus, em nossa universal esquizofrenia *precisamos de razões para crer neste mundo*. É toda uma conversão da crença. Já foi uma grande guinada da filosofia, de Pascal a Nietzsche: substituir o modelo do saber pela crença³⁰. Porém, a crença substitui o saber tão-somente quando

(29) Cf. Jean Collet, *Jean-Luc Godard*, Seghers, pp. 26-27.

(30) Na história da filosofia, a substituição do saber pela crença se faz tanto em alguns autores que ainda são devotos quanto em outros que operam uma conversão atea. Daí a existência de verdadeiros pares: Pascal-Ilume, Kant-Fichte, Kierkegaard-Nietzsche, Lequier-Renouvier. Mas, até nos devotos, a crença não se volta para outro mundo, dirige-se para este mundo: a fé segundo Kierkegaard, ou ainda segundo Pascal, nos restitui o homem e o mundo.

se faz crença neste mundo, tal como ele é. É com Dreyer e depois com Rossellini que o cinema dá a mesma guinada. Em suas últimas obras, Rossellini se desinteressa da arte, à qual censura o ser infantil e chorosa, o comprazer-se em perder o mundo: quer substituí-la por uma moral que nos restitua uma crença capaz de perpetuar a vida. Sem dúvida Rossellini ainda conserva o ideal do saber, jamais abandonará esse ideal socrático. Mas, precisamente, ele precisa assentá-lo numa crença, numa simples fé no homem e no mundo. O que fez de *Giovanna d'Arco al rogo* uma obra mal compreendida? É que Joana d'Arc precisa estar no céu para crer nos farrapos deste mundo³¹. É do alto da eternidade que ela pode crer neste mundo. Há em Rossellini uma revirada da crença cristã, que é o seu maior paradoxo. A crença, até mesmo com suas personagens sagradas, Maria, José e o Menino, está pronta para passar para o lado ateu. Em Godard, o ideal de saber, o ideal socrático, ainda presente em Rossellini, desmorona: o discurso “certo”, do militante, do revolucionário, da feminista, do filósofo, do cineasta etc., não é tratado melhor que o ruim³². É que se trata de tornar a encontrar, de devolver a crença ao mundo, aquém ou além das palavras. Basta instalar-se no céu, fosse este o céu da arte e da pintura, para encontrar razões de crer (*Passion*)? Ou seria preciso inventar uma “altura média” entre terra e céu (*Prénon Carmen*, *Carmen*)?³³ O certo é que crer não significa mais crer em outro mundo, nem num mundo transformado. É apenas, simplesmente, crer no corpo. Restituir o discurso ao corpo, e, para tanto, atingir o corpo antes dos discursos, antes das palavras, antes de serem nomeadas as coisas: o “prenome”, e mesmo antes do prenome³⁴. Artaud não dizia outra coisa: crer na *carne*: “sou um homem que perdeu a vida e que procura por todos os meios fazer com que ela retome seu lugar”. Godard anuncia *Ave Maria*: o que eles se disseram, José e Maria, o que se disseram *antes*? Restituir

(31) Cf. a excelente análise de Claude Beylie, in *Procès de Jeanne d'Arc, Etudes cinématographiques*.

(32) Serge Daney, p. 80: “Ao que o outro diz, asserção, proclamação, sermão, Godard responde sempre por aquilo que *outro* outro diz. Há sempre uma grande incógnita em sua pedagogia: é que a natureza da relação que ele mantém com seus discursos *certos* (os que defende, discurso maoísta, por exemplo) é indecifrável”.

(33) Alain Bergala, “Les ailes d'Icare”, *Cahiers du cinéma*, n.º 355, jan. 1984, p. 8.

(34) Daney mostra que, devido ao estatuto do discurso em Godard, o único discurso “correto” é o que podemos devolver ou restituir aos corpos: é esta toda a história de *Ici et ailleurs*. Daí a necessidade de chegar às coisas e seres “antes de [estes] serem chamados”, antes de qualquer discurso, para que possam produzir o seu próprio: cf. entrevista à imprensa em Veneza, sobre *Carmen*, in *Cinématographe*, n.º 95, dez. 1985 (e também os comentários de Louis Audibert, p. 10: “há nesse filme uma grande liberdade que é a da crença (...). Os traços do mundo tomados na tela fílmica, oferecidos como outra palavra, evangélica (...). Reconstruir o mundo supõe retornar aquiém dos códigos...”).

as palavras ao corpo, à carne. A esse respeito, entre Godard e Garrel a influência é trocada, ou se reverte. A obra de Garrel nunca teve outro objeto: utilizar Maria, José e o Menino para crer no corpo. Quando se compara Garrel a Artaud, ou a Rimbaud, há algo verdadeiro que excede uma simples generalidade. Nossa crença não pode ter outro objeto além da “carne” — precisamos de razões muito especiais que nos façam crer no corpo (“os Anjos não conhecem, pois todo conhecimento verdadeiro é obscuro...”). Devemos crer no corpo, porém, como germe de vida, grão que faz explodir o calcamento, que se conservou, perpetuou no santo sudário ou nas tiras da múmia, e que atesta a vida, neste mundo tal como é. Precisamos de uma ética ou de uma fé, o que faz os idiotas rirem; não é uma necessidade de crer em outra coisa, mas uma necessidade de crer neste mundo, do qual fazem parte os idiotas.

3

É este o primeiro aspecto do novo cinema: a ruptura do vínculo sensório-motor (imagem-ação), e mais profundamente do vínculo do homem e do mundo (grande composição orgânica). O segundo aspecto será a renúncia às figuras, metonímia tanto quanto metáfora, e mais profundamente o deslocamento que o monólogo interior sofre como matéria sinalética do cinema. Por exemplo, a propósito da profundidade de campo tal como Renoir e Welles a instauram, pode-se observar que ela abriu uma nova via do cinema, não mais “figurativa”, metafórica ou mesmo metonímica, porém mais exigente, mais coercitiva, de certo modo *teorematizada*. É o que diz Astruc: a profundidade de campo tem um efeito físico de *chasse-neige*, faz a personagem entrar e sair sob a câmera, ou no fundo da cena, e não mais de um lado para o outro; mas também tem um efeito mental de teorema, faz do desenrolar do filme um teorema e não mais uma associação de imagens, torna o pensamento imamente à imagem³⁵. O próprio Astruc seguiu a lição de Welles: a

(35) Alexandre Astruc, in *L'art du cinéma* de Pierre Lherminier, Seghers, p. 589: “A expressão do pensamento é o problema fundamental do cinema”.

câmera-caneta desiste da metáfora e da metonímia de montagem, ela escreve com movimentos de câmera, *plongée*, *contra-plongée*, tomadas de costa, opera uma construção (*Le rideau cramoisi*). Não há mais lugar para a metáfora, não há nem mesmo metonímia, pois a necessidade característica das relações de pensamento na imagem substituiu a contigüidade das relações de imagens (campo/contracampo). Se perguntarmos qual foi o autor que mais enveredou por essa via teorematizada, mesmo independentemente da profundidade de campo, diremos que esse autor é Pasolini: em toda a sua obra, mas particularmente em *Teorema* e em *Salò, os 120 dias de Sodoma*, que se apresentam como demonstrações geométricas em ato (a inspiração sadiana de *Salò, os 120 dias de Sodoma* vem de que, já em Sade, as figuras corporais insuportáveis estão estritamente subordinadas aos progressos de uma demonstração). *Teorema* ou *Salò* pretendem fazer o pensamento seguir os caminhos de sua própria necessidade, e levar a imagem ao ponto em que ela se torna dedutiva e automática, substituir por encadeamentos formais do pensamento os encadeamentos representativos ou figurativos sensorio-motores. Será possível que o cinema assim atinja um verdadeiro rigor matemático, que já não se refere simplesmente à imagem (como no antigo cinema que já a submetia a relações métricas ou harmônicas), mas ao pensamento da imagem, ao pensamento na imagem? Cinema da crueldade, do qual Artaud dizia que “não conta uma história, mas desenvolve uma seqüência de estados de espírito que se deduzem uns dos outros como o pensamento se deduz do pensamento”³⁶.

Não é esta, porém, a via que Artaud expressamente rejeitava, a concepção que ele recusava do autômato espiritual como quem encadeia pensamentos e detém sua potência formal, num modelo do saber? Talvez precisemos compreender outra coisa, tanto na obra de Pasolini quanto nos projetos de Artaud. Com efeito, há duas instâncias matemáticas que estão sempre remetendo uma à outra, uma envolvendo a outra, esta se esgueirando na primeira, mas bem diferente, apesar de unidas: são o teorema e o problema. Um problema se encontra no teorema, e lhe dá vida, mesmo privando-o de sua potência. A problemática se distingue da teorematizada (ou o construtivismo, da axiomática) no fato de que o teorema desenvolve relações intrínsecas de princípio a conseqüências, enquanto o problema

faz intervir um acontecimento de fora, ablação, adjunção, secção, que constitui suas próprias condições e determina o “caso” ou os casos: assim a elipse, a hipérbole, a parábola, as retas, o ponto são os casos de projeção do círculo sobre planos secantes, em relação ao ápice do cone. Este “fora” do problema não se reduz mais à exterioridade e ao mundo físico, nem tampouco à interioridade psicológica de um eu pensante. Já o *Rideau cramoisi*, de Astruc, faz intervir um problema insondável, mais que um teorema: qual é o caso da menina? O que aconteceu para que a menina silenciosa se entreguesse, o que não se explica nem mesmo pela doença de coração da qual ela morre? Há uma decisão de que tudo depende — mais profunda do que todas as explicações que possamos dar. (O mesmo sucede com a mulher-traidora em Godard: há em sua decisão algo que extravasa a mera vontade de demonstrar a si mesma que não está apaixonada.) Como diz Kierkegaard, “os movimentos profundos da alma desarmam a psicologia”, justamente porque não vêm de dentro. A força de um autor pode ser medida pela maneira por que ele sabe impor esse ponto problemático, aleatório, e entretanto não-arbitrário: graça ou acaso. É nesse sentido que devemos compreender a dedução de Pasolini em *Teorema*: uma dedução mais problemática que teorematizada. O emissor de fora é a instância a partir da qual cada membro da família sente um acontecimento ou afeto decisivo, constituindo um caso do problema, ou a secção de uma figura hiperespacial. Cada caso, cada secção, será considerada como uma múmia, a filha paralisada, a mãe imobilizada em sua busca amorosa, o filho com os olhos tapados urinando na tela de pintor, a empregada atormentada pela levitação mítica, o pai animalizado, naturalizado. O que lhes dá vida é o fato de serem projeções de um fora que os faz penetrar em uns nos outros, como projeções cônicas ou metamorfoses. Em contrapartida, em *Salò*, não há mais problema, porque não há mais fora: Pasolini encena, nem mesmo o fascismo *in vivo*, mas o fascismo encurralado, fechado na cidadezinha, reduzido a uma interioridade pura, coincidindo com as condições de fechamento em que se desenvolviam as demonstrações de Sade. *Salò, os 120 dias de Sodoma* é um puro teorema morto, um teorema da morte, como o queria Pasolini, enquanto *Teorema* é um problema vivo. Daí a insistência de Pasolini, em *Teorema*, em invocar um problema para o qual tudo converge, como para o ponto sempre extrínseco do pensamento, o ponto aleatório, o *leitmotiv* do filme: “estou obcecado por uma questão a que não posso respon-

(36) Artaud, III, p. 76.

der". Longe de restituir ao pensamento o saber, ou a certeza interior que lhe falta, a dedução problemática põe o impensado no pensamento, pois o destitui de qualquer interioridade para abrir nele um fora, um avesso irredutível, que devora sua substância³⁷. O pensamento é arrebatado pela exterioridade de uma "crença", para fora de qualquer interioridade de um saber. Seria essa a maneira de Pasolini ser, ainda, católico? Seria, ao contrário, sua maneira de ser ateu radical? Arrancar, como fez Nietzsche, a crença da fé não quer dizer restituí-la a um pensamento rigoroso?

Se o problema se define por um ponto de fora, compreendem-se melhor os dois valores que o plano-seqüência pode tomar, profundidade (Welles, Mizoguchi) ou planeza (Dreyer e frequentemente Kurosawa). É o caso do ápice do cone: mas, quando está ocupado pelo olho, encontramos diante de projeções planas ou de contornos nítidos que subordinam a luz a si próprios; quando está ocupado pela própria fonte luminosa, estamos em presença de volumes, relevos, claros-escuros, concavidades e convexidades a que se subordina o ponto de vista numa *plongée* ou *contra-plongée*. É nesse sentido que as regiões de sombra de Welles se opõem às perspectivas frontais de Dreyer (ainda que Dreyer, em *Gertrud*, ou Rohmer, em *Perceval le Gallois*, consigam dar uma curvatura ao espaço aplainado). Porém, o que é comum a ambos os casos, é a posição de um fora como instância que cria problema: a profundidade da imagem tornou-se puramente ótica em Welles, assim como o centro da imagem plana passou para o puro ponto de vista em Dreyer. Nos dois casos, a "focalização" saltou para fora da imagem. Foi o espaço sensorio-motor, que possuía seus próprios focos e traçava entre eles caminhos e obstáculos, que se rompeu³⁸. Um problema não é um obstáculo. Quando Kurosawa retoma o método de Dostoiévsky, ele

(37) O tema do Fora (Dehors), e de sua relação com o pensamento, é um dos temas mais constantes de Blanchot (especialmente em *L'entretien infini*). Numa homenagem a Blanchot, Michel Foucault retoma este "Pensamento do Fora", dando-lhe estatuto mais profundo que qualquer fundamento ou princípio internos: cf. *Critique, jun. 1966*. Em *Les mots e les choses*, Foucault analisa a seu modo a relação do pensamento com um "impensado", que lhe é essencial: pp. 333-339. (Edição brasileira, *As palavras e as coisas*, Martins Fontes)

(38) Inspirando-se na concepção literária que Genette tem da "focalização", François Jost distingue três tipos possíveis de *ocularização*: interna, quando a câmera parece estar no lugar do olho de uma personagem; externa, quando parece vir de fora ou ser autônoma; e "zero", quando parece desaparecer em favor do que mostra (*Communications*, n° 38). Retomando a questão, Véronique Tacquin confere muita importância à *ocularização zero*; esta caracterizaria os últimos filmes de Dreyer, na medida em que encarnam a instância do Neutro. Pessoalmente, parece-nos que a focalização interna não se refere apenas a uma personagem, mas a qualquer centro que exista na imagem; por isso, é o caso da imagem-ação em geral. Os dois outros casos não se definem exatamente pelo externo e pelo zero, mas porque o centro se tornou puramente ótico, seja porque passa para a fonte luminosa (profundidade de Welles), ou porque passa para o ponto de vista (planeza de Dreyer).

nos mostra personagens que sempre estão procurando quais são os dados de um "problema" ainda mais profundo que a situação em que se encontram presos: ele assim ultrapassa os limites do saber, mas também as condições da ação. Atinge um mundo ótico puro, onde está em questão o ser vidente, um perfeito *Idiota*. A profundidade de Welles é do mesmo tipo, e não se situa com relação a obstáculos ou a coisas escondidas, mas a uma luz que nos faz ver os seres e objetos em função de sua própria opacidade. Exatamente como a vidência substitui a vista, "lux" substitui "lumen". Num texto que não vale só para a imagem plana de Dreyer, mas também para a profundidade em Welles, Daney diz: "A questão dessa cenografia não é mais: o que há para ver atrás?, mas sim: será que posso sustentar com o olhar aquilo que, de qualquer modo, vejo? e que se desenrola num único plano?³⁹. Aquilo que de qualquer modo vejo: é esta a fórmula do intolerável. Ela exprime uma nova relação do pensamento com o ver, ou com a fonte luminosa, que está sempre colocando o pensamento para fora de si mesmo, para fora do saber, fora da ação.

O que caracteriza o problema é que ele é inseparável de uma escolha. Em matemática, cortar uma linha reta em duas partes iguais é um problema, pois é possível cortá-la em partes desiguais; colocar um triângulo equilátero num círculo é um problema, enquanto colocar um ângulo reto, num semi-círculo é um teorema, porque qualquer ângulo no semi-círculo é reto. Ora, quando o problema tem por objeto determinações existenciais e não coisas matemáticas, bem se vê que a escolha se identifica cada vez mais com o pensamento vivo, com uma decisão insondável. A escolha não recai mais sobre este ou aquele termo, mas sobre o modo de existência daquele que escolhe. Já era esse o sentido de aposta de Pascal: o problema não estava em escolher entre a existência ou não-existência de Deus, mas entre o modo de existência daquele que crê em Deus e o modo de existência daquele que já não crê nele. E então estava em jogo um número ainda maior de modos de existência: havia o que considerava a existência de Deus como um teorema (o devoto); o que não sabia ou não podia escolher (o incerto, o céptico)... Em suma, a escolha cobria um domínio tão grande quanto o pensamento, já que

(39) Daney, p. 174. A importância do livro de Serge Daney vem do fato de ser ele um dos raros a retomar a questão das relações cinema-pensamento, tão frequente no início da reflexão sobre o cinema, mas depois abandonada, por desencanto. Daney lhe restitui todo o seu alcance, a propósito do cinema contemporâneo. Assim como Jean-Louis Schefer.

ia da não-escolha à escolha, e ela própria se fazia entre escolher e não escolher. Kierkegaard tirará daí todas as conseqüências: a escolha, repousando entre a escolha e a não-escolha (e todas as suas variantes), nos remete a uma relação absoluta com o fora, para além da consciência psicológica íntima, mas também para além do mundo exterior relativo, e é a única capaz de nos restituir tanto o mundo quanto o eu. Vimos, antes, como um cinema de inspiração cristã não se contentava em aplicar essas concepções, mas as descobria como o principal tema do filme, em Dreyer, Bresson ou Rohmer: a identidade do pensamento com a escolha como determinação do indeterminável. A própria *Gertrud* passa por todos os estados, entre seu pai que dizia que não se escolhe na vida, e seu amigo que escreve um livro sobre a escolha. O temível homem de bem ou o devoto (aquele para quem não há escolher), o incerto ou o indiferente (aquele que não sabe ou não pode escolher), o terrível homem do mal (aquele que escolhe uma primeira vez, mas que depois não pode mais escolher, nem mesmo repetir sua própria escolha), enfim o homem da escolha ou da crença (aquele que escolhe a escolha ou a reitera): é um cinema dos modos de existência, do afrontamento desses modos, e de sua relação com um fora do qual dependem a um só tempo o mundo e o eu. Seria esse ponto de fora a graça, ou o acaso? Rohmer retoma a seu modo os estágios kierkegaardianos “no caminho da vida”: o estágio estético de *A colecionadora*, o estágio ético de *Le beau mariage*, por exemplo, e o estágio religioso de *Ma nuit chez Maud* ou, sobretudo, de *Perceval le Gallois*⁴⁰. Dreyer já havia percorrido os diferentes estágios, da certeza excessiva do devoto, da certeza louca do místico, da incerteza do esteta, até a simples crença daquele que escolhe escolher (e restitui o mundo e a vida). Bresson recupera os tons de Pascal para expor o homem de bem, o homem do mal, o incerto, mas também o homem da graça ou da consciência da escolha (a relação com o fora, “o vento sopra onde

(40) Em toda a obra de Rohmer, como na de Kierkegaard, a escolha se coloca em função do “casamento”, que define o estágio ético (*Contos morais*). Mas, além, há o estágio estético e, além, o estágio religioso. Este atesta uma graça, mas que está sempre resvalando para o acaso, como ponto alcatório. Já tínhamos isso em Bresson. O número especial de *Cinématographe* sobre Rohmer (44, fev. 1979) analisa bem essa interpenetração acaso-graça: cf. artigos de Carcassone, Jacques Fieschi, Hélène Bokanovski, e principalmente Devilliers (“talvez seja também o acaso o assunto secreto de *Minha noite com ela*: o acaso metafísico tece aqui seu enigma ao longo da narração que passa pela aposta de Pascal, tema já esboçado pelo plano sobre uma obra que trata das probabilidades matemáticas. (...) Somente Maud, que joga o jogo do acaso, isto é, o da verdadeira escolha, exila-se numa altiva má sorte”). Sobre a diferença entre a série acabada dos *Contos morais* e a série *Comédia e provérbios*, parece-nos que os contos ainda tinham uma estrutura de teoremas curtos, enquanto os provérbios cada vez mais se assemelham a problemas.

quer”). E nos três casos não se trata simplesmente do conteúdo do filme: é a forma-cinema, segundo esses autores, que é capaz de nos revelar a mais alta determinação do pensamento, a escolha, esse ponto mais profundo que qualquer vínculo com o mundo. Por isso, se Dreyer afirma o reino da imagem plana e apartada do mundo, Bresson o reino da imagem desconectada e fragmentada, Rohmer o de uma imagem cristalina ou miniaturizada, é somente para atingir a quarta ou quinta dimensão, o Espírito, aquele que sopra onde quer. Em Dreyer, Bresson e Rohmer, de três maneiras diferentes, é um cinema do espírito que não deixa de ser mais concreto, mais fascinante, mais divertido que qualquer outro (cf. o cômico de Dreyer).

É o caráter automático do cinema que lhe confere essa capacidade à diferença do teatro. A imagem automática exige uma nova concepção do papel ou do ator, mas também do próprio pensamento. Só escolhe bem, só escolhe efetivamente aquele que é escolhido: este poderia ser um provérbio de Rohmer, como também um subtítulo de Bresson, uma epígrafe de Dreyer. O que constitui o conjunto é a relação entre o automatismo, o impensado e o pensamento. A múmia de Dreyer estava cortada de um mundo exterior rígido, pesado ou superficial demais: mas isso não a privava de sentimentos, de uma enorme carga de sentimento, que ela não podia nem devia expressar no exterior, mas que seria revelada a partir do fora mais profundo⁴¹. Em Rohmer, a múmia dá lugar à marionete, ao mesmo tempo que os sentimentos dão lugar a uma “idéia” obsedante, que vai inspirá-la de fora, podendo até abandoná-la para a restituir ao vazio. Com Bresson aparece um terceiro estado, no qual o autômato é puro, privado tanto de idéias quanto de sentimentos, reduzido ao automatismo de gestos cotidianos segmentarizados, mas dotado de autonomia: é o que Bresson chama de “modelo” distintivo do cinema, autêntico Vigilâmbulo, em oposição ao ator de teatro. E é justamente do autômato assim purificado que o pensamento de fora se apossa, como o impensável no pensamento⁴². A questão não se confunde, em absoluto, com a do distanciamento: é a do au-

(41) Cf. precisamente os comentários de Rohmer, a propósito de *Ordet*, de Dreyer: *Cahiers du cinéma*, n.º 55, jan. 1956. V. Tacquin escreve: “Dreyer reprime as manifestações exteriores do vivido interior do papel... Até nas afeições corporais mais graves das personagens, não se observa nem vertigem, nem paroxismo (...), a personagem que recebeu os golpes sem acusá-los perde repentinamente a consistência e desaba como uma massa”.

(42) “O automatismo da vida real”, excluindo o pensamento, a intenção, o sentimento, é um dos temas constantes das *Notes sur le cinématographe*, de Bresson, Gallimard, pp. 22, 29, 70, 114. Para ver como este automatismo está em relação essencial com um fora, cf. p. 30 (“modelos automáticos inspirados, inventivos”), p. 64 (“as causas não estão nos modelos”), p. 69 (“uma mecânica faz surgir o desconhecido”).

tomatismo propriamente cinematográfico, e de suas conseqüências. É o automatismo material das imagens que faz surgir, de fora, um pensamento que ele impõe, como o impensável para nosso automatismo intelectual.

O autômato está cortado do mundo externo, porém há um fora mais profundo que vem animá-lo. A primeira conseqüência é um novo *status* do todo no cinema moderno. Entretanto, não parece haver grande diferença entre o que agora dizemos, *o todo é o fora*, e o que dizíamos do cinema clássico, *o todo era o aberto*. Mas o aberto se confundia com a representação indireta do tempo: em toda a parte onde havia movimento, havia, aberto em alguma parte, no tempo, um todo que mudava. Por isso a imagem cinematográfica tinha essencialmente um extra-campo que por um lado remetia a um mundo exterior atualizável em outras imagens, e por outro a um todo mutável que se expressa no conjunto das imagens associadas. Até mesmo o falso *raccord* já podia aparecer, e prefigurar o cinema moderno; mas parecia constituir tão só uma anomalia de movimento ou uma perturbação de associação, que atestavam o caráter indireto da ação do todo sobre as partes do conjunto. Já vimos estes aspectos. O todo não parava de se fazer, no cinema, interiorizando as imagens e se exteriorizando nas imagens, conforme uma dupla atração. Era este um processo de totalização sempre aberta, que definia a montagem ou a força do pensamento. Quando se diz “o todo é o fora”, procede-se de modo bem diferente. Pois, primeiro, a questão não é mais a da associação ou da atração das imagens. O que conta é, ao contrário, o *interstício* entre imagens, entre duas imagens: um espaçamento que faz com que cada imagem se arranque ao vazio e nele recaia⁴³. A força de Godard não está apenas em utilizar esse modo de construção em toda a sua obra (constitutivismo), mas em fazer dele um método a respeito do qual o cinema deve se interrogar ao mesmo tempo que o utiliza. *Ici et ailleurs* marca um primeiro ápice desta reflexão, que depois se transporta para a televisão em *Six fois deux*. Sempre podemos objetar, com efeito, que interstício só existe entre imagens associadas. Desse

(43) Antes da *nouvelle vague* foi Bresson quem levou à perfeição esta nova maneira. Marie-Claire Ropars vê sua expressão mais desenvolvida em *Au hasard Balthazar*: “Escolhido como imagem do acaso, o fio picaresco não basta, no entanto, para fundar o retalhamento extremo da narrativa; cada parada de Balthazar junto a um dono aparece estilizada em fragmentos, parecendo cada um deles, em sua brevidade, arrancar-se do vazio para logo tornar a mergulhar nele (...). [O estilo fragmentante] tem por função colocar entre o espectador e o mundo uma barreira, que transmite as percepções, mas filtra os planos de fundo delas”. É a ruptura com o mundo, distintiva do cinema moderno. Cf. *L'écran de la mémoire*, Seuil, pp. 178-180.

ponto de vista, imagens como as que aproximam Golda Meir de Hitler em *Ici et ailleurs* não seriam suportáveis. Porém, talvez seja esta a prova de que ainda não estamos maduros para uma verdadeira “leitura” da imagem visual. Pois, no método de Godard, não se trata de associação. Dada uma imagem, trata-se de escolher outra imagem que induzirá um interstício *entre* as duas. Não é uma operação de associação, mas de diferenciação, como dizem os matemáticos, ou de disparação, como dizem os físicos: dado um potencial, é preciso escolher outro, não qualquer outro, mas de tal modo que uma diferença de potencial se estabeleça entre ambos, que venha produzir um terceiro ou algo novo. *Ici et ailleurs* escolhe o casal francês que entra em disparidade com o grupo de *fedayin*. Em outros termos, é o interstício que vem antes que a associação, ou é a diferença irreduzível que permite escalonar as semelhanças. A fissura tornou-se primeira, e, a esse título, se ampliou. Já não se trata de se seguir uma cadeia de imagens, mesmo por cima dos vazios, mas de sair da cadeia ou da associação... O filme deixa de ser “imagens em cadeia... uma cadeia ininterrupta de imagens, escravas umas das outras”, e das quais somos escravos (*Ici et ailleurs*). É o método do ENTRE, “entre duas imagens”, que conjura todo cinema do Um. É o método do E, “isso e então aquilo”, que conjura todo cinema do Ser = é. Entre duas ações, entre duas afecções, entre duas percepções, entre duas imagens visuais, entre duas imagens sonoras, entre o sonoro e o visual: fazer ver o indiscernível, quer dizer, a fronteira (*Six fois deux*). O todo sofre uma mutação, pois deixou de ser o Um-Ser, para se tornar o “e” constitutivo das coisas, o entre-dois constitutivo das imagens. O todo se confunde então com o que Blanchot chama de força de “dispersão do Fora” ou “a vertigem do espaçamento”: esse vazio que não é mais uma parte motora da imagem, e que ela transporia para continuar, mas é o questionamento radical da imagem (exatamente como há um silêncio que não é mais a parte motora ou a respiração do discurso, mas seu radical questionamento)⁴⁴. O falso *raccord*, então, adquire um novo sentido, ao mesmo tempo que se torna lei.

Na medida em que a própria imagem é cortada do mundo exterior, o extracampo sofre, por sua vez, uma mutação. Assim que o cinema se tornou falado, o extracampo parece ter encontrado uma confirmação de seus dois aspectos: por um lado os ruídos e as vozes

(44) Maurice Blanchot, *L'entretien infini*, pp. 64, 107-109.

podiam ter uma fonte exterior à imagem visual; por outro, uma voz ou uma música podiam apontar o todo mutável, atrás ou além da imagem visual. Daí a noção de “voz *off*” como expressão sonora do extracampo. Mas, se perguntamos em que condições o cinema tira as conseqüências do cinema falado, e torna-se portanto realmente falado, tudo se reverte: é quando o próprio sonoro se torna objeto de um enquadramento específico que *impõe um interstício*, com o enquadramento visual. A noção de voz *off* tende a desaparecer em favor de uma diferença entre o que é visto e o que é ouvido, e esta diferença é constitutiva da imagem. Já não há extracampo. O exterior da imagem é substituído pelo interstício entre os dois enquadramentos na imagem (ainda nisso Bresson foi iniciador)⁴⁵. Godard tira disso todas as conseqüências quando declara que a mixagem destrona a montagem, entendendo-se que a mixagem não comporta apenas uma distribuição dos diferentes elementos sonoros, mas a delimitação de suas relações diferenciais com os elementos visuais. Logo, os interstícios proliferam por toda a parte, na imagem visual, na imagem sonora, entre as duas. Não é o mesmo que dizer que o descontínuo prevalece sobre o contínuo. Ao contrário, os cortes ou as rupturas, no cinema, sempre formaram a força do contínuo. Acontece, porém, o mesmo no cinema e na matemática: ora o corte, dito *racional*, faz parte de um dos dois conjuntos que ele separa (fim de um ou começo do outro), é o caso do cinema clássico. Ora, como no cinema moderno, o corte tornou-se interstício, *é irracional e não faz parte de nenhum dos dois conjuntos, sendo que um não tem fim, nem o outro começo*: o falso *raccord* é um corte irracional⁴⁶. Assim, em Godard, a interação de duas imagens engendra ou traça uma fronteira que não pertence a uma nem a outra.

Nunca o contínuo e o descontínuo se opuseram no cinema, como Epstein já mostrava. O que se opõe, ou pelo menos se distingue, são antes duas maneiras de conciliá-los, conforme a mutação do todo. É aí que a montagem retoma seus direitos. Enquanto o

todo é a representação indireta do tempo, o contínuo concilia-se com o descontínuo sob forma de pontos irracionais e conforme relações comensuráveis (Eisenstein lia a explicitação da teoria matemática dessa relação na secção áurea). Porém, quando o todo se torna a força do fora que entra no interstício, então ele é a apresentação direta do tempo, ou a continuidade que se concilia com a seqüência de pontos irracionais, segundo relações de tempo não-cronológicas. É nesse sentido que, já em Welles, depois em Resnais, e também em Godard, a montagem ganha novo sentido, determinando relações na imagem-tempo direta, e conciliando a montagem quebrada como o plano-sequência. Vimos que a força do pensamento dava lugar, pois, a um impensado no pensamento, a um irracional distintivo do pensamento, ponto de fora e para além do mundo exterior, mas capaz de nos devolver a crença no mundo. A questão não é mais: o cinema nos dá a ilusão do mundo?, mas: como o cinema nos restitui a crença no mundo? Esse ponto irracional é o *inevocável* de Welles, o *inexplicável* de Robbe-Grillet, o *indecidível* de Resnais, o *impossível* de Marguerite Duras, ou ainda o que se poderia chamar o *incomensurável* de Godard (entre duas coisas).

Há outra conseqüência, correlativa à mudança de estatuto do todo. Um deslocamento do monólogo interior se produz, correlativamente. Conforme a concepção musical de Eisenstein, o monólogo interior constituía uma matéria sinalética carregada de traços de expressão visuais e sonoros que se associavam ou se encadeavam uns com os outros: cada imagem tinha uma tonalidade dominante, mas também harmônicos que definiam suas possibilidades de acorde e de metáfora (havia metáfora quando duas imagens tinham os mesmos harmônicos). Havia portanto um todo do filme que englobava tanto o autor, quanto o mundo e as personagens, quaisquer que fossem as diferenças ou oposições. A maneira de ver do autor, a dos personagens, e a maneira pela qual o mundo era visto formavam uma unidade significativa, operando por figuras significativas em si mesmas. Foi dado um primeiro golpe contra essa concepção quando o monólogo interior perdeu sua unidade pessoal ou coletiva, e se despedaçou em resquícios anônimos: os estereótipos, os clichês, as visões e fórmulas prontas arrastavam numa mesma decomposição o mundo exterior e a interioridade das personagens. A “mulher casada” confundia-se com as páginas da revista que folheava, com um catálogo de “peças soltas”. O monólogo interior estourava, sob o peso de uma mesma miséria no interior e no exterior: era a trans-

(45) Sobre a questão da noção de “voz *off*”, cf. Chateau et Jost, *Nouveau cinéma, nouvelle sémiologie*, p. 31 e segs. Sobre a noção de “quadro (*cadre*) sonoro”, cf. Dominique Vilain, *L’œil à la caméra*, Cahiers du cinéma - Editions de l’Étoile, cap. IV.

(46) Albert Späer distinguiu bem os dois tipos de corte aritmético na teoria do contínuo: “O que caracteriza todo corte aritmético é a repartição do conjunto dos números racionais numa classe inferior e numa classe superior, isto é, em duas coleções tais que qualquer termo da primeira seja menor que qualquer termo da segunda. Ora, todo membro determina igualmente tal repartição. A única diferença é que o *número racional* deve sempre estar compreendido seja na classe inferior, seja na classe do corte, enquanto nenhum *número irracional* faz parte de uma ou de outra das classes que ele separa”. (*La pensée et la quantité*, Alean, p. 158).

formação que Dos Passos introduzira no romance, já invocando meios cinematográficos, que Godard devia levar à conclusão lógica em *Uma mulher casada*. Mas isto era apenas o aspecto negativo ou crítico de uma transformação positiva mais profunda e mais importante. Desse outro ponto de vista, o monólogo interior dá lugar a seqüências de imagens, sendo cada seqüência independente, e cada imagem numa seqüência valendo por si mesma com relação à anterior e à seguinte: outra matéria sinalética. Não há mais acorde perfeito e “resolvido”, apenas acordes dissonantes ou cortes irracionais, pois já não há harmônicos da imagem, mas somente tons “desencadeados” que formam a série. Desaparece toda metáfora ou figura. A expressão de *Week-end* (“não é sangue, é vermelho”) significa que o sangue deixou de ser um harmônico do vermelho, e que esse vermelho é o único tom do sangue. É preciso falar e mostrar literalmente, ou então não mostrar, não falar nada. Se, de acordo com fórmulas prontas, os revolucionários estão às nossas portas, e nos cercam como canibais, precisamos mostrá-los nas matas de Seine-et-Oise, perto de Paris, comendo carne humana. Se os banqueiros são assassinos, os escolares, presidiários, os fotógrafos, proxenetas, se os operários são enrabados pelo patrão, é preciso mostrar isso, não metaforizá-lo, e é preciso constituir séries que disso decorram. Se dizemos que uma revista não se sustenta sem as páginas publicitárias, precisamos mostrar isso literalmente, arrancando-as de modo a fazer ver que a revista não fica de pé: não é mais uma metáfora, é uma demonstração (*Six fois deux*).

Com Godard, a imagem “desencadeada” (era a palavra de Artaud) torna-se serial e atonal, num sentido preciso⁴⁷. O problema da relação entre imagens não está mais em saber se vai tudo bem ou não de acordo com as exigências dos harmônicos ou acordes resolvidos, mas em saber *Como vai*. De um jeito ou de outro, *Como vai* é a constituição das séries, de seus cortes irracionais, seus acordes dissonantes, seus termos desencadeados. Cada série remete a uma maneira de ver ou de dizer, que pode ser a da opinião corrente operando por *slogans*, mas também a de uma classe, de um gênero, de uma personagem típica operando por tese, hipótese, paradoxo, ou até má astúcia, disparate. Cada série será a maneira pela qual o au-

(47) Chateau e Jost fizeram uma análise do cinema de Robbe-Grillet como *serial*, segundo critérios diferentes dos que propomos: cap. VII. Já de um ponto de vista romanesco, Robbe-Grillet fez uma crítica da metáfora, denunciando a pseudo-uniidade do homem e da Natureza, ou o pseudo-vínculo do homem e do mundo: *Pour un nouveau roman*, “Nature, humanisme, tragédie”.

tor se exprime indiretamente numa seqüência de imagens atribuíveis a outro, ou, inversamente, a maneira pela qual alguma coisa ou alguém se exprime indiretamente na visão do autor considerado como outro. De qualquer modo, não há mais unidade do autor, das personagens e do mundo, tal como o monólogo interior garantia. Há formação de um “discurso indireto livre”, de uma *visão indireta livre*, que vai de uns aos outros, quer o autor se expresse pela intercessão de uma personagem autônoma, independente, diferente do autor e de qualquer papel fixado por ele, quer a própria personagem aja e fale como se seus próprios gestos e palavras já fossem reportados por um terceiro. O primeiro caso é o do cinema dito imprópriamente “direto”, em Rouch, Perrault; o segundo, o de um cinema atonal, em Bresson, Rohmer⁴⁸. Em suma, Pasolini tinha uma profunda intuição do cinema moderno quando o caracterizava por um deslizamento terreno, quebrando a uniformidade do monólogo interior para substituí-lo pela diversidade, deformidade e alteridade de um discurso indireto livre⁴⁹.

Godard utiliza todos os métodos de visão indireta livre. Não que se contente em tomar emprestado e em renovar; ao contrário, criou o método original que lhe permitia fazer uma nova síntese, e assim se identificar com o cinema moderno. Se procurarmos a fórmula mais geral de série em Godard, chamaremos de série qualquer sucessão de imagens *enquanto refletida num gênero*. Um filme inteiro pode corresponder a um gênero dominante, como *Uma mulher é uma mulher* corresponde à comédia musical, ou *Made in U.S.A.* à história em quadrinhos. Porém, mesmo nesse caso o filme passa por subgêneros, e a regra geral é que haja vários gêneros, portanto várias séries. De um a outro gênero, podemos passar por descontinuidades bruscas, ou então de maneira insensível e contínua com “gêneros intercalares”, ou ainda por recorrência e *feed-back*, com procedimentos eletrônicos (em toda a parte novas possibilidades se abrem na montagem). Esse estatuto reflexivo do gênero tem grandes conseqüências: em vez de o gênero subsumir imagens que lhe

(48) Os autômatos ou “modelos”, segundo Bresson, não são de modo algum uma criação do autor: em oposição ao papel do ator, eles têm uma “natureza”, um “eu”, que reage sobre o autor (“eles te deixando agir neles, e você deixando-os agir em você”, p. 23). O cinema de Bresson, ou, de outro modo, o de Rohmer, é sem dúvida o contrário do cinema direto; mas é uma *alternativa* para este.

(49) Em duas páginas fundamentais de *L'expérience hérétique*, 146-147, Pasolini passa, com muita precaução, da idéia de monólogo interno à de discurso indireto livre. Vimos no tomo anterior que o discurso indireto livre era um tema constante de Pasolini, em sua reflexão literária, mas também cinematográfica: o que ele chama de “subjetividade indireta livre”.

pertencem por natureza, ele constitui o limite de imagens que não lhe pertencem, mas se refletem nele⁵⁰. Amengual mostrou bem, no caso de *Uma mulher é uma mulher*: enquanto a dança, na comédia musical clássica, informa todas as imagens, até mesmo as preparatórias ou intercalares, aqui ela surge, ao contrário, como um “momento” no comportamento do herói, como o limite rumo ao qual tende uma sucessão de imagens, limite que só será efetuado formando outra sucessão que tenda para outro limite⁵¹. É o caso da dança não apenas em *Uma mulher...*, mas na cena do bar em *Bande à part*, ou na do pinheiral em *Pierrot le fou*, passagem do gênero perambulação ao gênero balada. São três grandes momentos na obra de Godard. Perdendo suas capacidades de subsunção ou de constituição em favor de uma livre potência de reflexão, podemos dizer que o gênero é tanto mais puro quanto marca a tendência das imagens preexistentes, mais que o caráter das imagens presentes (Amengual mostra que o cenário de *Uma mulher...*, a grande pilastra quadrada no meio do quarto e o pedaço de parede branco entre duas portas, serve tão bem à dança justamente porque “demole o que é dançado”, numa espécie de reflexão pura e vazia que confere ao virtual uma realidade própria: as virtualidades da heroína).

Os gêneros reflexivos de Godard, nesse sentido, são verdadeiras *categorias* pelas quais passa o filme. E a mesa de montagem é concebida como tábua das categorias*. Há alguma coisa de aristotélico em Godard. Os filmes de Godard são silogismos, que a um só tempo integram os graus de verossimilhança e os paradoxos de lógica. Não se trata de uma operação de catálogo, ou até de “colagem”, como sugeria Aragon, mas de um método de constituição de séries, cada uma marcada por uma categoria (os tipos de séries podem ser bastante diversos). É como se Godard refizesse o caminho inverso àquele que tomávamos há pouco, e reencontrasse os “teoremas” no limite dos “problemas”. O matemático Bouligand distinguia, como duas instâncias inseparáveis, por um lado os proble-

* *Table*, em francês, tanto “mesa” quanto “tábua”. (N.T.)

(50) Isso vale para o próprio gênero do cinema. A propósito de *Numéro deux*, Daney afirma: “O cinema não tem mais nenhuma especificidade a não ser a de acolher imagens que já não são feitas para ele”, foto ou televisão (p. 83).

(51) Barthélemy Amengual, in *Jean-Luc Godard, Etudes cinématographiques*, pp. 117-118: “Aí, a dança já não passa de um acidente, ou, se preferirmos, de um momento do comportamento do herói. (...) *Les Girls* [de Cukor] dançam para o espectador. Angelo, Emile, Alfred dançam para si próprios, o tempo preciso para suas intrigas. (...) Enquanto o ritmo da dança visa a instalar na cena uma temporalidade imaginária, a decupagem de Godard nem por um instante arranca a personagem do tempo concreto. Daí o lado sempre derrisório de sua agitação”.

mas, por outro os teoremas ou a síntese global: enquanto os problemas impõem a elementos desconhecidos condições de série, a síntese global fixa categorias de onde esses elementos são extraídos (pontos, retas, curvas, planos, esferas etc.)⁵². Godard está sempre criando categorias: daí o papel tão particular do discurso em muitos de seus filmes, nos quais, como notava Daney, um gênero de discurso sempre remete a um discurso de outro gênero. Godard vai dos problemas às categorias, com a possibilidade de as categorias criarem novos problemas. Por exemplo, veja-se a estrutura de *Salve-se quem puder (a vida)*: as quatro grandes categorias, “o Imaginário”, “o Medo”, “o Comércio”, “a Música”, remetem a um novo problema, “o que é a paixão?”, “a paixão não é isso...”, que será objeto do próximo filme.

É que as categorias, segundo Godard, não são fixadas de uma vez por todas. São redistribuídas, remanejadas, reinventadas para cada filme. À decupagem das séries corresponde uma montagem de categorias, nova a cada vez. É preciso, a cada vez, que as categorias nos surpreendam, e não sejam, entretanto, arbitrárias, sejam bem fundamentadas, e tenham entre si fortes relações indiretas: com efeito, não devem derivar umas das outras, tanto assim que a relação delas é do tipo “E...”, mas este “e” deve aceder à necessidade. Costuma acontecer de a palavra escrita indicar a categoria, enquanto as imagens visuais constituem séries: daí a primazia muito especial da palavra sobre a imagem, e a apresentação da tela como quadro negro. E, na frase escrita, a conjunção “e” pode tomar um valor isolado e exaltado (*Ici et ailleurs*). Essa recriação do interstício não marca forçosamente uma descontinuidade entre as séries de imagens: podemos passar continuamente de uma série a outra, ao mesmo tempo que a relação de uma categoria com outra se faz impossível de se localizar, assim como se passa da perambulação à balada em *Pierrot le fou*, ou da vida cotidiana ao teatro em *Uma mulher é uma mulher*, ou da cena doméstica à epopéia em *O desprezo*. Ou é ainda a palavra escrita que pode ser objeto de um tratamento eletrônico que introduz mutação, recorrência e retroação (como, no caderno de *Pierrot le fou, a...rte* transformava-se em *a morte*)⁵³. As categorias portanto nunca são respostas últimas, mas categorias de pro-

(52) Bouligand, *Le déclin des absolus mathématique-logiques*, Ed. de l'Enseignement supérieur.

(53) Sobre as formas gráficas em Godard, cf. Jacques Fieschi, “Mots en images”, *Cinématographe*, n.º 21, out. 1976: “No grande mistério mudo, a palavra do intertítulo vem escorar o sentido. Em Godard esse sentido escrito se põe em questão e introduz um novo embaralhamento”.

blemas que introduzem a reflexão na própria imagem. São funções problemáticas ou proposicionais. Portanto, para cada filme a questão é: o que desempenha a função de categorias ou de gêneros reflexivos? No caso mais simples, talvez sejam gêneros estéticos, a epopéia, o teatro, o romance, a dança, e o próprio cinema. Cabe ao próprio cinema fazer sua reflexão, e a dos outros gêneros, na medida em que as imagens visuais não remetem a uma dança, um romance, um teatro, um filme preestabelecido, mas começam a “ser” cinema*, dança, romance ou teatro, ao longo de uma série, num episódio⁵⁴. As categorias ou gêneros podem ser também faculdades psíquicas (imaginação, memória, esquecimento...). Porém acontece de a categoria ou o gênero tomarem aspectos muito mais insólitos, por exemplo, nas célebres intervenções de tipos reflexivos, quer dizer de indivíduos originais que expõem, enquanto tal e em sua singularidade, o limite para o qual tendia ou tenderá tal série de imagens visuais: são pensadores, como Jean-Pierre Melville em *Acosado*, Brice Parain em *Viver a vida*, Jeanson em *A chinesa*, são burlescos como Devos ou a rainha do Líbano em *Pierrot le fou*, são amostras como os figurantes de *Dois ou três coisas que sei dela* (Eu me chamo assim, faço isso, gosto daquilo...). Todos eles intercessores que desempenham a função de categoria, dando-lhe uma individualização completa: o exemplo mais emocionante talvez seja a intervenção de Brice Parain que expõe e singulariza a categoria da linguagem, como o limite para o qual tendia a heroína, com todas as suas forças, através das séries de imagens (o problema de Nana).

Em suma, as categorias podem ser palavras, coisas, atos, pessoas. *Tempo de guerra* não é mais um filme de guerra, para enaltecê-la ou denunciá-la. O que é bem diferente, filma as categorias da guerra. Ora, como diz Godard, talvez sejam coisas precisas, tropas do mar, da terra e do ar, ou então “idéias precisas”, ocupação, luta, resistência, ou então “sentimentos precisos”, violência, debandada, ausência de paixão, irrisão, desordem, surpresa, vazio, ou então, “fenômenos precisos”, barulho, silêncio⁵⁵. Constataremos que as próprias cores podem desempenhar função de categorias. Não

* Em francês, “*faire*” *cinéma etc.*, que significa exatamente o que foi traduzido, mas sem a carga forte ontológica do verbo *ser*. (R.J.R.)

(54) Cf. Jean-Claude Bonnet, “Le petit théâtre de Jean-Luc Godard”, *Cinématographe*, n° 41, nov. 1978. Para Godard não se trata de introduzir no filme uma peça ou seus ensaios (Rivette); o teatro para ele é inseparável de uma improvisação, de uma “encenação espontânea” ou de uma “teatralização do cotidiano”. O mesmo sucede com a dança, cf. as observações precedentes de Atengual.

(55) Godard, *Cahiers du cinéma*, n° 146, ago. 1963.

somente afetam as coisas e as pessoas, e até mesmo as palavras escritas; mas formam categorias: o vermelho é uma delas em *Week-end*. Se Godard é um grande colorista, é porque se serve das cores como grandes gêneros individualizados, nos quais a imagem se reflete. É este o método constante de Godard nos filmes em cores (a menos que — melhor dizendo — haja reflexão na música, ou a um só tempo nos dois). A *Lettre à Freddy Buaché* ressalta o processo cromático em estado puro: há o alto e o baixo, a Lausanne azul, celeste, e a Lausanne verde, terrestre e aquática. Duas curvas ou periferias, e, entre as duas, há o cinza, o centro, as linhas retas. As cores se tornaram categorias quase matemáticas nas quais a cidade reflete suas imagens e as problematiza. Três séries, três estados da matéria, o problema de Lausanne. Toda a técnica do filme, suas *plongées*, *contra-plongées*, congelamento da imagem, estão a serviço dessa reflexão. Godard será criticado por não ter satisfeito a encomenda de um filme “sobre” Lausanne: é que ele reverteu a relação de Lausanne e das cores, fez Lausanne entrar nas cores como numa tábua de categorias que no entanto só convinha a Lausanne. Isto é construtivismo: ele reconstruiu Lausanne com cores, o discurso de Lausanne, sua visão indireta.

O cinema deixa de ser narrativo, mas é com Godard que ele se torna mais “romanesco”. Como diz *Pierrot le fou*, “Próximo capítulo. Desespero. Próximo capítulo. Liberdade. Amargura”. Bakhtine definia o romance, em oposição à epopéia ou à tragédia, como não tendo mais a unidade coletiva ou distributiva graças à qual as personagens falavam ainda uma única e mesma linguagem. Ao contrário, o romance necessariamente empresta ora a língua corrente anônima, ora a língua de uma classe, de um grupo, de uma profissão, ora a língua distintiva de uma personagem. De tal modo que as personagens, as classes, os gêneros formam o discurso indireto livre do autor, tanto quanto o autor forma a visão indireta livre deles (o que vêem, o que sabem ou não). Ou melhor, as personagens se expressam livremente no discurso-visão do autor, e o autor, indiretamente, no das personagens. Em suma, é a reflexão nos gêneros, anônimos ou personificados, que constitui o romance, seu “plurilingüismo”, seu discurso e visão⁵⁶. Godard dá ao cinema as potên-

(56) Bakhtine, antes de Pasolini, é o melhor teórico do discurso indireto livre: *Le marxisme et la philosophie du langage*, Ed. de Minuit. Sobre o “plurilingüismo” e o papel dos gêneros do romance, cf. *Esthétique et théorie du roman*. Gallimard, p. 112 e segs.

cias próprias do romance. Ele se dá tipos reflexivos como se fossem, estes, intercessores através dos quais Eu é sempre outro. É uma linha quebrada, uma linha em ziguezague, que reúne o autor, suas personagens e o mundo, e passa entre eles. O cinema moderno desenvolve assim, de três pontos de vista, novas relações com o pensamento: a supressão de um todo ou de uma totalização das imagens, em favor de um fora que se insere entre elas; a supressão do monólogo interior como todo do filme, em favor de um discurso e de uma visão indiretos livres; a supressão da unidade do homem e do mundo, em favor de uma ruptura que nada mais nos deixa que uma crença neste mundo.

8. Cinema, Corpo e Cérebro, Pensamento

1

“Dê-me portanto um corpo”: esta é a fórmula da reversão filossófica. O corpo não é mais o obstáculo que separa o pensamento de si mesmo, aquilo que deve superar para conseguir pensar. É, ao contrário, aquilo em que ele mergulha ou deve mergulhar, para atingir o impensado, isto é, a vida. Não que o corpo pense, porém, obstinado, teimoso, ele força a pensar, e força a pensar o que escapa ao pensamento, a vida. Não mais se fará a vida comparecer perante as categorias do pensamento, lograr-se-á o pensamento nas categorias da vida. As categorias da vida são precisamente as atitudes do corpo, suas posturas. “Não sabemos sequer o que um corpo pode”: no sono, na embriaguez, nos esforços e resistências. Pensar é aprender o que pode um corpo não-pensante, sua capacidade, suas atitudes ou posturas. É pelo corpo (e não mais por intermédio do corpo) que o cinema se une com o espírito, com o pensamento. “Dê-me portanto um corpo” é antes de mais nada montar a câmera sobre um corpo cotidiano. O corpo nunca está no presente, ele contém o antes e o depois, o cansaço, a espera. O cansaço, a espera, e até mesmo o desespero são atitudes do corpo. Ninguém foi mais longe nessa direção do que Antonioni. Seu método: chegar ao interior *pele* comportamento, não mais a experiência mas “o que resta das experiências passadas”, “o que vem depois, quando tudo foi dito” — esse método passa, necessariamente, pelas atitudes

(1) É o neo-realismo “sem bicicleta”, que Antonioni inventa: cf. os textos citados por Leprohon, *Antonioni*, Seghers, pp. 103, 105, 110. Tudo o que Blanchot diz sobre o cansaço. A espera convém particularmente a Antonioni (*L'entretien infini*, prólogo).

ou posturas do corpo¹. É uma imagem-tempo, a série do tempo. A atitude cotidiana é o que põe o antes e o depois no corpo, o tempo no corpo, o corpo como revelador do termo. A atitude do corpo põe o pensamento em relação com o tempo como com esse fora infinitamente mais longínquo que o mundo exterior. Talvez seja o cansaço a atitude primeira e derradeira, pois a um só tempo contém o antes e o depois: o que Blanchot diz é também o que Antonioni mostra, de modo algum o drama da comunicação, mas o imenso cansaço do corpo, o cansaço que há sob *O grito*, e que propõe ao pensamento “algo a incomunicar”, o “impensado”, a vida.

Mas há outro pólo do corpo, outro vínculo cinema-corpo-pensamento. “Dar” um corpo, montar uma câmera no corpo, adquire outro sentido: não é mais seguir e acuar o corpo cotidiano, mas fazê-lo passar por uma cerimônia, introduzi-lo numa gaiola de vidro ou num cristal, impor-lhe um carnaval, um disfarce que dele faça um corpo grotesco, mas também extraia dele um corpo gracioso ou glorioso, a fim de atingir, finalmente, o desaparecimento do corpo visível. Carmelo Bene é um dos maiores construtores de imagens-cristal: o palácio de *Nostra Signora dei Turchi* flutua na imagem, ou melhor, é a imagem inteira que se mexe ou palpita, os reflexos se colorem violentamente, as próprias cores se cristalizam, em *Don Giovanni*, na dança dos véus de *Capricci*, em que panos se interpõem entre a dançarina e a câmera. Olhos obsedam o cristal, como o olho no ostensório, mas o que é primeiro dado a ver são os esqueletos de *Nostra Signora dei Turchi*, os velhos de *Capricci*, o velho santo decrépito de *Salomé*, que se esgotam em gestos inúteis, sempre recomeçados, em atitudes sempre impedidas ou recomeçadas, até a postura impossível (o Cristo de *Salomé*, que não consegue se crucificar sozinho: como a segunda mão poderia se pregar a si mesma?). Em Bene a cerimônia começa pela paródia, que afeta tanto os sons quanto os gestos, pois os gestos também são vocais, e apraxia e afasia são as duas faces de uma mesma postura. Porém o que sai do grotesco, o que dele se arranca, é o corpo grácil da mulher como uma mecânica superior, seja dançando entre os velhos, seja passando por atitudes estilizadas de um querer secreto, seja fixando-se numa postura de êxtase. Não seria para liberar enfim o terceiro corpo, o do “protagonista” ou do mestre de cerimônia, que passa por todos os outros corpos? Já era dele o olho que penetrava no cristal, já é ele quem comunica com o meio cristalino, como em *Nostra Signora*, filme no qual a história do pa-

lácio torna-se autobiografia do protagonista. É ele que retoma os gestos impedidos, fracassados, como em *Nostra Signora*, onde está sempre escapando da própria morte, múmia inteiramente enfaixada que não consegue mais se dar uma injeção, postura impossível. É ele que deve profanar o corpo grácil, ou se servir dele de algum modo, para finalmente adquirir o poder de desaparecer, como o poeta de *Capricci*, que procura a melhor posição para morrer. Desaparecer já era o querer obscuro de Salomé, quando ela se afastava, de costas, em direção da lua. Mas, quando assim o protagonista retoma tudo, é porque chega ao ponto do não-querer que agora define o patético, o ponto schopenhaueriano, o ponto de Hamlet em *Um Amleto di meno*, lá onde desaparece o corpo visível. O que se liberta no não-querer são a música e a palavra, e seu entrelaçamento num corpo reduzido apenas ao sonoro, um corpo de ópera novo. Até a afasia torna-se, então, a língua nobre e musical. Não são mais as personagens que têm voz, são as vozes, ou melhor, os modos vocais do protagonista (murmúrio, respiração, grito, arrotos...) que se tornam as únicas e verdadeiras personagens da cerimônia, no meio que se tornou música: como os prodigiosos monólogos de Herodes Antipas em *Salomé*, que se elevam de seu corpo recoberto pela lepra, e efetivam as potências sonoras do cinema². E não há dúvida de que, nisso, Carmelo Bene é o autor mais próximo de Artaud. Ele conhece a mesma aventura: “acredita” no cinema, acredita que o cinema pode efetuar uma teatralização mais profunda que o próprio teatro, mas acredita nisso por pouco tempo. Logo vem a pensar que o teatro tem mais condições de se renovar, e de liberar as potências sonoras, que o cinema, visual demais, ainda restringe, com a teatralização integrando suportes eletrônicos em vez de cinematográficos. Resta que ele acreditou por um momento, pelo tempo de uma obra interrompida cedo demais, voluntariamente interrompida: a capacidade que o cinema teria de *dar* um corpo, isto é, de fazê-lo, de fazê-lo nascer e desaparecer numa cerimônia, numa liturgia. Talvez tenhamos aqui um ponto de entrada para apreender a relação teatro-cinema.

Esses dois pólos, o corpo cotidiano, o corpo cerimonial, são encontrados ou reencontrados no cinema experimental. Este não está necessariamente adiantado, acontece mesmo de ele chegar depois.

(2) Sobre todos esses aspectos do cinema de Bene, cf. a análise de Jean-Paul Manganaro, uma *Lumière du cinéma*, nº 9, nov. 1977.

A diferença entre o cinema experimental e o outro cinema é que o primeiro experimenta, enquanto o outro encontra, em virtude de *outra* necessidade que a do procedimento fílmico. No cinema experimental, ora o procedimento monta a câmera sobre o corpo cotidiano; são os célebres ensaios de Warhol, seis horas e meia com o homem que dorme em plano fixo, quarenta e cinco minutos com o homem comendo um cogumelo (*Sleep, Eat*)³. Ora, ao contrário, esse cinema do corpo monta uma cerimônia, assume um aspecto iniciático e litúrgico, e tenta convocar todas as forças metálicas e líquidas de um corpo sagrado, até o horror ou a revulsão, como nos ensaios da escola de Viena, Brus, Müel e Nitsch⁴. Mas será que podemos falar em pólos contrários, a não ser nos casos extremos que não são, forçosamente, os de mais êxito? No melhor dos casos, diremos antes que o corpo cotidiano apresta-se para uma cerimônia que, talvez, nunca ocorra; prepara-se para uma cerimônia que talvez consistia só em esperar: como a longa preparação do casal, em *Mechanics of love*, de Maas e Moore, ou a do prostituto, em *Flesh*, de Morrissey e Warhol. Fazendo dos marginais as personagens de seu cinema, o Underground concedia-se os meios para uma cotidianidade que não cessava de transcorrer, nos preparativos de uma cerimônia estereotipada, droga, prostituição, travestis. As atitudes e posturas entram nessa lenta teatralização cotidiana do corpo, como em *Flesh*, um dos mais belos desses filmes, com seus cansaços e esperas, mas também com o momento de calma, o jogo dos três corpos fundamentais, o homem, a mulher e o filho.

O que conta é menos a diferença entre os pólos que a passagem de um a outro, a passagem insensível das atitudes ou posturas aos “gestus”. Foi Brecht quem criou a noção de *gestus*, fazendo dela a essência do teatro, irredutível à intriga ou ao “assunto”: para ele, o *gestus* deve ser social, embora reconheça que haja outras espécies de *gestus*⁵. O que chamamos de *gestus* em geral é o víncu-

(3) Dominique Noquet insiste no tempo real e na eliminação da narratividade (“espelho do tempo... relação com o tempo que excede a narrativa”): in *Le cinéma en l’an 2000. Revue d’esthétique*, Privat, p. 15.

(4) Sobre o pólo cerimonial do cinema experimental, cf. Paolo Bortolotto, “L’eidétique et le cérémonial”, *id.*, pp. 59-61.

(5) Brecht, “Musique et gestus”, *Écrits sur le théâtre*, Arche. Roland Barthes fez um excelente comentário deste texto (“Diderot, Brecht, Eisenstein”, *L’obvie et l’obtus*, Seuil); o tema de Mãe Coragem pode ser a Guerra dos Trinta Anos, ou até mesmo a denúncia da guerra em geral, mas “seu *gestus* não está aí”, “está na cegueira da comerciante que acredita viver da guerra e morre por causa dela”, reside na “demonstração crítica do gesto” ou “na coordenação dos gestos”. Não é uma cerimônia (*gestus* vazio), dizia Brecht, mas antes um cerimonial das atitudes mais “correntes, mais vulgares, mais banais”. Barthes precisa: é o gesto exagerado pelo qual a vendedora verifica o troco, em Brecht, ou, em Eisenstein, “o grafismo excessivo com que o burocrata de *O velho e o novo* assina a papelada”.

lo ou o enlace das atitudes entre si, a coordenação de umas com as outras, mas isso só na medida em que não depende de uma história prévia, de uma intriga preexistente ou de uma imagem-ação. Pelo contrário, o *gestus* é o desenvolvimento das atitudes nelas próprias, e, nessa qualidade, efetua uma teatralização direta dos corpos, frequentemente bem discreta, já que se faz independentemente de qualquer papel. E a grandeza da obra de Cassavetes consiste em desfazer não só a história, a intriga ou ação, mas até mesmo o espaço, para chegar às atitudes como às categorias que introduzem o tempo no corpo, tal como o pensamento na vida. Quando Cassavetes diz que as personagens não devem vir da história ou da intriga, mas é a história que deve ser secretada pelas personagens, ele resume a exigência de um cinema dos corpos: a personagem fica reduzida a suas próprias atitudes corporais, e o que deve sair disso é o *gestus*, isto é, um “espetáculo”, uma teatralização ou dramatização que vale para toda intriga. *Faces* se constrói sobre as atitudes do corpo, apresentadas como rostos indo até a caretas, exprimindo a espera, o cansaço, a vertigem, a depressão. E, partindo das atitudes dos negros, das atitudes dos brancos, *Shadows* destaca o *gestus* social que se ata em torno da atitude do negro-branco, colocado na impossibilidade de escolher, solitário, no limite da evanescência. Comolli fala em um cinema de *revelação*, no qual a única obrigação é a dos corpos, a única lógica a dos encadeamentos de atitudes: as personagens “constituem-se gesto a gesto e palavra por palavra, à medida que o filme avança, elas se fabricam a si próprias, com a filmagem agindo sobre elas como um revelador, cada progresso do filme permitindo um novo desenvolvimento de seu comportamento, a própria duração delas coincidindo exatamente com a do filme”⁶. E, nos filmes subseqüentes, o espetáculo pode passar por um roteiro: este menos conta uma história do que desenvolve e transforma atitudes corporais, como em *A Woman without influence*, ou então em *Glória*, onde a criança abandonada se gruda ao corpo da mulher que inicialmente procura repeli-la. Em *Love streams*, há o irmão e a irmã: ele só pode se sentir existindo num amontoado de corpos femininos, ela, só num amontoado de bagagens, ou de animais, que oferece ao irmão. Como existir, pessoalmente, se não se pode fazê-lo

(6) Comolli, *Cahiers du cinéma*, nº 25, out. 1968 (cf. também o comentário de Sylvie Pierre). O próprio Cassavetes diz que a vida não basta: é preciso um “espetáculo”, pois somente o espetáculo é criação; mas o espetáculo deve emanar das personagens vivas, e não o contrário.

sozinho? Como fazer passar alguma coisa através dessas pilhas de corpos, que são a um só tempo obstáculo e meio? Cada vez o espaço é constituído por essas excrescências de corpos, garotas, bagagens, animais, à procura de uma “corrente” que passasse de um corpo a outro. A irmã solitária, porém, partirá para um sonho, e o irmão ficará sob uma alucinação: uma história desesperada. Em regra geral, Cassavetes só conserva do espaço o que se liga aos corpos, compõe o espaço com pedaços desconectados que apenas um *gestus* religa. É o encadeamento formal das atitudes que substitui a associação das imagens.

A *nouvelle vague* levou bem longe, na França, esse cinema das atitudes e posturas (do qual Jean-Pierre Léaud seria o ator exemplar). Os cenários costumam ser feitos em função das atitudes do corpo que eles comandam e dos graus de liberdade que lhes deixam, como o apartamento de *O desprezo* ou o quarto de *Viver a vida*, em Godard. Os corpos que se abraçam e se batem, se enlaçam e se espancam, animam grandes cenas como ainda em *Carmen*, onde os dois amantes tentam se agarrar nas portas ou nas janelas⁷. Não apenas os corpos se chocam, mas a câmera se choca contra os corpos. Em *Passion*, cada corpo tem não só o seu espaço, como também a sua luz. O corpo é sonoro, tanto quanto visível. Todos os componentes da imagem reagrupam-se por sobre o corpo. A fórmula de Daney para definir *Ici et ailleurs* — restituir as imagens aos corpos dos quais foram tomadas — vale para todo o cinema de Godard e para a *nouvelle vague*. *Ici et ailleurs* faz isso politicamente, mas os outros filmes têm ao menos uma política da imagem — restituir a imagem às atitudes e posturas do corpo. Uma imagem característica é a de um corpo, apoiado num muro, que relaxa e cai sentado no chão, num deslizamento de posturas. Ao longo de toda a sua obra, Rivette elabora uma fórmula em que se defrontam o cinema, o teatro e a teatralidade distinta do cinema: *L'amour par terre* é sua expressão mais perfeita, que se tornará pesada se expusermos teoricamente, enquanto inspira justamente as combinações mais flexíveis. As personagens ensaiam uma peça; mas, justamente, o ensaio implica que ainda não atingiram atitudes teatrais que

(7) Yann Lardeau mostrou a relação da *nouvelle vague* com o burlesco: “A relação do corpo com os objetos que o rodeiam na cena *produz* uma série de obstáculos com a sucessão dos quais se choca a ação do ator”, e “torna-se matéria-prima de linguagem cinematográfica”. A propósito de *Carmen*, diz ele: “Os repetidos choques de dois corpos assíncronos propulsores um contra o outro, como hólices” (*Châtiers du cinéma*, n° 355, jan. 1984).

correspondem a seus papéis e à intriga da peça, que as ultrapassa; em compensação, são remetidas a atitudes parateatrais que tomam com relação à peça, a seu papel, umas em relação às outras, e essas atitudes secundárias são mais puras e independentes justamente por não comportarem intriga alguma preexistente, essa só existindo na peça. Vão pois secretar um *gestus* que não é real nem imaginário, cotidiano nem cerimonial, mas situa-se na fronteira dos dois e, por sua vez, remeterá ao exercício de um sentido verdadeiramente visionário ou alucinatório (a bala mágica de *Celine e Julie vont en bateau*, as projeções do prestidigitador em *L'amour par terre*). Parece que as personagens ricocheteiam na parede do teatro, e descobrem atitudes puras, tão independentes do papel teatral quanto de uma ação real, embora em ressonância com ambos. Um dos casos mais belos do que dizemos, em Rivette, está em *L'amour fou*, quando o casal fechado no quarto abraça e atravessa todas as posturas, postura asilar, postura agressiva, postura amorosa... É uma esplêndida demonstração de posturas. Nesse sentido, Rivette inventa uma teatralidade do cinema completamente diferente da teatralidade do teatro (até mesmo quando o cinema se serve deste como referência).

A solução de Godard é diferente, e à primeira vista parece mais simples: é que, vimos, as personagens se põem a representar por conta própria, a dançar, a arremedar por si mesmas, numa teatralização que prolonga diretamente suas atitudes cotidianas: a personagem faz para si mesma um teatro. Em *Pierrot le fou* passamos constantemente da atitude do corpo ao *gestus* teatral que religa as atitudes e cria novas, até o suicídio final que as absorve todas. Em Godard, as atitudes de corpo são as categorias do próprio espírito, e o *gestus* é o fio que vai de uma a outra categoria. *Tempo de guerra* é a Gesta da guerra. O *gestus* é necessariamente social e político, segundo a exigência de Brecht, mas é também necessariamente outra coisa (tanto para Rivette quanto para Godard). É bio-vital, metafísico, estético⁸. Em *Passion*, de Godard, as posturas do patrão, da proprietária e da operária remetem a um *gestus* pictórico ou parapictórico. E em *Carmen*, as atitudes de corpo jamais param de remeter a um *gestus* musical que as coordena independentemente da intriga, que as retoma, submete a um encadeamento superior,

(8) O próprio título do texto de Brecht, “Música e *gestus*”, indica o bastante que o *gestus* não deve ser apenas social: sendo o elemento principal da teatralização, implica todos os componentes estéticos, notadamente musicais.

mas também liberta todos os seus potenciais: os ensaios do quarteto não se contentam em desenvolver e dirigir as qualidades sonoras da imagem, mas também as qualidades visuais, no sentido em que a curva do braço da violinista ajusta o movimento dos corpos que se enlaçam. É que, em Godard, os sons, as cores são atitudes do corpo, isto é, categorias: portanto encontram seu fio na composição estética que os atravessa, não menos que na organização social e política que os subtende. *Carmen*, desde o início, faz os sons dependerem de um corpo que vai de encontro às coisas, e a si mesmo, que se bate na cabeça. O cinema de Godard vai das atitudes do corpo, visuais e sonoras, ao *gestus* pluridimensional, pictórico, musical, que constitui a cerimônia, a liturgia, a ordenação estética delas. Já era o que acontecia em *Salve-se quem puder (a vida)*, onde a música constituía o fio condutor virtual indo de uma atitude a outra, “que música é esta?”, antes de se manifestar por si mesma, no final do filme. A atitude do corpo é como uma imagem-tempo, que introduz o antes e o depois, no corpo, série do tempo; o *gestus*, porém, já é outra imagem-tempo, ordem ou ordenação do tempo, simultaneidade de suas pontas, coexistência de seus lençóis. Na passagem de uma a outra, Godard atinge portanto uma grande complexidade. Ainda mais que ele pode proceder de modo inverso, e partir de um *gestus* contínuo, dado em primeiro lugar, para decompô-lo em atitudes ou categorias: como os congelamentos da imagem em *Salve-se quem puder...* (onde termina o carinho, onde começa o tapa?, onde termina o abraço, onde começa a luta?)⁹. Não há apenas o *gestus* “entre” duas atitudes, há também o sonoro e o visual nas atitudes e no *gestus*, e “entre” as atitudes e o próprio *gestus*, e inversamente: como, ainda, a decomposição visual e sonora das posturas pornográficas.

O pós-*nouvelle vague* estará sempre trabalhando e inventando nessas direções: as atitudes e posturas do corpo, a valorização do que se passa no chão ou deitado, a velocidade e a violência da coordenação, a cerimônia ou o teatro de cinema que daí decorre (já

(9) Cf. dois importantes artigos de Jean-Pierre Bamberger, um sobre *Salve-se quem puder (a vida)*, o outro sobre *Carmen* (Libération, 7 e 8 nov. 1980 e 19 jan. 1984). No primeiro, Bamberger analisa a decomposição do movimento segundo as atitudes, mas também a composição de linhas melódicas conforme as personagens, e o papel correspondente da música. No segundo, analisa a relação do corpo e do som, mas também do gesto musical e da atitude de corpo: “Como fazer existir a relação entre o dedilhar das cordas do violino e as vibrações de corpos que se abraçam, entre o torceno do movimento do arco que ataca a corda e o abraço que enlaça o pescocço?”

La chair de l'orchidée, e acima de tudo, mais tarde, *L'homme blesé*, de Chéreau, demonstram muita força neste aspecto). Certamente, o cinema dos corpos não está isento de perigos: uma exaltação das personagens marginais, que fazem da vida cotidiana uma cerimônia insípida; um culto à violência gratuita no encadeamento das posturas; uma cultura das atitudes catatônicas, histéricas ou simplesmente asilares, do que Godard faz uma espécie de paródia no início de *Carmen*. E acabamos nos cansando de todos esses corpos que deslizam ao longo do muro para acabarem agachados. Desde a *nouvelle vague*, porém, cada vez que tivemos um filme belo e forte, nele encontramos uma nova exploração do corpo. Desde *Jeanne Dielman*, Chantal Akerman quer mostrar “gestos em sua plenitude”. Fechada no quarto, a heroína de *Je tu il elle* encadeia as posturas asilares e infantis, involutivas, conforme o modo da espera, contando os dias: uma cerimônia da anorexia. A novidade de Chantal Akerman está em mostrar assim as atitudes corporais como signo de estados de corpos distintivos da personagem feminina, enquanto os homens apontam para a sociedade, o ambiente, a parte que lhes cabe, o pedaço de história que arrastam consigo (*Les rendez-vous d'Anna*). Mas, justamente, a cadeia dos estados de corpo feminino não é fechada: descendo da mãe ou remontando até ela, ela serve de revelador aos homens que não fazem mais que se relatar, e mais profundamente ao ambiente, que nada mais faz além de se mostrar ou ser ouvido pela janela de um quarto, pelo vidro de um trem — toda uma arte do som. Parado ou no espaço, o corpo da mulher conquista um estranho nomadismo que lhe faz atravessar idades, situações, lugares (era este o segredo de Virginia Woolf em literatura). Os estados do corpo segregam a lenta cerimônia que religa as atitudes correspondentes, e desenvolvem um *gestus* feminino que capta a história dos homens e a crise do mundo. É esse *gestus* que reage sobre o corpo dando-lhe um hieratismo que lembra uma austera teatralização, ou antes, uma “estilização”. O problema que a própria Chantal Akerman se coloca está em saber se é possível evitar o excesso de estilização que tende, apesar de tudo, a encerrar filme e personagem¹⁰. O *gestus* pode tornar-se mais burlesco, sem nada

(10) Ou melhor, é Alain Philippon que propõe a questão a Akerman: o limite da estilização dos corpos e posturas. A isso, ela responde que desde seus inícios teve um controle técnico perfeito até demais, em especial no enquadramento. Ora, esse controle não é forçosamente bom: como escapar à “gravidade” da estilização? Philippon analisa a evolução de Akerman em *Toute une nuit*: cf. *Cahiers du cinéma*, n° 341, nov. 1982, pp. 19-26.

abandonar, e transmite ao filme uma leveza, uma irresistível alegria: isso já em *Toute une nuit*, mas sobretudo no episódio de *Paris vu par... 20 ans après*, cujo título relança inclusive toda a obra de Akerman, “sinto fome, sinto frio”, estados de corpo que se tornaram burlescos, motores de uma balada.

As autoras, as diretoras, não devem sua importância a um feminismo militante. O que mais conta é a maneira como inovaram no cinema dos corpos, como se as mulheres tivessem de conquistar a fonte de suas próprias atitudes e a temporalidade que lhes corresponde como *gestus* individual ou comum (*Cléo de 5 à 7*, e *L'une chante, l'autre pas*, de Agnès Varda, *Mon coeur est rouge*, de Michele Rosier). Com *Mur murs* e *Documenteur*, Varda constitui um díptico, cuja segunda parte apresenta as atitudes e gestos cotidianos de uma mulher perdida em Los Angeles, enquanto a primeira parte mostra, ante os olhos de outra mulher passeando na cidade, o *gestus* histórico e político de uma comunidade minoritária, afrescos murais de Chicanos com formas e cores berrantes.

Em Eustache, o cinema dos corpos ou das atitudes também tomou caminhos novos. Desde *Le cochon* e *La rosière de Pessac*, Eustache filmou festas cíclicas que integram atitudes coletivas e constituem um *gestus* social. E sem dúvida houve todo um contexto, uma organização de poder, finalidades políticas, toda uma história em torno dessas cerimônias, nessas cerimônias. Mas, de acordo com a lição do cinema-verdade, esta história não será contada: será melhor revelada quanto menos se mostrar, mostrando-se apenas a maneira pela qual as atitudes do corpo se coordenam na cerimônia, de modo a revelar o que não se deixava mostrar¹¹. O cinema de Eustache a partir disso se desenvolveu em várias direções: a atitude do corpo não era menos vocal que gestual, um dos principais objetivos do cinema sendo *filmar a fala*, como diz Philippon; as atitudes e posturas engendravam seu *gestus* graças a uma potência do falso, à qual ora os corpos se furtavam, ora se entregavam plenamente, mas sempre confrontando-se, assim, como o ato puro do cinema; se a atitude era feita para ser vista e ouvida, remetia necessariamente a um *voyeur* e a um escutador que também eram posturas do cor-

(11) Serge Daney, *Cahiers du cinéma*, n.º 306, dez. 1979, p. 40: “Bem se vê que um procedimento puramente crítico, desmistificador, teria fracassado, reduzindo a festa ao que ela significa ou àquela a quem ela serve, a seu sentido ou a sua função (...). [Era preciso] criticar a festa sem deixar de mostrá-la inteiramente, em sua opacidade”. E o texto do próprio Eustache, “Pourquoi j'ai refait la Rosière”.

po, atitudes, tanto assim que o *gestus* era composto da atitude e de seu *voyeur*, e inversamente, valendo o mesmo para a fala; enfim, o díptico tornou-se a forma fundamental do cinema, sob aspectos muito diversos, tendo, porém, sempre o efeito de pôr o tempo nos corpos. Eustache faria uma segunda *Rosière de Pessac*, dez anos depois, para as confrontar e coordenar a partir da segunda: “é a idéia do tempo que me interessa”. *Mes petites amoureuses* organizou-se em díptico, com a primeira parte mostrando as atitudes de corpos infantis, no campo, mas na segunda vemos as “falsas” atitudes adolescentes, das quais a criança, na cidade, já não passava de *voyeur* e ouvinte, até que volta ao campo, tendo crescido graças a seu novo saber. *Une sale histoire* constituiu os dois graus em que se ataram, lado a lado, a atitude e a palavra, o ouvinte e o *voyeur*. Todos esses aspectos fizeram de *La maman et la putain* uma obra-prima do cinema dos corpos, de suas atitudes gestuais e vocais.

Se é verdade que o cinema moderno se constituiu sobre a ruína do esquema sensório-motor ou da imagem-ação, ele encontra na dupla “postura-voyeurismo” um novo elemento que funciona melhor na medida em que as posturas são inocentes. A riqueza de tal cinema não se deixa esgotar por um(a) diretor(a), Akerman ou Eustache. É uma abundância, na qual só podemos indicar estilos diversos, e o que funde a unidade de uma categoria (o “pós-nouvelle-vague”) através de autores bem diferentes. Citaremos *Faux-fuyants*, de Bergala e Limosin, montando uma estranha cerimônia que consiste, para um adulto (o homem da câmera?), em inspirar e coordenar unicamente atitudes de corpos em rapazes, de quem ele se torna *voyeur*, constituindo um *gestus* que encadeia todos os delitos de fuga inopinados, e que vai substituir a narração, de um crime a outro¹². Com *La drôlesse* Jacques Doillon fez um grande filme de posturas: um débil mental leva embora uma menina selvagem e a submete às atitudes inocentes impostas pelo cenário de uma água-furtada — deitar-se, sentar, comer, dormir — sob a vigilância de um pseudo-aparelho para ver construído de qualquer jeito (seria pa-

(12) Jean Narboni compara *Faux-fuyants* ao romance de Gombrowicz, *La pornographie* (*Cahiers du cinéma*, n.º 353, nov. 1983, p. 53). É que o romance, como o filme, apresenta um protagonista adulto que faz questão de ver atitudes de jovens, atitudes a um só tempo inocentes e impostas, por isso mesmo ainda mais “pornográficas” e que provocam uma catástrofe: “suas mãos por sobre as cabeças tocaram-se involuntariamente. E n.º: mesmo instante foram abaixadas, com violência. Durante algum tempo os dois contemplaram as mãos reunidas. E de repente eles caíram; não se sabia qual dos dois derrubou o outro, isso fazia até pensar que teriam sido as mãos que os derrubaram!” (*La pornographie*, Julliard, p. 157).

pel da polícia não acreditar nisso, e inventar uma história inexistente, isto é, um filme de ação com rapto e estupro). E, na maior parte de seus filmes, de *Doigts dans la tête*, que retoma um tema parecido com o de *La maman et la putain*, até *La pirate*, que leva ao frenesi as atitudes de corpo sob o olhar da menina *voyeuse* e severa, Doillon utiliza uma forma dípica bem flexível, capaz de marcar os pólos posturais entre os quais o corpo oscila. A cada vez, a estilização das atitudes forma uma teatralização de cinema bem diferente da teatral. Mas é Philippe Garrel quem vai mais longe nessa direção, porque se proporciona uma verdadeira liturgia dos corpos, porque devolve a estes uma cerimônia secreta que agora só tem como personagens Maria, José e o filho, ou seus equivalentes (*Le lit de la Vierge*, *Marie pour mémoire*, *Le Révélateur*, *L'enfant secret*). Entretanto, seu cinema tem pouco de devoto, embora seja um cinema de revelação. Se a cerimônia é secreta, é precisamente porque Garrel toma as três personagens “antes” da lenda, antes de terem se tornado legenda ou de haverem constituído uma história santa: a questão proposta por Godard (“o que Maria e José se disseram, antes de terem a criança?”) não só anuncia um projeto de Godard, como também resume as realizações de Garrel. O hieratismo teatral das personagens, sensível em seus primeiros filmes, cada vez mais vai levar a uma física dos corpos fundamentais. É o problema dos três corpos, que Garrel expressa no cinema: o homem, a mulher e o filho. A história santa como Gesta. O belo início do *Révélateur* deixa transparecer no escuro o filho empoleirado em cima do armário, depois mostra a porta que se abre sobre a silhueta superexposta do pai, e revela enfim, diante dele, a mãe ajoelhada. Cada um abraçará um dos outros dois, conforme três combinações, na cama de casal que parece uma nuvem sobre o chão. Acontece de o filho, constantemente invocado, faltar (*Marie pour mémoire*), ou que seja outro, diferente do que vemos (*L'enfant secret*): é o sinal de que o problema dos três corpos no cinema continua insolúvel tanto cinematográfica quanto fisicamente. O próprio filho é o ponto problemático. É em torno dele que se compõe o *gestus*, como no episódio de *Paris vu par... 20 ans après* (“Rue Fontaine”): a primeira atitude é a do homem contando a história de uma mulher que dizia “quero um filho” e que desaparece; a segunda, a do mesmo homem sentado na casa de uma mulher e esperando; na terceira, eles se tornam amantes, atitudes e posturas; na quarta, separaram-se, ele quer revê-la, ela porém lhe anuncia que

tinha um filho que morreu; e na quinta, ele fica sabendo que ela foi encontrada morta, e então se mata, seu corpo caindo lentamente ao longo de uma imagem que se recobre de neve, como uma postura que nunca termina. O filho aparece assim como o ponto indecível, em função do qual se distribuem as atitudes de um homem e de uma mulher. Em Garrel, também, a forma dípica se impõe, portanto, em torno de uma dobradiça vazia, limite inatingível ou corte irracional. Ela não distribui apenas as atitudes, mas também o branco e o preto, o frio e o quente, como condições das quais dependem as atitudes ou os elementos de que os corpos são feitos. São os dois quartos coloridos, de um lado e de outro da cama, quarto frio e quarto quente, em *La concentration*. São as duas grandes paisagens de *Le lit de la Vierge*, o branco vilarejo árabe e a escura fortaleza da Bretanha, o mistério do Cristo e a busca do Graal. São as duas partes bem distintas de *Liberté la nuit*, a imagem preta do casal, no qual o homem traiu a mulher (a mulher abandonada que tricota chorando no teatro escuro e vazio), a imagem branca do casal, na qual a mulher traiu o homem (as duas personagens se abraçam num campo onde seca a roupa, e um lençol agitado pelo vento vem cobri-los e cobrir a tela). São as alternâncias de quente e frio, o quente de uma fogueira ou de uma luz na noite, mas também o frio da droga branca captado num espelho (como em *L'enfant secret*, onde vemos, por trás da vidraça de um bar, o homem de costas, e, na vidraça, a imagem da mulher também de costas atravessando a rua, indo ao encontro do traficante). Em Garrel, o superexposto e o subexposto, o branco e o preto, o frio e o quente tornam-se os componentes do corpo e os elementos de suas posturas¹³. São as categorias que “dão” um corpo.

“A ausência de imagem”, a tela preta ou a tela branca, têm uma importância decisiva no cinema contemporâneo. Como Noël Burch mostrou, elas já não têm uma mera função de pontuação, ao modo da fusão, mas entram numa relação dialética entre a imagem e sua ausência, e adquirem valor propriamente estrutural (é o caso, no cinema experimental, de *Reflexions on black*, de Brakha-

(13) Jean Douchet (“Le cinéma autophagique de Philippe Garrel”, in *Garrel composé par Gérard Courant*, Studio 43): “Duas sensações pelas quais se manifestam a solidão, o frio e o ardente. *Athanos*, por exemplo, é um filme sobre o fogo. *La cicatrice intérieure* é um filme sobre o fogo e o gelo. (...) A ideia do quente, do ardente, do febril, do intenso, reforça a característica básica de um universo gelado.”

ge)¹⁴. Este novo valor da tela preta ou branca parece corresponder aos caracteres analisados anteriormente: por um lado, o que conta já não é a associação das imagens, a maneira pela qual se associam, mas o interstício entre duas imagens; por outro, o corte numa seqüência de imagens já não é um corte racional que marca o fim de uma *ou* o começo de outra, mas um corte dito irracional que não pertence a uma nem a outra, e começa a valer por si mesmo. Garrel soube dar extraordinária intensidade a esses cortes irracionais, tanto assim que a série das imagens anteriores não tem fim, tal como a série das imagens seguintes não possui começo; as duas séries convergem para a tela branca ou preta como seu limite comum. Ainda melhor, a tela assim utilizada torna-se o suporte de variações: a tela preta e a imagem subexposta, o preto profundo que deixa adivinhar volumes escuros em vias de constituição, ou então o preto marcado por um ponto luminoso fixo ou móvel, e todas as alianças do preto e do fogo; a tela branca e a imagem superexposta, a imagem leitosa, ou então a imagem nevada cujos grãos dançantes vão se encorpar... E, em *L'enfant secret*, é muitas vezes o *flash* que faz nascerem as imagens, e congrega as forças do preto e do branco. Em todos os filmes de Garrel a tela preta ou branca não tem valor apenas estrutural, mas também genético: com variações ou tonalidades ela adquire a potência de uma constituição dos corpos (corpos portanto primordiais, o Homem, a Mulher e o Menino), a potência de uma gênese das posturas¹⁵. Talvez seja este o primeiro caso de um cinema de constituição, verdadeiramente constituinte: constituir os corpos, e com isso devolver-nos a crença no mundo, restituir a razão... É duvidoso que o cinema baste para tanto; mas, se o mundo se tornou um cinema ruim, no qual já não cremos, um verdadeiro cinema não poderia contribuir para nos restituir razões de crer no mundo e nos corpos desfalecidos? O preço a pagar, tanto no cinema quanto noutra parte, sempre foi um afrontamento

(14) Noël Burch, *Praxis du cinéma*, Gallimard, pp. 85-86.

(15) Cf. Alain Philippon (in *Garrel*, Studio 43): "Do que trata *La cicatrice intérieure*, senão de nascimento e criação? Neste filme estamos no mundo de antes do mundo, num passado ou futuro, pouco importa, sem data. (...) Acabamos de assistir a um nascimento, e a Criança, sob várias aparências, será posteriormente o vetor da ficção do filme. (...) Se o fogo, a terra e a água são convocados em *La cicatrice intérieure* como que nos primeiros tempos do universo, é enquanto elementos primos de um mundo por nascer, a quem a palavra dará vida". E Philippe Carcassonne, num artigo mais reticente (*Cinématographe*, n° 87, mar. 1983), evoca *Le bleu des origines* (em preto e branco): "É a cor da gênese, o que precede a história e certamente sobreviverá a ela, é o involúcro escatológico, não apenas do cinema, mas de qualquer representação da qual as personagens se nutrem".

com a loucura¹⁶.

Em que sentido Garrel é um dos maiores autores modernos, cuja obra, infelizmente, corre o risco de só desenvolver seus efeitos a longo prazo, dotando o cinema de potências ainda mal conhecidas? É preciso voltar a um velho problema, que já opunha o teatro ao cinema. Aqueles que amavam profundamente o teatro objetavam que sempre faltaria alguma coisa ao cinema, a *presença*, a presença dos corpos, apanágio do teatro: o cinema só nos mostrava ondas e corpúsculos dançantes com os quais simulava corpos. Quando Andre Bazin retoma o problema, pergunta em que sentido há outra modalidade de presença, cinematográfica, que rivaliza com a do teatro e pode até mesmo ir além desta, com outros meios?¹⁷ Mas, se o cinema não nos dá a presença do corpo, e não pode dar, talvez seja também porque se propõe outro objetivo: estende sobre nós uma "noite experimental" ou um espaço branco, opera com "grãos dançantes" e "poeira luminosa", afeta o visível com uma perturbação fundamental, e o mundo com um suspense, que contradizem toda percepção natural. Produz assim a gênese de um "corpo desconhecido" que temos atrás da cabeça, como o impensado no pensamento, nascimento do visível que ainda se furta à vista. Estas respostas, que mudam o problema, são as de Jean-Louis Schefer em *L'homme ordinaire du cinéma*. Consistem em dizer que o cinema não tem por objeto reconstituir uma presença dos corpos, em percepção e ação, mas efetuar uma gênese primordial dos corpos em função de um branco, preto ou cinza (ou até mesmo em função das cores), em função de um "começo de visível que ainda não é figura, ainda não é ação". Seria este o projeto de Bresson, *Genèse*? Ora, aquilo que Schefer procura através de exemplos esparsos pela história do cinema, em Dreyer, Kurosawa, pensamos que é Garrel quem extrai, daquilo mesmo, não uma recapitulação sistemática, mas uma inspiração renovadora que faz então o cinema coincidir com sua própria essência, ou pelo menos com uma de suas essências: um processo, um procedimento de constituição dos corpos a partir da imagem neutra, branca ou preta, nevada ou com *flash*. Certamente o problema não é o da presença dos corpos, mas o de uma crença ca-

(16) Garrel evoca por vezes sua história pessoal, que se confunde com sua obra: "No final de *Berceau de cristal* há a moça que se suicida, e de algum modo é como eu dissera em *Marie pour mémoire*. Que a loucura chegue logo (...), até o dia em que ela tomou conta de mim. Até eu recuperar a razão pelo cinema" (*Cahiers du cinéma*, n° 287, abr. 1978).

(17) Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma?*, Ed. du Cerf, "Théâtre et cinema II", p. 150 e segs.

paz de nos restituir mundo e corpo a partir do que significa a ausência destes. É preciso que a câmera invente os movimentos ou posições que correspondem à gênese dos corpos, e que sejam o encadeamento formal de suas posturas primordiais. Este lugar que é só de Garrel, no cinema dos corpos, nós o encontraremos numa geometria que compõe o mundo, agora com pontos, círculos e semicírculos. Um pouco como em Cézanne, a aurora do mundo está ligada ao ponto, ao plano, ao volume, à secção, não como figuras abstratas, mas como gênese e nascimento. Em *Le Révélateur*, a mulher é muitas vezes um ponto fixo, imóvel e negador, enquanto a criança gira em torno da mulher, da cama, das árvores, e o homem traça semicírculos que manifestam sua relação com a mulher e com o filho. Em *Les enfants désaccordés*, a câmera, inicialmente ponto fixo na dança, começa a girar em torno dos dois dançarinos, se aproximando e afastando de acordo com a cadência deles, e com a luz mutante; no início de *La cicatrice intérieure*, o *travelling* circular permite à personagem fazer uma volta completa, permanecendo a câmera fixada nela, como se ela se deslocasse para o lado a fim, porém, de reencontrar o mesmo interlocutor; e, em *Marie por mémoire*, enquanto Maria é aprisionada na clínica, José gira olhando a câmera, que muda de posição como se estivesse sucessivamente em diferentes carros num estacionamento rodoviário. A cada vez há uma construção do espaço na medida em que ele se liga aos corpos. É o que vale para os três corpos fundamentais vale também para a outra trindade, a das personagens, cineasta e câmera: colocá-los “na melhor postura possível, no sentido em que se diz, de uma configuração estelar, que ela está numa posição astrologicamente favorável”¹⁸.

O que é característico de Doillon é a situação do corpo preso entre dois conjuntos, tomado simultaneamente em dois conjuntos exclusivos. Truffaut tinha aberto a via (*Jules et Jim*, *As duas inglesas e o amor*), e Eustache, em *La maman et la putain*, soubera construir o espaço distintivo da não-escolha. Doillon, porém, renova e explora esse espaço ambíguo. A personagem-corpo, o aprendiz de padeiro de *Doigts dans la tête*, o marido de *La femme qui pleure*, a moça de *La pirate*, oscilam entre duas mulheres, ou entre uma mulher e um homem, mas sobretudo entre dois agrupamentos, dois mo-

dos de vida, dois conjuntos que requerem atitudes diferentes. Pode-se sempre dizer que um dos dois conjuntos prevalece: a garota passageira faz o padeiro voltar à mulher constante; a mulher alegre faz o homem voltar à mulher que chora, a partir do momento em que ela compreende ser apenas um motivo ou um pretexto. E, em *La pirate*, se a prevalência não parece previamente fixada, ela é, segundo as próprias declarações de Doillon, o que está em jogo num leilão que deveria decidir a vida ou a venda da heroína. No entanto, há outra coisa. Também não é que a personagem esteja indecisa. Parece antes que os dois conjuntos são realmente distintos, mas que a personagem, ou melhor, o corpo na personagem, não tem meio algum de escolher entre eles. Está numa postura impossível. A personagem em Doillon está na situação de não poder discernir o distinto: não é psicologicamente indecisa, seria até mesmo o contrário. Mas a prevalência de nada lhe serve, pois habita seu corpo como uma zona de indiscernibilidade. Quem é a mãe, quem é a puta? Mesmo se decidirmos por ele, isso não muda nada. Seu corpo sempre conservará a marca de uma indecidibilidade que era, apenas, a passagem da vida. Talvez seja aí que o cinema do corpo se oponha essencialmente ao cinema de ação. A imagem-ação supõe um espaço no qual se distribuem os fins, os obstáculos, os meios, as subordinações, o principal e o secundário, as prevalências e repugnâncias: todo um espaço que chamamos de hodológico. O corpo, porém, é inicialmente captado num espaço bem diferente, no qual os conjuntos disparatados se recobrem e rivalizam, sem poderem se organizar conforme esquemas sensorio-motores. Aplicam-se um sobre o outro, numa imbricação de perspectivas que faz que não haja meio de discerni-los, embora sejam distintos e até mesmo incompatíveis. É o espaço de antes da ação, sempre visitado por uma criança, ou por um palhaço, ou por ambos a um só tempo. É um espaço pré-hodológico, como uma *fluctuatio animi* que não remete a uma indecisão do espírito, mas a uma indecidibilidade do corpo. O obstáculo não se deixa determinar, como na imagem-ação, em relação a objetivos e meios que unificariam o conjunto, mas se dispersa numa “pluralidade de maneiras de estar presente no mundo”, de pertencer a conjuntos, todos incompatíveis e no entanto coexistentes¹⁹. A força de Doillon está em ter feito do espaço ho-

(18) Philippon, “L’enfant-cinéma”, *Cahiers du cinéma*, n.º 344, fev. 1983, p. 29. E, sobre o movimento e o corpo em Garrel, cf. Jean Narboni, “Le lieu dit”, in *Cahiers du cinéma*, n.º 206, set. 1968.

(19) Sobre esse espaço pré-hodológico, espaço de antes da ação, amontoamento de perspectivas e flutuação da alma, cf. Gilbert Simondon. *L’individu et sa genèse physico-biologique*, P.U.F., pp. 233-234.

dológico, do espaço de imbricações, o próprio objeto de um cinema dos corpos. Ele leva suas personagens para lá, e cria esse espaço no qual a regressão se torna descoberta (*La fille prodigue*). Não apenas desfaz assim a imagem-ação do cinema clássico, como também descobre uma não-escolha do corpo como o impensado, o avesso ou a reviravolta da escolha espiritual. Como este diálogo de *Salve-se quem puder (a vida)*, de Godard: “Você escolhe... Não, não escolho... Você escolhe... Não escolho...”.

2

“Dê-me um cérebro” seria a outra figura do cinema moderno. É um cinema intelectual, diferentemente do cinema físico. O cinema experimental divide-se entre esses dois domínios: a física dos corpos, cotidiano ou cerimonial; a “eidética” do espírito (conforme a fórmula de Bertetto), formal ou informal. Mas o cinema experimental desenvolve a distinção por dois processos, um concreto, o outro abstrativo. O abstrato e o concreto não são entretanto o critério certo, num cinema que mais cria que experimenta. Vimos que Eisenstein já se referia a um cinema intelectual ou cerebral, que estimulava mais concreto que a física dos corpos em Pudovkin, ou o formalismo físico em Vertov. Há concreto e abstrato tanto de um lado quanto de outro: tanto sentimento ou intensidade, tanta paixão, num cinema de cérebro quanto num cinema de corpo. Godard funda um cinema do corpo, Resnais, um cinema do cérebro, mas um não é mais abstrato nem mais concreto que o outro. Corpo ou cérebro, o que o cinema pede é o que lhe damos, é o que ele mesmo se dá, o que inventa, para construir sua obra conforme duas direções, cada uma delas sendo, a um tempo, abstrata e concreta. A distinção não é pois entre o concreto e o abstrato (a não ser nos casos experimentais, e mesmo ali, ela se turva com bastante frequência). O cinema intelectual do cérebro e o cinema físico do corpo encontrarão a fonte de sua distinção noutra parte, fonte bem variável, seja em autores atraídos por um dos dois pólos, seja naqueles que compõem com ambos.

Antonioni seria o exemplo perfeito de dupla composição. Re-

petidas vezes quiseram encontrar a unidade de sua obra nos temas prontos da solidão e da incomunicabilidade, como característicos da miséria do mundo moderno. No entanto, segundo ele, andamos com dois passos bem diferentes, um para o corpo, um para o cérebro. Num belo texto ele explica que nosso conhecimento não hesita em se renovar, em enfrentar grandes mutações, enquanto nossa moral e nossos sentimentos permanecem prisioneiros de valores inadaptados, de mitos nos quais ninguém mais acredita, e só encontram, para se libertar, pobres expedientes, cínicos, eróticos ou neuróticos. Antonioni não critica o mundo moderno, em cujas possibilidades “acredita” profundamente: critica no mundo a coexistência de um cérebro moderno e de um corpo cansado, estragado, nevrosado. Tanto assim que sua obra passa fundamentalmente por um dualismo que corresponde aos dois aspectos da imagem-tempo: um cinema do corpo, que põe todo o peso do passado no corpo, todos os cansaços do mundo e a neurose moderna; mas também um cinema do cérebro, que descobre a criatividade do mundo, suas cores suscitadas por um novo espaço-tempo, suas potências multiplicadas pelos cérebros artificiais²⁰. Se Antonioni é um grande colorista, é porque sempre acreditou nas cores do mundo, na possibilidade de criá-las e de renovar todo o nosso conhecimento cerebral. Não é um autor que lastima a impossibilidade de comunicar no mundo. Simplesmente, o mundo é pintado com cores esplêndidas, enquanto os corpos que o povoam são ainda insípidos e incolores. O mundo espera por seus habitantes, que ainda estão perdidos na neurose. Mais uma razão, porém, para prestar atenção nos corpos, para escutar os cansaços e as neuroses, tirar matizes deles. A unidade da obra de Antonioni é o confronto do corpo-personagem com seu cansaço e passado, e do cérebro-cor com todas as suas possibilidades futuras, mas compondo ambos um único e mesmo mundo, o nosso, com suas esperanças e desespero.

A fórmula de Antonioni só vale para ele — é ele que a inventa. Os corpos não estão destinados ao desgaste, tampouco o cérebro à no-

(20) A neurose não é portanto consequência do mundo moderno, mas antes de nossa separação desse mundo, de nossa inadaptação a esse mundo (cf. J. Leprohon, Seghers, pp. 104-106). O cérebro, ao contrário, é adequado ao mundo moderno, inclusive em suas possibilidades de multiplicar cérebros eletrônicos ou químicos: um encontro ocorre entre o cérebro e a cor, não que baste pintar o mundo, mas porque o tratamento da cor é um elemento importante na tomada de consciência do “novo mundo” (o corretor de cores, a imagem eletrônica...). Em todos esses sentidos, Antonioni marca *O deserto vermelho* como uma virada de sua obra: cf. “Entretien avec Antonioni par Jean-Luc Godard”, in *La politique des auteurs*, Cahiers du cinéma - Éditions de L’Étoile. Um projeto de Antonioni, *Techniquement douce*, mostra um homem cansado que morre de dorso, olhando “para o céu que se torna cada vez mais azul e cujo azul se torna rosa” (Albatros).

vidade. Mas o que conta é a possibilidade de um cinema do cérebro que reúna todas as potências, tanto quanto o cinema do corpo também as reunia: são então dois estilos diferentes, cuja diferença está sempre variando, cinema do corpo em Godard e cinema do cérebro em Resnais, cinema do corpo em Cassavetes e cinema do cérebro em Kubrick. Não há menos pensamento no corpo do que choque e violência no cérebro. Não há menos sentimento num e noutro. O cérebro comanda o corpo, que é apenas uma excrescência sua, mas também o corpo comanda o cérebro, que não é mais que uma parte dele: em ambos os casos não serão as mesmas atitudes corporais nem o mesmo *gestus* cerebral. Daí a especificidade de um cinema do cérebro, em relação à do cinema do corpo. Se consideramos a obra de Kubrick, vemos a que ponto é o cérebro que é encenado. As atitudes corporais atingem um máximo de violência, mas dependem do cérebro. É que, em Kubrick, o próprio mundo é um cérebro, há identidade do cérebro e do mundo, como a grande mesa circular e luminosa de *Doutor Fantástico*, o computador gigante de *2001 Uma odisséia no espaço*, o hotel *overlook* de *O iluminado*. A pedra preta de *2001* preside tanto os estados cósmicos quanto os estágios cerebrais: é a alma dos três corpos, terra, sol e lua, mas também germe dos três cérebros, animal, humano, maquinal. Se Kubrick renova o tema da viagem de iniciação, é porque qualquer viagem no mundo é uma exploração do cérebro. O mundo-cérebro é *Laranja mecânica*, ou ainda um jogo de xadrez esférico em que o general pode calcular suas chances de promoção de acordo com a relação dos soldados mortos e posições conquistadas (*Glória feita de sangue*). Mas, se o cálculo fracassa, se o computador falha, é porque o cérebro não é um sistema razoável, tampouco o mundo um sistema racional. A identidade do mundo e do cérebro, o autômato, não forma um todo, antes um limite, uma membrana que põe em contato o fora e o dentro, torna-os presente um ao outro, os confronta ou enfrenta. O dentro é a psicologia, o passado, a involução, toda uma psicologia das profundezas que mina o cérebro. O fora é a cosmologia das galáxias, o futuro, a evolução, todo um sobrenatural que faz o mundo explodir. As duas forças são forças de morte que se enlaçam, se trocam, e em última análise se tornam indiscerníveis. A violência louca de Alex, em *Laranja mecânica*, é a força do fora antes de entrar a serviço de uma ordem interior demente. Em *Odisséia no espaço*, o autômato se estraga de dentro, antes de ser lobotomizado pelo astronauta que penetra de fora. E, em *O iluminado*, como decidir o que vem de dentro e o que vem

de fora, percepções extra-sensoriais ou projeções alucinatórias?²¹. O mundo-cérebro é estritamente inseparável das forças de morte que furam a membrana nos dois sentidos. A menos que se opere uma reconciliação em outra dimensão, uma regeneração da membrana que apaziguasse o fora e o dentro, e recriasse um mundo-cérebro como um todo na harmonia das esferas. No final de *Uma odisséia no espaço*, é conforme uma quarta dimensão que a esfera do feto e a esfera da terra têm chance de entrar numa nova relação incommensurável, desconhecida, que converteria a morte numa nova vida.

Na França, ao mesmo tempo que a *nouvelle vague* lançava um cinema dos corpos que mobilizava todo o pensamento, Resnais criava um cinema do cérebro que investia os corpos. Vimos como os estados do mundo e do cérebro encontravam uma expressão comum nos estágios bio-psíquicos de *Meu tio da América* (os três cérebros), ou nas idades históricas de *La vie est un roman* (as três idades). As paisagens são estados mentais, tanto quanto os estados mentais, cartografias, cristalizados uns nos outros, geometrizados, mineralizados (a torrente de *L'amour à mort*). A identidade do cérebro e do mundo é a nooesfera de *Eu te amo, eu te amo*, pode ser a infernal organização dos campos de extermínio, mas também a estrutura cósmico-espiritual da Biblioteca Nacional²². E já em Resnais esta identidade aparece menos num todo do que no plano de uma membrana polarizada que nunca cessa de pôr em contato ou trocar foras e dentro relativos, relacionando-os uns com os outros, prolongando-os e remetendo uns aos outros. Não é um todo, é antes como duas zonas que se comunicam mais, ou estão mais em contato, na mesma medida em que deixam de ser simétricas e sincrônicas, como as metades do cérebro do *Stavisky*²³. Em *Providence*, a bomba está no estado do corpo do velho romancista alcoólatra, que crepita em todos os sentidos, mas também no estado do cosmos com raios e trovões, e no estado social com metralhadoras e rajadas. Essa membrana que torna o fora e o dentro presentes um ao outro chama-se Memória. Se a memória é o tema manifesto da obra de Resnais, não há lugar para procurar um conteúdo latente que seria mais sutil, é

(21) Ver as análises fundamentais de Michel Ciment, especialmente sobre *Uma odisséia no espaço* e *O iluminado*, em seu livro *Kubrick*, Calmann-Lévy.

(22) Bounoure, *Alain Resnais*, Seghers, p. 67 (a propósito de *Toute la mémoire du monde*): "Resnais ativa um universo à imagem de nosso cérebro. O que se passa diante da objetiva se transmuta repentinamente, e da realidade documentária, passamos insensivelmente para outra realidade (...), cenário revirado que nos devolve nossa própria imagem. Assim o bibliotecário (...) ganha um rosto de mensageiro nervoso, neurótico".

(23) Cf. Entrevista, citada por Benayoun, *Alain arpenteur de l'imaginaire*, Stock, p. 177.

preferível avaliar a transformação que Resnais impôs à noção de memória (transformação tão importante quanto as efetuadas por Proust ou Bergson). Pois a memória já não é, certamente, a faculdade de ter lembranças: é a membrana que, conforme os mais diversos modos (continuidade, mas também descontinuidade, envolvimento etc.), faz corresponder os lençóis de passado e as camadas de realidade, aqueles emanando de um dentro que já estava aí, estas sobrevivendo de um fora sempre por vir, e ambos carcomendo o presente, que nada mais é que o encontro daqueles e destas. Estes temas foram analisados anteriormente; e, se o cinema dos corpos remetia sobretudo a um aspecto da imagem-tempo direta, série do tempo conforme o antes e o depois, o cinema do cérebro desenvolve o outro aspecto, a ordem do tempo conforme a coexistência de suas próprias relações.

Mas, se a memória põe em comunicação dentro e fora relativos como interiores e exteriores, é bem preciso que um fora e um dentro absolutos se defrontem e sejam co-presentes. René Prédal mostrou como Auschwitz e Hiroshima continuavam a ser o horizonte de toda a obra de Resnais, como o herói em Resnais está próximo do “herói lazariano”, de quem Cayrol dizia ser a alma do *nouveau roman*, numa relação essencial com os campos de extermínio²⁴. A personagem no cinema de Resnais é precisamente lazariana porque retorna da morte, do país dos mortos; passou pela morte e nasce da morte, cujas perturbações sensorio-motoras ela conserva. Mesmo se não esteve em pessoa em Auschwitz, mesmo se não esteve em pessoa em Hiroshima... Passou por uma morte clínica, nasceu de uma morte aparente, retorna dos mortos, Auschwitz, Hiroshima, Guernica ou guerra da Argélia. O herói de *Eu te amo, eu te amo* não apenas se suicidou; também invoca Catrine, a mulher amada, como um brejo, uma maré baixa, noite, lama, que faz os mortos serem sempre afogados. É o que diz uma personagem de *Stavisky*. Compreendamos que, para além de todos os lençóis da memória, há esse marulho que os agita, essa morte de dentro que forma um absoluto, e da qual renasce aquele que pôde escapar a ela. É aquele que escapa, que pode renascer, vai inexoravelmente no rumo de uma morte fora, que chega a ele como a outra face do absoluto. *Eu te amo, eu te amo* fará coincidirem as duas mortes, a mor-

(24) René Prédal, *Alain Resnais, Etudes cinématographiques*, cap. VIII. Cf. Cayrol, “Pour un romanque lazarien”, *Corps étrangers*, 10-18.

te de dentro, de onde ele retorna, a morte de fora, que lhe advém. *L'amour à mort*, que nos parece ser um dos filmes mais ambiciosos da história do cinema, vai da morte clínica, da qual o herói ressuscita, à morte definitiva, na qual ele recai, com “um riacho pouco profundo” separando uma e outra (é evidente que o médico não se enganou da primeira vez, não houve ilusão, houve morte aparente ou clínica, morte cerebral). De uma morte a outra são o dentro e o fora absolutos que entram em contato, um dentro mais profundo que todos os lençóis de passado, um fora mais longínquo que todas as camadas de realidade externa. Entre os dois, no entre-dois, dir-se-ia haver zumbis que povoam um instante o cérebro-mundo: Resnais “faz questão de manter o caráter fantasmagórico dos seres que mostra, e de conservá-los num meio-mundo de espectros destinados a se inscreverem um momento em nosso universo mental; esses heróis friorentos (...) usam roupas quentes e fora do tempo”²⁵. Os personagens de Resnais não retornam apenas de Auschwitz ou de Hiroshima, além disso também são filósofos, pensadores, seres de pensamento. Pois os filósofos são seres que passaram por uma morte, dela nasceram, e vão no rumo de outra morte, talvez a mesma. Num conto bem alegre, Pauline Harvey diz que não entende nada de filosofia, mas que gosta muito dos filósofos, pois lhe causam uma dupla impressão: acreditam que estão mortos, que passaram pela morte; e acreditam também que, embora mortos, continuam a viver, mas com muito frio, cansaço e precaução²⁶. Segundo Pauline Harvey seria este um erro duplo, que a faz rir. Pensamos, porém, que é uma dupla verdade, embora também faça rir: o filósofo é alguém que pensa ter retornado dos mortos, com razão ou sem ela, e que retorna aos mortos, com toda a razão. O filósofo retornou dos mortos e volta para eles. Foi esta a fórmula viva da filosofia desde Platão. Quando dizemos que as personagens de Resnais são filósofos, certamente não queremos dizer que elas falam de filosofia, nem que Resnais “aplica” ao cinema idéias filosóficas, mas que ele inventa um cinema de filosofia, um cinema do pensamento, coisa inteiramente nova na história do cinema, inteiramente viva na história da

(25) Jean-Claude Bonnet, a propósito de *L'amour à mort*, in *Cinématographe*, n° 103, out. 1984, p. 40. Bonnet insiste na profissão do homem e na da mulher: arqueólogo do passado, botânico do futuro; se o homem passou pela morte do dentro, a mulher é chamada pela morte do fora. Ishaghpour dizia, a propósito de *Stavisky*: “Interpenetram-se a um só tempo um passado que abocanha uma personagem, e um futuro concebido como constituição de sua personagem e maquinação que a destrói” (*D'une image à une autre*, Méditations, p. 205).

(26) Pauline Harvey, “La danse des atomes et des nebuleuses”, in *Dix nouvelles humoristiques par dix auteurs québécois*, Ed. Quinze.

filosofia, constituindo com seus colaboradores insubstituíveis um casamento raro entre a filosofia e o cinema. Que o pensamento tenha algo a ver com Auschwitz e Hiroshima é o que mostravam os grandes filósofos e os grandes escritores do pós-guerra, mas também os grandes diretores de cinema, de Welles a Resnais: e, desta vez, da maneira mais séria.

Só que isso é o contrário de um culto da morte. Entre as duas faces do absoluto, entre as duas mortes, morte de dentro ou passado, morte de fora ou futuro, os lençóis interiores da memória e as camadas exteriores de realidade vão se misturar, prolongar, entrar em curto-circuito, formar toda uma vida movente, que é a um só tempo a do cosmos e a do cérebro, e lança clarões de um pólo a outro. Os zumbis entoam um canto, só que é o da vida. O *Van Gogh*, de Resnais, é uma obra-prima pois mostra que entre a morte aparente de dentro, o ataque de loucura, e a morte definitiva de fora, enquanto suicídio, os lençóis de vida interna e as camadas de mundo externo se precipitam, se prolongam, se entrecortam, com velocidade crescente, até a tela preta final²⁷. Entre os dois, porém, que clarões terão surgido, sendo eles a própria vida? De um pólo a outro, uma criação se construirá, verdadeira criação somente porque se terá feito entre duas mortes, a aparente e a real, e mais intensa na medida mesma em que ilumina esse interstício. Os lençóis de passado descem, as camadas de realidade sobem, em enlances mútuos que são clarões de vida: o que Resnais chama de “sentimento” ou “amor”, como função mental.

Resnais sempre disse que o que lhe interessava era o mecanismo cerebral, o funcionamento mental, o processo do pensamento, e que era isso o verdadeiro elemento do cinema. Cinema cerebral ou intelectual, mas não abstrato, já que vemos a que ponto o sentimento, o afeto ou a paixão são as principais personagens do cérebro-mundo. A questão está mais em saber que diferença há entre o cinema intelectual “clássico”, por exemplo em Eisenstein, e o moderno, digamos em Resnais. Pois Eisenstein já identificava o cinema com o processo do pensamento tal como necessariamente se desenvolve no cérebro, como envolve, necessariamente, o sentimento ou a paixão. O cinema intelectual já era o todo cerebral a reunir o *pathos* e o orgânico. As declarações de Resnais podem se somar às de Eisenstein: o processo cerebral enquanto objeto e motor do cinema²⁸. No entanto,

(27) Prédal, pp. 22-23.

(28) Cf. a aproximação Resnais-Eisenstein efetuada por Ishaghpour, pp. 190-191.

algo que sem dúvida está ligado ao conhecimento científico do cérebro, mas ainda mais à nossa relação pessoal com o cérebro, mudou. Tanto assim que o cinema intelectual mudou, não porque se teria tornado mais concreto (já o era desde o início), mas porque, a um só tempo, nossa concepção do cérebro e nossa relação com ele mudaram. A concepção “clássica” desenvolvia-se conforme dois eixos: por um lado integração e diferenciação, por outro, associação, por contigüidade ou similitude. O primeiro eixo é a lei do conceito: constitui o movimento como se integrando sem cessar num todo cuja mudança ele exprime, e como se diferenciando sem cessar conforme os objetos entre os quais se estabelece. Essa integração-diferenciação define pois o movimento como movimento do conceito. O segundo eixo é a lei da imagem: a similitude e a contigüidade determinam a maneira pela qual se passa de uma imagem a outra. Os dois eixos se rebatem um no outro, segundo um princípio de atração, para atingir a identidade da imagem e do conceito: com efeito, o conceito como todo não se diferencia sem se exteriorizar numa seqüência de imagens associadas, e as imagens não se associam sem se interiorizar num conceito como todo que as integra. Daí o ideal do Saber como totalidade harmoniosa, que inspira essa representação clássica. Nem mesmo o caráter essencialmente aberto do todo vem comprometer esse modelo — ao contrário, já que o extracampo atesta uma associabilidade que prolonga e ultrapassa as imagens dadas, mas também exprime o todo mutável que integra as seqüências prolongáveis de imagens (os dois aspectos do extracampo). Vimos como Eisenstein, feito um Hegel cinematográfico, apresentava a grande síntese dessa concepção: a espiral aberta, com suas comensurabilidades e atrações. O próprio Eisenstein não escondia o modelo cerebral que inspirava toda a síntese, fazendo do cinema a arte cerebral por excelência, o monólogo interior do cérebro-mundo: “a forma da montagem é uma restituição das leis do processo do pensamento, o qual, por sua vez, restitui a realidade movente enquanto se desenrola”. É que o cérebro era a um só tempo a organização vertical da integração-diferenciação, e a organização horizontal da associação. Nossa relação com o cérebro seguiu por muito tempo esses dois eixos. Sem dúvida Bergson (que foi, com Schopenhauer, um dos raros filósofos a propor uma nova concepção do cérebro) introduziu um elemento profundo de transformação: o cérebro já não passava de uma brecha, de um vazio, nada além de um vazio, entre uma excitação e uma resposta. Mas, qualquer que tenha sido a importância da descoberta, essa brecha permanecia submetida a um todo integrador que se encarnava nela, bem

como a associações que a transpunham²⁹. Ainda em outro domínio, pode-se dizer que a lingüística mantinha o modelo do cerebral clássico, tanto do ponto de vista da metáfora e da metonímia (similitude-contigüidade) quanto do ponto de vista do sintagma e do paradigma (integração-diferenciação)³⁰.

O conhecimento científico do cérebro evoluiu, e efetuou uma redistribuição geral. As coisas se complicaram tanto que não se falará em ruptura, mas, antes, em novas orientações que produzem só em última análise um efeito de ruptura com a imagem clássica. Mas talvez nossa relação com o cérebro estivesse mudando ao mesmo tempo, e por sua conta, fora de qualquer ciência, consumasse a ruptura com a antiga relação. Por um lado, o processo orgânico da integração e diferenciação remetia cada vez mais a níveis de interioridade e de exterioridade relativas, e por intermédio destes, a um fora e um dentro absolutos, topologicamente em contato: era a descoberta de um espaço cerebral topológico, que passava por meios relativos a fim de atingir a co-presença de um dentro mais profundo que qualquer meio interior e de um fora mais longínquo que qualquer meio exterior³¹. Por outro lado, o processo de associação chocava-se cada vez mais com cortes na rede contínua do cérebro, por toda a parte microfendas que não eram menos vazios a transpor, mas mecanismos aleatórios introduzindo-se a cada instante entre a emissão e a recepção de uma mensagem associativa: era a descoberta de um espaço cerebral probabilístico ou semifortuito, “an uncertain system”³². Talvez seja sob esses dois aspectos que se pos-

(29) Bergson, *MM*, cap. III.

(30) Vemos bem isso em Jakobson (*Langage enfantin et aphasie*, Ed. de Minuit), que reconhece os dois eixos, embora privilegiando o eixo associativo. Seria preciso estudar também a persistência do modelo cerebral em Chomsky. Para a compreensão do cinema, a questão se coloca evidentemente na semiologia de inspiração lingüística: qual é o modelo cerebral implícito que fundamenta a relação cinema-linguagem, por exemplo em Christian Metz? No desenvolvimento dessa semiologia, François Jost parece ser quem possui a melhor consciência do problema: suas análises implicam outro modelo cerebral, embora, a nosso conhecimento, não tenha tratado diretamente a questão.

(31) Gilbert Simondon analisou esses diferentes pontos: como o processo de integração-diferenciação remete a uma distribuição relativa dos meios interiores e exteriores orgânicos; como estes, por sua vez, remetem a “uma interioridade e uma exterioridade absolutas”, que se manifestam na estrutura topológica do cérebro (pp. 260-265: “o córtex não pode ser adequadamente representado de maneira euclidiana”).

(32) É o problema das sinapses, e da transmissão elétrica, ou química, de um neurônio a outro: cf. Jean-Pierre Changeux, *L'homme neuronal*, Fayard, p. 108 ss. A própria descoberta das sinapses já era suficiente para quebrar a idéia de uma rede cerebral contínua, já que impunha pontos ou cortes irreduzíveis. Mas, no caso das sinapses com transmissão elétrica, parece-nos que o corte ou o ponto podem ser ditos “racionais”, conforme a analogia matemática. Ao contrário, no caso das sinapses químicas, o ponto é “irracional”, o corte vale por si próprio e já não pertence a nenhum dos dois conjuntos que separa (com efeito, na fenda sináptica, vesículas vão soltar quantidades descontínuas de mediador químico, ou “quanta”). Daí a importância cada vez maior de um fator aleatório, ou melhor, semi-aleatório, na transmissão neuronal. Steven Rose insistiu nesse aspecto do problema: *Le cerveau conscient*, Seuil, pp. 84-89.

sa definir o cérebro como sistema acentrado³³. E certamente não foi por influência da ciência que mudou nossa relação com o cérebro; talvez fosse o inverso, nossa relação com o cérebro tenha mudado antes, guiando, obscuramente, a ciência. A psicologia fala muito em uma relação vivida com o corpo, em um corpo vivido, mas fala menos em cérebro vivido. Nossa relação vivida com o cérebro torna-se cada vez mais frágil, cada vez menos “euclidiana”, e passa por pequenas mortes cerebrais. O cérebro torna-se nosso problema, nossa doença, nossa paixão, mais que nosso controle, solução ou decisão. Não imitamos Artaud, mas Artaud viveu e disse, sobre o cérebro, algo que afeta todos nós: “suas antenas voltadas para o invisível”, sua capacidade de “recomeçar uma ressurreição da morte”.

Já não acreditamos num todo como interioridade do pensamento, nem mesmo aberto; acreditamos numa força do fora que se escava, nos agarra e atrai o dentro. Já não acreditamos numa associação das imagens, nem mesmo transpondo vazios, acreditamos em cortes que adquirem valor absoluto e subordinam qualquer associação. Não é a abstração, são esses dois aspectos que definem o novo cinema “intelectual”. Exemplos podemos encontrar em Téchiné, em Benoît Jacquot. Ambos podem considerar como já estando adquirido o desmoronamento sensorio-motor com base no qual o cinema moderno se constituiu. Mas eles distinguem-se do cinema dos corpos, pois para eles (como para Resnais) é o cérebro que primeiro comanda as atitudes. O cérebro corta ou faz fugir todas as associações interiores, chama um fora para além de qualquer mundo exterior. Em Téchiné, as imagens associadas deslizam e fogem sobre vitrinas, segundo correntes que a personagem deve remontar a fim de encaminhar-se para um fora que a chama, mas que ela talvez não possa encontrar (o barco de *Barrocco*, e *L'hôtel des Amériques*)³⁴. Em Jacquot, ao contrário, é uma função de literalidade de imagem (achatamento, redundância e tautologias) que vai romper as associações, para substituí-las por um infinito da interpretação cujo único limite é um fora absoluto (*L'assassin musicien*, *Les enfants du placard*)³⁵. Nos dois ca-

(33) Cf. Rosenstiehl e Petitot, “Automate associatif et systèmes acentrés”, *Communications*, n° 22, 1974.

(34) Sobre a fuga das associações, os efeitos de vitrina e de transparência, e os esforços da personagem principal que anda contra a corrente, cf. Téchiné, *Entretiens avec Sainderichin*, e Tesson, *Cahiers du cinéma*, n° 333, mar. 1981: nessa mesma perspectiva, o cenário tem função mais cerebral que física.

(35) Cf. entrevista com Jacques Fieschi, *Cinématographe*, n° 31, out. 1977: “Acho que o cinema é uma arte da literatura (...). Minha intenção era literalizar tudo o que tem um destino metafórico no filme”, como a bengala que circula em *Les enfants du placard*. Isto equivale a dizer que “a interpretação infinita” não é obtida

tos é um cinema de inspiração neopsicanalítica: dê-me um lapso, um ato falho, e reconstituirei o cérebro. É uma estrutura topológica do fora e do dentro, um caráter fortuito a cada estágio dos encadeamentos ou mediações, que define a nova imagem cerebral.

O grande romance correspondente é *Petersbourg*, de Andrei Biély. Essa obra-prima evolui numa noosfera, onde um corredor se abre no interior do cérebro para se comunicar com o vazio cósmico. Ele já não procede por totalização, mas por aplicação do dentro sobre o fora, dos dois lados de uma membrana. Já não opera por encadeamento de imagens, mas por retalhamentos perpetuamente reencadeados (as aparições demoníacas do dominó vermelho). Tal é o romance construtivista, como “jogo cerebral”³⁶. Se Resnais nos pareceu estar perto de Biély foi porque faz do cinema o jogo cerebral por excelência: é o caso da bomba orgânico-cósmica de *Providence*; ou das fragmentações, por transformação de lençóis, em *Eu te amo, eu te amo*. O herói é remetido a um minuto de seu passado, mas esse minuto é perpetuamente reencadeado em seqüências variáveis, por tiragens sucessivas. Ou ainda a cidade fantasmal, como mundo e cérebro, Boulogne tanto quanto Petersbourg. É um espaço a um só tempo topológico e probabilístico. Retomemos, a esse respeito, a grande diferença entre o cinema clássico e o cinema moderno. O cinema dito clássico age antes de mais nada por encadeamento de imagens, e subordina os cortes a esse encadeamento. Segundo a analogia matemática, os cortes que repartem duas séries de imagens são racionais, no sentido de que constituem ora a última imagem da primeira série, ora a primeira imagem da segunda. É o caso da “fusão”, sob suas diversas formas. Mas, mesmo quando há corte ótico puro, e mesmo quando há falso *raccord*, o corte ótico e falso *raccord* funcionam como meras lacunas, isto é, co-

por metáfora ou até encadeamento associativo, mas, como veremos, por ruptura e associação, e re-encadeamento em torno da imagem literal. É esse método que aproxima Jacquot de Kafka, e lhe permite a bela adaptação de um episódio de *América*. Na história do cinema, os primeiros filmes inspirados na psicanálise operavam, ao contrário, por metáfora e associação.

(36) Andrei Biély, *Petersbourg* (e o posfácio de Georges Nivat, que analisa a concepção do “jogo cerebral” em Biély). Tomamos de Raymond Ruyer a expressão “retalhamento re-encadeado”, que ele utiliza para caracterizar as célebres *cadeias de Markoff*: estas se distinguem a um só tempo dos encadeamentos determinados e das distribuições aleatórias, para se referirem a fenômenos semifortuitos ou mistos de dependência e acaso (*La gènesse des formes vivantes*, Flammarion, cap. VII). Ruyer mostra como as cadeias de Markoff intervêm na vida, na linguagem, na sociedade, na história, na literatura. O caso de Biély seria, a esse respeito, um exemplo privilegiado. Mais geralmente, as cadeias neuronais, que acabamos de definir, com suas sinapses e pontos irracionais, correspondem ao esquema de Markoff: são tiragens sucessivas “parcialmente dependentes”, encadeamentos semifortuitos, isto é, re-encadeamentos. O cérebro nos parece particularmente passível de uma interpretação markoviana (entre o emissor e o receptor neuronais, há tiragens sucessivas, mas não-independentes).

mo vazios ainda motores que as imagens encadeadas devem transpor. Em suma, os cortes racionais sempre determinam relações comensuráveis entre séries de imagens, e constituem com isso toda a rítmica e a harmonia do cinema clássico, ao mesmo tempo que integram as imagens associadas numa totalidade sempre aberta. Logo, aqui o tempo é, essencialmente, objeto de uma representação indireta, conforme as relações comensuráveis e os cortes racionais que organizem a seqüência ou o encadeamento das imagens-movimento. É essa concepção grandiosa que encontra seu apogeu na prática e teoria de Eisenstein³⁷. Ora, o cinema moderno pode entrar em contato com o antigo, e a distinção dos dois ser bem relativa. Todavia, ele se definirá idealmente por uma reversão que desencadeia a imagem, e faz o corte começar a valer por si mesmo. O corte, ou interstício entre duas séries de imagens, já não faz parte de uma série nem da outra: é o equivalente de um corte irracional, que determina as relações não-comensuráveis entre imagens. Também não é, portanto, uma lacuna que as imagens associadas devessem transpor; as imagens certamente não são entregues ao acaso, mas tudo o que há são re-encadeamentos submetidos ao corte, em vez de cortes submetidos ao encadeamento. Como em *Eu te amo, eu te amo*, há volta à mesma imagem, mas tomada numa série nova. Em última análise, já não há cortes racionais, apenas irracionais. Já não há portanto associação por metáfora ou metonímia, mas re-encadeamento sobre a imagem literal; já não há encadeamento de imagens associadas, apenas re-encadeamentos de imagens independentes. Em vez de uma imagem depois da outra, há uma imagem *mais* outra, e cada plano é desenquadrado em relação ao enquadramento do plano seguinte³⁸. Nós o vimos minuciosamente no caso do método inters-

(37) O grande texto de Eisenstein comentando *O encouraçado Potemkin* não é teoria aplicada, e sim o ponto em que prática e teoria se impulsionam reciprocamente, e encontram sua unidade concreta: *La non-indépendente nature*, tomo I, “L’organique et le pathétique”, pp. 54-72. Ora, o texto insiste em dois aspectos: a necessidade de relações comensuráveis entre o todo e as partes

$$\frac{OA}{OB} = \frac{OB}{OC} \dots = n$$

enquanto fórmula da espiral; a necessidade de que os pontos de repartição sejam “racionais”, e respondam a uma fórmula vizinha da secção áurea, sendo o corte ou osura o fim de uma parte ou o início da outra, conforme partamos “de uma ponta ou outra do filme” (n=0,618). Conservamos aqui somente o aspecto mais abstrato do comentário de Eisenstein, que só vale porém por tratar, bem concretamente, das imagens do *Encouraçado*. É a prática dos falsos *raccords* nos filmes posteriores, em *Ivan o terrível* por exemplo, não põe em questão essa estrutura.

(38) Jean-Pierre Bamberger diz, a propósito de *Salve-se quem puder (a vida)*, de Godard: “No enquadramento há os diferentes momentos da filmagem; a filmagem de um plano é o enquadramento, a filmagem de outro plano é o desenquadramento de um plano em relação ao enquadramento seguinte, e a montagem é o reenquadramento final. (...) O enquadramento já não é definir um espaço, mas imprimir um tempo” (*Libération*, 8 nov. 1980).

ticial de Godard, e, mais geralmente, temos o retalhamento re-encadeado que encontramos em Bresson, Resnais, Jacquot e Téchiné. É toda uma nova rítmica, e um cinema serial ou atonal, uma nova concepção da montagem. O corte pode então se ampliar e se manifestar em si, como a tela preta, a branca e suas derivadas, suas combinações: como a grande imagem azul-noite, na qual esvoaçam pluminhas ou corpúsculos com velocidade e repartição variáveis, que sempre retorna em *L'amour à mort*, de Resnais. Por um lado, a imagem cinematográfica torna-se uma apresentação direta do tempo, conforme relações não-comensuráveis e cortes irracionais. Por outro, essa imagem-tempo põe o pensamento em relação com um impensado, o inenunciável, o inexplicável, o indicível, o incomensurável. O fora ou o avesso das imagens substituíram o todo, ao mesmo tempo que o interstício ou o corte substituíram a associação.

Até mesmo o cinema abstrato ou “eidético” atestaria uma evolução análoga. Segundo uma periodização sumária, a primeira idade é a das figuras geométricas, tomadas no cruzamento de dois eixos, um vertical, que se refere à integração e diferenciação de seus elementos inteligíveis, um horizontal, que se refere a seus encadeamentos e transformações numa matéria-movimento. Uma possante vida orgânica assim anima a figura, de um eixo a outro, e ora lhe transmite uma “tensão” linear próxima de Kandinsky (*A sinfonia diagonal*, de Eggeling), ora uma expansão puntiforme mais próxima de Paul Klee (*Rhythmus 23*, de Richter). Num segundo período, a linha e o ponto libertam-se da figura, ao mesmo tempo que a vida se liberta dos eixos da representação orgânica: a potência passou para uma vida não-orgânica, que ora traça diretamente sobre a película um arabesco contínuo do qual vai tirar imagens por pontos-cortes, ora vai engendrar a imagem fazendo o ponto piscar sobre o vazio de uma película escura. É o cinema sem câmera de Mac Laren, que implica uma nova relação com o som, seja em *Begone dull care* ou *Workshop experiment in animated sound*, seja em *Blinkity blank*. Mas, embora esses elementos já tivessem um papel importante, uma terceira idade aparece quando a tela preta ou branca vale para o fora de todas as imagens, quando os pisca-piscas multiplicam os interstícios enquanto cortes irracionais (*The flicker*, de Tony Conrad), quando o procedimento em anel efetua reencadeamentos (*The film that rises to the surface of clarified butter*, de George Landow). O filme não registra assim o processo fílmico sem projetar um processo cerebral. Um cérebro que pisca, e re-encadeia ou faz anéis, assim

é o cinema. O letrismo já tinha ido bem longe nesse sentido, e, depois da idade geométrica e da idade “polida”, anunciava um cinema de expansão sem câmera, mas também sem tela ou película. Tudo pode servir de tela, o corpo do protagonista ou até mesmo os corpos dos espectadores; tudo pode substituir a película, num filme virtual que se passa apenas na cabeça, atrás das pálpebras, com fontes sonoras tomadas, em caso de necessidade, na sala. Morte cerebral agitada, ou novo cérebro que seria a um só tempo tela, película e câmera, a cada vez membrana do fora e do dentro³⁹?

Em suma, os três componentes cerebrais são o ponto-corte, o re-encadeamento, a tela branca ou preta. Se o corte já não faz parte de nenhuma das duas séries de imagens que ele determina, por toda a parte só há re-encadeamentos. E, se ele cresce, se absorve todas as imagens, torna-se então a tela, como contato independentemente da distância, co-presença ou aplicação do preto e do branco, do negativo e do positivo, do direito e do avesso, do pleno e do vazio, do passado e do futuro, do cérebro e do cosmos, do dentro e do fora. São esses três aspectos, topológico, probabilístico e irracional, que constituem a nova imagem do pensamento. Cada um se deduz facilmente dos outros, e forma com eles uma circulação: a noosfera.

3

Resnais e os Straub certamente são os maiores cineastas políticos do Ocidente, no cinema moderno. Mas, estranhamente, não é pela presença do povo, ao contrário: porque sabem mostrar como o povo é o que está faltando, o que não está presente. É o que mostra Resnais em *A guerra acabou*, a respeito de uma Espanha que

(39) Nossa análise é tão sumária que só poderemos indicar poucas referências bibliográficas: 1. Sobre as duas primeiras idades (ou idades), Jean Mitry, *Le cinéma expérimental*, Seghers, caps. V e IX; 2. Sobre o período mais recente, Dominique Noguez, *Floge du cinéma expérimental*, Centre Georges Pompidou (onde encontramos sobretudo estudos sobre Mac Laren como precursor, e sobre o Underground americano), *Trente ans de cinéma expérimental en France*, Arca (especialmente sobre o letrismo, o “cinéma élargi” e Maurice Lemaitre), *Une renaissance du cinéma*, Klincksieck. Cf. também o artigo já citado de Bertetto, “L’eidétique et le cérémonial”. Sobre os procedimentos de pisca-pisca e de anéis no Underground americano, cf. P. A. Sitney, “Le film structural”, in *Cinéma théorie lectures*.

não veremos: o povo está no velho comitê central, do lado dos jovens terroristas ou na casa do militante cansado? E o povo alemão em *Non réconciliés*, dos Straub: houve algum dia povo alemão, nesse país que fracassou em suas revoluções e se constituiu sob Bismarck e Hitler, para ser novamente dividido? É a primeira grande diferença entre o cinema clássico e o moderno. Pois, no cinema clássico, o povo estava presente, embora oprimido, enganado, submetido, ainda que cego ou inconsciente. Citaremos o cinema soviético: o povo está posto, em Eisenstein, que o mostra dando um salto qualitativo em *O velho e o novo*, ou que o faz ser, em *Ivan o terrível*, a ponta avançada que o Tzar detém; e, em Pudovkin, sempre vemos o avançar de uma conscientização que faz o povo já possuir uma existência virtual, que se atualiza; e em Vertov e Dovjenco, de duas maneiras, assistimos a um unanimismo que convoca os povos diferentes para um mesmo cadinho do qual sairá o futuro. Mas o unanimismo é também o caráter político do cinema americano, antes e durante a guerra: desta vez não são os desvios da luta de classes e o afrontamento das ideologias, são a crise econômica, a luta contra os preconceitos morais, os aproveitadores e os demagogos, que marcam a tomada de consciência de um povo, tanto no ponto mais baixo de sua infelicidade quanto no mais alto de sua esperança (o unanimismo de King Vidor, de Capra, ou Ford, pois o problema passa tanto pelo *western* quanto pelo drama social, ambos atestando a existência de um povo, tanto nas provas que enfrenta, como nas maneiras de se reerguer, de se reencontrar)⁴⁰. No cinema americano, no cinema soviético, o povo está dado em sua presença, real antes de ser atual, ideal sem ser abstrato. Daí a idéia que o cinema como arte das massas possa ser a arte revolucionária por excelência, ou democrática, que faz das massas um verdadeiro sujeito. Mas vários fatores iriam comprometer essa crença: o surgimento de Hitler, que dava como objeto ao cinema não mais as massas que se tornaram sujeito, mas as massas assujeitadas; o stalinismo, que substituiu o unanimismo dos povos pela unidade tirânica de um partido; a decomposição do povo americano, que não podia mais acreditar ser o *melting pot* de povos passados, nem o germe de um povo por vir (até o neo-*western* foi o primeiro a manifestar essa decomposição). Em suma, se houvesse um cinema político moderno, seria sobre a

(40) Por exemplo, sobre a democracia, a comunidade e a necessidade de um "chefe" na obra de King Vidor, cf. *Positif*, n.º 163, nov. 1974, artigos de Michel Ciment e de Michel Henry.

seguinte base: o povo já não existe, ou ainda não existe... *o povo está faltando*.

Sem dúvida essa verdade também valia para o Ocidente, mas eram raros os autores que a descobriam, pois estava escondida por mecanismos de poder e pelos sistemas de maioria. Em compensação, ela eclodia no Terceiro Mundo, onde as nações oprimidas, exploradas, permaneciam no estado de perpétuas minorias, em crise de identidade coletiva. Terceiro Mundo e minorias faziam surgir autores que teriam condições de dizer, em relação a sua nação e a sua situação pessoal nessa nação: o povo é o que está faltando. Kafka e Klee foram os primeiros a declarar isso explicitamente. Um dizia que as literaturas menores, "nas pequenas nações", deviam suprir uma "consciência nacional muitas vezes inativa e sempre em vias de desagregação", e cumprir tarefas coletivas, na falta de um povo; o outro dizia que a pintura, para reunir todas as partes de sua "grande obra", precisava de uma "última força", o povo que ainda faltava⁴¹. Com mais razão, ainda, no caso do cinema como arte de massa. Ora o cineasta do Terceiro Mundo encontra-se diante de um público muitas vezes analfabeto, saturado de séries americanas, egípcias ou indianas, filmes de karatê, e é por aí que ele deve passar, é essa matéria que ele precisa trabalhar, para dela extrair os elementos de um povo que ainda falta (Lino Brocka). Ora o cineasta de minoria encontra-se no impasse descrito por Kafka: impossibilidade de não "escrever", impossibilidade de escrever na língua dominante, impossibilidade de escrever de outro modo (Pierre Perrault se defronta com essa situação em *Un pays sans bon sens*, impossibilidade de não falar, impossibilidade de falar de outro modo que não inglês, impossibilidade de falar inglês, impossibilidade de se fixar na França para falar francês...), e é por esse estado de crise que ele deve passar, é ele que precisa resolver. Essa constatação de um povo que falta não é uma renúncia ao cinema político, mas, ao contrário, a nova base sobre a qual ele tem de se fundar, no Terceiro Mundo e nas minorias. É preciso que a arte, particularmente a arte cinematográfica, participe dessa tarefa: não dirigir-se a um povo suposto, já presente, mas contribuir para a invenção de um povo. No

(41) Cf. Kafka, *Journal*, 25 dez. 1921 (e carta a Brod, jun. 1921); Klee, *Théorie de l'art moderne*, Méditations, p. 33 ("Encontramos as partes, mas ainda não o conjunto. Falta-nos essa última força. Na falta de um povo que nos arbete. Procuramos esse apoio popular; começamos, na Bauhaus, com uma comunidade à qual damos tudo o que temos. Não podemos fazer mais"). Carmelo Bene também dirá: "Faço teatro popular. Étnico. Mas é o povo que falta" (*Dramaturgie*, p. 113).

momento em que o senhor, o colonizador proclama “nunca houve povo aqui”, o povo que falta é um devir, ele se inventa, nas favelas e nos campos, ou nos guetos, com novas condições de luta, para as quais uma arte necessariamente política tem de contribuir.

Há uma segunda grande diferença entre o cinema político clássico e o moderno, que se refere à relação político-privado. Kafka sugeria que as literaturas “maiores” sempre mantinham uma fronteira entre o político e o privado, por mais móvel que fosse, enquanto, na menor, o assunto privado era imediatamente político e “implicava um veredicto de vida ou morte”. E é verdade que, nas grandes nações, a família, o casal, o próprio indivíduo cuidam de seus próprios assuntos, embora esse assunto necessariamente expresse as contradições e os problemas sociais, ou sofra diretamente o efeito destes. O elemento privado pode pois tornar-se o lugar de uma tomada de consciência, na medida em que remonta às causas, ou descobre o “objeto” que expressa. Nesse sentido, o cinema clássico sempre manteve a fronteira que marcava a correlação do político e do privado, e que permitia, por intermédio da conscientização, passar de uma força social a outra, de uma posição política a outra: *A mãe*, de Pudovkin, descobre o verdadeiro objeto da luta do filho e toma o seu lugar; em *As vinhas da ira*, de Ford, é a mãe que vê claro até um certo momento, e que é substituída pelo filho quando mudam as condições. Já não é assim no cinema político moderno, no qual nenhuma fronteira subsiste para assegurar o mínimo de distância ou de evolução: o assunto privado confunde-se com o imediato-social ou político. Em *Yol*, de Güney, os clãs familiares formam uma rede de alianças, um tecido de relações tão estreitas que um homem deve se casar com a mulher de seu irmão morto, e outro ir procurar ao longe a esposa culpada, atravessando um deserto de neve, para a castigar lá onde deve ser castigada; e em *Le troupeau*, como em *Yol*, o herói mais progressista está previamente condenado à morte. Dir-se-ia que se trata de famílias pastorais arcaicas. Mas justamente, o que conta é que já não há “linha geral”, quer dizer, evolução do velho ao novo*, ou revolução que salte de um a outro. Há antes, como no cinema da América do Sul, uma justaposição ou uma compenetração do velho e do novo que “compõe um absurdo”, toma “a forma da aberração”⁴². O que substitui a correlação do político e do privado é a coexistência até

o absurdo, de etapas sociais bem diferentes. É desse modo que, na obra de Glauber Rocha, os mitos do povo, o profetismo e o banditismo, são o avesso arcaico da violência capitalista, como se o povo voltasse e duplicasse contra si mesmo, numa necessidade de adoração, a violência que sofre de outra parte (*Deus e o diabo na terra do sol*). A tomada de consciência é desqualificada, seja porque se dá num vazio, como no caso do intelectual, seja porque está comprimida num vão, como em Antônio das Mortes, capaz tão-somente de captar a justaposição das duas violências e a continuação de uma na outra.

O que resta, então? O maior cinema de “agitação” que se fez um dia: a agitação não decorre mais de uma tomada de consciência, mas consiste em fazer tudo *entrar em transe*, o povo e seus senhores, e a própria câmera, em levar tudo à aberração, tanto para pôr em contato as violências quanto para fazer o negócio privado entrar no político, e o político no privado (*Terra em transe*). Daí o aspecto tão particular que a crítica do mito assume, em Glauber Rocha: não é analisar o mito para descobrir seu sentido ou estrutura arcaica, mas sim referir o mito arcaico ao estado das pulsões numa sociedade perfeitamente atual — fome, sede, sexualidade, potência, morte, adoração. Na Ásia, na obra de Brocka, também encontraremos por sob o mito a imediatez da pulsão bruta e da violência social, pois tanto uma não é “natural” quanto a outra não é “cultural”⁴³. Extrair do mito um atual vivido, que designa ao mesmo tempo a impossibilidade de viver, pode fazer-se de outras maneiras, mas não deixa de constituir o novo objeto do cinema político: fazer entrar em transe, em crise. Em Pierre Perrault, o que temos é estado de crise, não de transe. São buscas obstinadas, mais que pulsões brutais. E, no entanto, a aberrante procura dos ancestrais franceses (*Le règne du jour, Un pays sans bon sens, C'était un Québécois en Bretagne*) vem ainda atestar, por sob o mito das origens, a inexistência de fronteira entre o privado e o político, mas também a impossibilidade de viver nessas condições, para o colonizado que esbarra num impasse a cada direção que toma⁴⁴. Tudo se passa como se o cinema político moderno não se constituísse mais

(43) Sobre Lino Brocka, seu uso do mito e seu cinema de pulsões, cf. *Cinématographe*, n.º 77, abr. 1982 (especialmente o artigo de Jacques Fieschi, “Violences”).

(44) Sobre a crítica do mito em Perrault, cf. Guy Gauthier, “Une écriture du réel”, e Suzanne Trudel, “La quête du royaume, trois hommes, trois paroles, in langage”, in *Écritures de Pierre Perrault*, Edilig. Suzanne Trudel distingue três impasses, genealógico, étnico e político, p. 63.

(42) Para ver Roberto Schwarz e sua noção de “tropicalismo”, *Les temps modernes*, n.º 288, jul. 1970.

* *Linha geral* é o nome francês do filme de Eisenstein que no Brasil conhecemos como *O velho e o novo*, que defende a coletivização da lavoura soviética. (R.J.R.)

sobre uma possibilidade de evolução e de revolução, como o cinema clássico, mas sobre impossibilidades, à maneira de Kafka: o *intolerável*. Os autores ocidentais não podem poupar-se desse impasse, a não ser caindo num povo fictício e em revolucionários de papel: é a condição que faz de Comolli um verdadeiro cineasta político, quando toma por objeto uma dupla impossibilidade, a de ser grupo e a de não ser grupo, “a impossibilidade de escapar ao grupo e a impossibilidade de se satisfazer com isso” (*L’ombre rouge*)⁴⁵.

Se o povo falta, se já não há consciência, evolução, revolução, é o próprio esquema da reversão que se revela impossível. Não haverá mais conquista do poder pelo proletariado, ou por um povo unido e unificado. Os melhores cineastas do Terceiro Mundo puderam acreditar nisso por um momento: o guevarismo de Glauber Rocha, o nasserismo de Chahin, o black-powerismo do cinema negro americano. Mas é por esse aspecto que esses diretores ainda participam da concepção clássica, visto que as transições são lentas, imperceptíveis, difíceis de se situar precisamente. O que sou a morte da conscientização foi, justamente, a tomada de consciência de que não havia povo, mas sempre vários povos, uma infinidade de povos, que faltava unir, ou que não se devia unir, para que o problema mudasse. É por aí que o cinema do Terceiro Mundo é um cinema de minorias, pois o povo só existe enquanto minoria, por isso ele falta. É nas minorias que o assunto privado é, imediatamente, político. Constatando o fracasso das tentativas de fusão ou de unificação, em não reconstituir uma unidade tirânica e em não se voltarem novamente contra o povo, o cinema político moderno constitui-se com base nessa fragmentação, nesse estilhaçamento. É sua terceira diferença. Depois dos anos 70, o cinema negro americano volta aos guetos, remonta para antes da tomada de consciência e, em vez de substituir a imagem negativa do negro por uma positiva, multiplica os tipos e “characters”, cada vez apenas cria ou recria uma pequena parte da imagem que já não corresponde a um encadeamento de ações, mas a estados emocionais ou pulsionais partidos, que possam se exprimir em visões e sons puros: a especificidade do cinema negro define-se então por uma nova forma, “devendo a luta incidir no próprio meio de comunicação” (Charles

(45) Jean-Louis Comolli, entrevista, *Cahiers du cinéma*, n.º 333, mar. 1982.

Burnett, Robert Gardner, Haile Gerima, Charles Lane)⁴⁶. A seu modo, é esta a maneira de composição de Chahin, no cinema árabe: *Alexandrie pourquoi?* (Alexandria por quê?) expõe uma pluralidade de linhas entrelaçadas, encaminhadas desde o início, sendo uma delas a principal (a história do garoto), enquanto as outras devem ser levadas até cruzarem a principal; e *La mémoire* já não deixa subsistir linha principal, e persegue os fios múltiplos que terminam na crise cardíaca do autor concebida como tribunal e veredicto internos, numa espécie de *Eu por quê?*, mas onde as artérias do dentro estão em contato imediato com as linhas do fora. Na obra de Chahin, a questão “por quê?” adquire valor propriamente cinematográfico, tanto quanto a pergunta “como?” em Godard. Por quê?, é a questão do dentro, a questão do eu: pois, se o povo falta, se ele se estilhaça em minorias, sou eu que sou primeiro um povo, o povo de meus átomos, como dizia Carmelo Bene, o povo de minhas artérias, como diria Chahin (já Gerima diz que, se há uma pluralidade de “movimentos” negros, cada cineasta é em si um movimento). Mas “por quê?” é também a questão de fora, a questão do mundo, a questão do povo que se inventa faltando, que tem uma chance de se inventar propondo ao eu a pergunta que este lhe propunha: Alexandria-eu, eu-Alexandria. Muitos filmes do Terceiro Mundo invocam a memória, implicitamente ou até nos títulos, *Pour la suite du monde* (Pela continuação do mundo), de Perrault, *La mémoire* (A memória), de Chahin, *La mémoire fertile* (A memória fértil), de Khleifi. Não é uma memória psicológica como faculdade de evocar lembranças, nem mesmo uma memória coletiva como a de um povo existente. É, vimos, a estranha faculdade que põe em contato imediato o fora e o dentro, o assunto do povo e o assunto privado, o povo que falta e o eu que se ausenta, uma membrana, um duplo devir. Kafka falava da força que a memória adquire nas pequenas nações: “A memória de uma pequena nação é mais curta que a de uma grande nação, por isso ela trabalha mais a fundo o material existente”. Ganha em profundidade e em distância o que não tem em extensão. Não é mais psicológica nem coletiva, pois cada um só herda, “num pequeno país”, a parte que lhe cabe, mas não tem outro objeto além dessa parte, mesmo se não a conhece nem a sustenta. Comunicação do mundo e do eu, num mundo parcelar e num

(46) Yann Lardreau, “Cinéma des racines, histoires du ghetto”, in *Cahiers du cinéma*, n.º 340, out. 1982.

eu rompido que estão sempre se trocando. Dir-se-ia que toda a memória do mundo se deposita em cada povo oprimido, e toda a memória do eu se joga numa crise orgânica. As artérias do povo ao qual pertença, ou o povo de minhas artérias...

Esse eu, no entanto, não é o eu do intelectual do Terceiro Mundo, muitas vezes retratado por Glauber Rocha, Chahin entre outros, e que deve romper com o papel de colonizado, mas será que só pode fazê-lo passando para o lado do colonizador, ainda que apenas esteticamente, devido a influências artísticas? Kafka indicava outra via, uma via estreita entre os dois riscos: precisamente porque os "grandes talentos" ou as individualidades superiores não são abundantes nas literaturas menores, o autor não tem condições de produzir enunciados individuais, que seriam como que histórias inventadas; mas também, porque falta o povo, o autor já está em condição de produzir enunciados coletivos, que são como que os germes do povo por vir, e cujo alcance político é imediato e inevitável. Por mais que o autor esteja à margem ou separado de sua comunidade, mais ou menos analfabeta, essa condição ainda mais o capacita a exprimir forças potenciais e, em sua própria solidão, ser um autêntico agente coletivo, um fermento coletivo, um catalizador. O que Kafka assim sugere para a literatura vale ainda mais para o cinema, na medida em que este reúne, enquanto tal, condições coletivas. E, com efeito, é esta a última característica do cinema político moderno. O diretor de cinema se vê perante um povo duplamente colonizado, do ponto de vista da cultura: colonizado por histórias vindas de outros lugares, mas também por seus próprios mitos, que se tornaram entidades impessoais a serviço do colonizador. O autor não deve portanto fazer-se etnólogo do povo, tampouco inventar ele próprio uma ficção que ainda seria história privada: pois qualquer ficção pessoal, como qualquer mito impessoal, está do lado dos "senhores". É assim que vemos Glauber Rocha destruir de dentro os mitos, e Perrault denunciar toda ficção que um autor possa criar. Resta ao autor a possibilidade de se dar "intercessores", isto é, de tomar personagens reais e não fictícias, mas colocando-as em condição de "ficcional" por si próprias, de "criar lendas", "fabular". O autor dá um passo no rumo de suas personagens, mas as personagens dão um passo rumo ao autor: duplo devir. A fabulação não é um mito impessoal, mas também não é ficção pessoal: é uma palavra em ato, um ato de fala pelo qual a personagem nunca pára de atravessar a fronteira que separa seu assunto privado da política, de *produz, ela própria, enunciados coletivos*.

Daney observa que o cinema africano (mas isso vale para todo o Terceiro Mundo) não é, como o Ocidente gostaria que fosse, um cinema que dança, é sim um cinema que fala, um cinema do ato de fala. É por aí que ele escapa tanto da ficção quando da etnologia. Em *Ceddo*, Ousmane Sembene ressalta a fabulação que serve de base à fala viva, que garante sua liberdade e circulação, e lhe dá valor de enunciado coletivo, para apô-la aos mitos do colonizador islâmico⁴⁷. Não era esta a operação que Glauber Rocha fazia sobre os mitos do Brasil? Sua crítica interna começava desgarrando, por baixo do mito, um atual vivido que seria como que o intolerável, o que não pode ser vivido, a impossibilidade de viver agora "nesta" sociedade (*Deus e o diabo na terra do sol*); depois, passava a arrancar do "invivível" um ato de fala que não pudesse ser calado, um ato de fabulação que não seria uma volta ao mito, mas uma produção de enunciados coletivos capazes de elevar a miséria a uma estranha positividade, a invenção de um povo (*Antônio das Mortes, O leão de sete cabeças, Cabeças cortadas*)⁴⁸. O transe, o fazer entrar em transe é uma transição, passagem ou devir: é ele que torna possível o ato de fala, através da ideologia do colonizador, dos mitos do colonizado, dos discursos do intelectual. O autor faz entrar em transe as partes, para contribuir à invenção de seu povo, que é o único capacitado a constituir o conjunto. Mas as partes não são exatamente reais em Glauber Rocha, porém recompostas (e, em Sembene, são reconstituídas numa história que remonta ao século XVII). É Perrault, na outra ponta da América, que se dirige a personagens reais, seus "intercessores", para barrar qualquer ficção, mas também para fazer a crítica do mito. Procedendo pela colocação em crise, Perrault vai desgarrar o ato de fala fabulador, ora gerador de ação (a reinvenção e a pesca do marsuíno em *Pour la suite du monde*), ora tomando a si mesmo por objeto (a busca dos ancestrais em *Le règne du jour*), ora dirigindo uma simulação criadora (a caça ao original em *La bête lumineuse*), mas sempre de modo que a fabulação seja memória, e a memória, invenção de um povo. Talvez tudo culmine com *Le pays de la terre sans arbre*, que reúne todos os meios, ou ao contrário, com *Un pays sans bon sens*, que os

(47) Cf. Serge Daney, *La rampe*, Cahiers du cinéma - Gallimard, pp. 118-123 (especialmente, sobre a personagem do fabulador).

(48) Sobre a crítica do mito e a evolução da obra de Glauber Rocha, cf. Barthélemy Amengual, *Le cinéma novo brésilien. Etudes cinématographiques*, II (p. 57: "contra-mito, como se disséssemos contra-fogo"). [Ou, a exemplo da porta usada contra a propagação de incêndios, como se disséssemos *corta-fogo, corta-mito*. (R.J.R.)]

rarefaz (pois, aqui, a personagem real tem o máximo de solidão, e não pertence sequer ao Quebec, mas a uma minúscula minoria francófona em território inglês, e salta de Winnipeg para Paris, para melhor inventar seu arraigamento ao Quebec e assim produzir um enunciado coletivo seu)⁴⁹. Não o mito de um povo passado, mas a fabulação do povo por vir. É preciso que o ato de fala se crie como uma língua estrangeira numa língua dominante, precisamente para exprimir uma impossibilidade de viver sob a dominação. É a personagem real que sai de seu estado privado, ao mesmo tempo que o autor deixa seu estado abstrato, para formar a dois, ou com mais, os enunciados do Quebec sobre o Quebec, sobre a América, a Bretanha e Paris (discurso indireto livre). Em Jean Rouch, na África, o transe dos *Maîtres fous* prolonga-se num duplo devir, pelo qual as personagens reais tornam-se um outro ao fabularem, mas também o próprio autor se faz outro, ao se conferir personagens reais. Objeta-se que Jean Rouch dificilmente pode ser considerado um autor do Terceiro Mundo, mas ninguém fez tanto para fugir do Ocidente, fugir de si mesmo, romper com um cinema de etnologia e dizer “Moi un noir” (Eu um negro), no momento em que os negros desempenhavam papéis de série americana ou de parisienses experientes. O ato de fala tem várias cabeças, e, pouco a pouco, planta os elementos de um povo por vir, como o discurso indireto livre da África sobre si mesma, sobre a América ou sobre Paris. Em regra geral o cinema do Terceiro Mundo tem esse objeto: através do transe ou da crise, constituir um agenciamento que reúna partes reais, para fazê-las produzirem enunciados coletivos, como a prefiguração do povo que falta (e, como diz Klee, “não podemos fazer mais que isso”).

(49) *Escritures de Pierre Perrault*: sobre as personagens reais, e o ato de fala como função fabuladora, “flagrante delito de criar lendas”, cf. a entrevista com René Allio (a propósito de *La bête lumineuse*, Perrault dirá: “Encontrei nesses últimos tempos um país de que nem suspeitava. (...) Todas as coisas nesse país aparentemente silencioso são convertidas em lendas assim que se ousa falar nelas”).

9. Os componentes da imagem

1

Repetidas vezes foi marcada a ruptura do cinema falado com o cinema mudo, e assinaladas as resistências que ela suscitou. Mas também, com o mesmo rigor, se mostrou como o cinema mudo pedia o falado, já o implicava: o cinema mudo não era mudo, apenas “silencioso”, como diz Mitry, ou apenas “surdo”, como diz Michel Chion. Parecia que o cinema falado perdia a língua universal e a onipotência da montagem; o que parecia ganhar, segundo Mitry, era uma continuidade na passagem de um lugar a outro, de um momento a outro. Outra diferença, porém, aparece talvez, se compararmos os componentes da imagem muda e da imagem falante. A imagem muda é composta pela imagem, que é vista, e pelo intertítulo, que é lido (segunda função do olho). O intertítulo compreende, entre outros elementos, os atos de fala. Estes, sendo escriturais, passavam para o estilo indireto (o intertítulo “Vou te matar” é lido sob a forma “Ele diz que vai matá-lo”), adquiriam uma universalidade abstrata e exprimiam, de certo modo, uma lei. Enquanto a imagem vista conservava e desenvolvia alguma coisa natural, encarregava-se do aspecto natural das coisas e dos seres. Analisando *Tabu*, de Murnau (1931), Louis Audibert observa que não se trata apenas de um filme feito como mudo já no tempo do cinema falado, mas de uma maneira de justificar a permanência do mudo: é que, em virtude de seu tema mais profundo, a imagem visual remete a uma natureza física inocente, a uma vida imediata que não precisa de linguagem, enquanto o intertítulo ou o escrito manifesta a lei, o proi-

bido, a ordem transmitida que vem quebrar essa inocência, como em Rousseau¹.

Pode-se objetar que essa repartição está estreitamente ligada ao tema erótico de *Tabu*. Mas não é evidente. O cinema mudo sempre mostrou a civilização, a cidade, o apartamento, os objetos de uso, de arte ou de culto, todos os artefatos possíveis. Todavia, ele lhes comunica uma espécie de naturalidade, que parece ser o segredo e a beleza da imagem muda². Até mesmo os grandes cenários, enquanto tais, possuem uma naturalidade que é só deles. Até mesmo os rostos adquirem o aspecto de fenômenos naturais, conforme a observação de Bazin a propósito de *O martírio de Joana D'Arc*. A imagem visual mostra a estrutura de uma sociedade, sua situação, seus lugares e funções, as atitudes e papéis, as ações e reações dos indivíduos, em suma, a forma e os conteúdos. E, é verdade, ela envolve de tão perto os atos de fala que pode nos fazer ver as lamentações dos pobres ou o grito dos revoltados. Mostra a condição de um ato de fala, suas conseqüências imediatas e até sua fonação. Mas o que ela atinge, assim, é a natureza de uma sociedade, a física social das ações e reações, a física mesma das palavras. Eisenstein dizia que, em Griffith, os pobres e os ricos eram pobres e ricos por natureza. Mas o próprio Eisenstein conserva a identidade da sociedade ou da história com a Natureza, com a ressalva de que a identidade agora é dialética, e passa pela transformação do ser natural do homem e do ser humano da Natureza: não-indiferente Natureza (daí, vimos, outra concepção da montagem)³. Em suma, no cinema mudo em geral, a imagem visual é como que naturalizada, na medida em que nos dá o ser natural do homem na História ou na sociedade, enquanto o outro elemento, o outro plano que se distingue tanto da História quanto da Natureza, entra num "discurso" necessariamente escrito, isto é, lido, e posto em estilo indireto⁴. Por isso o cinema mudo tem de entrelaçar ao máximo a imagem vista

(1) Louis Audibert, "L'ombre du son", *Cinématographe*, nº 48, jul. 1979, pp. 5-6. Esta revista consagrou dois números importantes, 47 e 48, aos problemas do mudo e do falado.

(2) Cf. Sylvie Trosa, nº 47, pp. 14-15: a imagem muda tinha uma materialidade autônoma que lhe conferia pleno sentido. Segundo S. Trosa, L'Herbier seria um dos autores do cinema mudo que mais teria perdido com o cinema falado, apesar de seu gosto literário: "as construções visuais", cujo segredo ele tinha, garantindo "a adequação da substância e da expressão", da natureza e da cultura, perdem muito de sua função.

(3) É em nome do cinema falado, entre outros motivos, que os stalinistas censuram a Eisenstein o ter confundido a História com a Natureza, como vimos a propósito do congresso soviético de 1935.

(4) Cf. a distinção de Benveniste, entre o plano da "narrativa" que conta os acontecimentos, e o "discurso", que enuncia ou reproduz falas: *Problèmes de linguistique générale*, Gallimard, pp. 241-242 (e como o discurso passa para o estilo indireto).

e a imagem lida, seja formando verdadeiros blocos com o intertítulo, à maneira de Vertov ou de Eisenstein, seja fazendo entrar no visual os elementos escriturais particularmente importantes (como em *Tabu* as ordens e mensagens escritas, ou, em *Les lois de l'hospitalité*, de Keaton, o pai vingador que vê por cima da cabeça da filha a divisa enquadrada "Ama o próximo como a ti mesmo"...), seja, em todos os casos, elaborando pesquisas gráficas sobre o texto escrito (por exemplo a repetição da palavra *Irmãos* cujas letras vão aumentando, em *O encouraçado Potemkin*).

O que acontece com o cinema falado? O ato de fala já não remete à segunda função do olho, já não é lido, mas ouvido. Torna-se direto, e recupera os traços distintivos do "discurso", que estavam alterados no cinema mudo ou escrito (o traço distintivo do discurso, segundo Benveniste, é a relação de pessoa, Eu-Tu). Notaremos que o cinema não se torna, só por isso, audiovisual. Diferente do intertítulo, que era uma imagem diferente da imagem visual, o falado, o sonoro são ouvidos, mas como *uma nova dimensão da imagem visual, um novo componente*. É sob esse estatuto, aliás, que são imagem⁵. Situação totalmente diferente da do teatro. É provável, portanto, que o cinema falado modifique a imagem visual: enquanto é ouvido, ele *faz ver*, nela, algo que não aparece livremente no cinema mudo. Dir-se-ia que a imagem visual está desnaturalizada. Com efeito, ela se incumbe de todo um domínio que poderíamos chamar de *interações humanas*, que se distinguem a um só tempo das estruturas prévias e das ações ou reações conseqüentes. É verdade que as interações se mesclam, estreitamente, com as estruturas, ações e reações. Mas estas são condições ou conseqüências do ato de fala, enquanto aquelas são o correlato do ato, e só se deixam ver nele, através dele, como as reciprocidades de perspectiva no Eu-Tu, com as interferências correspondendo à comunicação. Uma sociologia da comunicação constituiu-se sobre esta base: as interações, apreendidas no ponto em que não decorrem de estruturas sociais preexistentes e não se confundem com ações e reações psíquicas, mas são o correlato dos atos de fala ou de silêncio, destituindo o social de sua naturalidade, formando sistemas distantes do equilíbrio ou inventando seu próprio equilíbrio (socialização-dessocialização), estabelecendo-se nas margens e nos cruzamentos, constituindo toda

(5) Balazs observava que o som "não tem imagem": o cinema não o "representa", mas o "restitui" (*L'esprit du cinéma*, Payot, p. 244). Resta que ele "saí do centro da imagem" visual, e seus elementos se repartem em função dessa imagem: cf. Michel Chion, *La voix au cinéma*, Cahiers du cinéma - Éditions de l'Étoile, pp. 13-14. Nesse sentido, ele é um componente da imagem visual.

uma encenação ou dramaturgia da vida cotidiana (mal-estares, enganos e conflitos na interação), abrindo um campo de percepção especial, de visibilidade específica, e suscitando uma “hipertrofia do olho”⁶. As interações se *dão a ver* nos atos de fala. Precisamente porque não se explicam pelos indivíduos, e tampouco decorrem de uma estrutura, as interações não se referem simplesmente aos parceiros de um ato de fala; é antes o ato de fala que, por sua circulação, propagação e evolução autônomas, vai criar a interação entre indivíduos ou grupos distantes, dispersos, indiferentes uns aos outros. Como uma canção que atravessa os lugares, espaços e pessoas (um dos seus primeiros exemplos foi *Love me tonight*, de Mamoulian). Se é verdade que o cinema falado é uma sociologia interacionista em ato, ou antes o inverso, se é verdade que o interacionismo é um cinema falado, ninguém estranhará então que o rumor tenha sido um objeto cinematográfico privilegiado: *The whole town's talking*, de Ford, *People will talk*, de Mankiewicz, e antes deles *O vampiro de Düsseldorf*, de Lang.

Resumida por Noël Burch, leiamos uma das primeiras seqüências de *O vampiro de Düsseldorf*: “Um homem lê em voz alta o que está escrito num cartaz de polícia diante do qual uma multidão se juntou; o mesmo texto prossegue, primeiro sob a forma de um anúncio radiofônico, depois sob a de uma leitura em voz alta de um jornal no bar que serve de quadro... e onde clientes superexcitados acabam brigando, com a vítima acusando o agressor de ser um ‘caluniador’. Esta frase, na qual a cena se interrompe, rima com ‘Que difamador’, lançada por um homem, cujo apartamento é revistado pela polícia devido a uma carta anônima; enfim, assim que este homem, injustamente suspeito, adianta que o assassino poderia ser qualquer um na rua, esta réplica introduz o quarto episódio da série: um passante é maltratado pela multidão após um mal-entendido trágico”⁷. Claro, há uma situação, ações e reações; mas mescla-se

(6) Esta sociologia interacionista da comunicação aparece nos Estados Unidos em Park e Goffman, em relação com os fenômenos urbanos e os problemas de informação, de circulação da informação. Tem por precursor Georg Simmel na Alemanha, e, de maneira menos reconhecida, Gabriel Tarde na França. Os fenômenos do tipo rumor, jornal, conversa, as personagens do tipo mundano, passeador, migrante, marginal, aventureiro, ocupam nela um grande lugar, pois colocam a questão mais da sociabilidade que da sociedade. Isaac Joseph, que muito contribuiu à exposição dessa sociologia na França, escreveu um belo livro, *Le passant considérable* (L'histoire des Méridiens) em que estuda particularmente os “mal-estares na interação”. Em sua própria modernidade, essa corrente nos parece ter na sociologia um lugar análogo ao da comédia americana no cinema falado, lugar evidentemente muito importante.

(7) Noël Burch, “De Mabuse à M: le travail de Fritz Lang”, in *Cinéma, théorie, lecture*, p. 235.

outra dimensão, irredutível. Notaremos, no exemplo de Lang como em vários outros, que o escrito (o cartaz, o jornal) está presente para ser entregue à voz, retomado por atos de fala determinados que rimam as cenas. De modo que, na verdade, é um único e mesmo ato de fala indeterminado (o rumor) que circula e se propaga, mostrando interações vivas entre personagens independentes e lugares separados. E, quanto mais o ato de fala se torna autônomo, ultrapassando personagens determinadas, mais o campo de percepção visual que ele abre se apresenta como problemático, orientado para um ponto problemático no limite das linhas de interação emaranhadas: desse modo o assassino, “sentado de costas”, que mal se vê (ou os sócios no filme de Ford, as bifurcações no de Mankiewicz). A estrutura e a situação continuam a condicionar as interações, como faziam no caso das ações e reações, mas são condições reguladoras e não mais constituintes. “A interação continua estruturada por tais condições, porém *permanece problemática no curso da ação*”⁸.

De tudo isto já podemos concluir como o cinema falado nada tinha em comum com o teatro, e que a confusão só se daria no plano dos filmes ruins. A questão “o que o cinema falado trazia de novo em relação ao cinema mudo?” perde então a ambigüidade, e pode ser considerada brevemente. Consideremos um tema como o da colaboração polícia-súcia: em *A greve*, de Eisenstein, esta colaboração que põe o lumpen a serviço dos patrões é tomada num jogo de ações e reações que mede a dependência natural da súcia e decorre da estrutura de uma sociedade capitalista; em *O vampiro de Düsseldorf*, a colaboração passa por um ato de fala que se torna independente das duas partes referidas, pois uma frase começada pelo delegado será continuada, prolongada ou transformada pelo chefe da malta, em dois lugares diferentes, e mostrará uma interação problemática das partes, que são independentes, em função das “circunstâncias” (sociologia das situações de circunstâncias). Ou consideremos outro tema, como o da degradação: em *A última gargalhada*, de Murnau, a degradação do porteiro-chefe pode passar por um cerimonial e uma cena fonatória (embora muda) no escritório do diretor; pode comportar rimas visuais, entre a porta do início, o sonho das portas, e a porta dos banheiros onde acaba o homem;

(8) Cicourel, *La sociologie cognitive*, P.U.F., citado por I. Joseph (que comenta a noção de “problemática”, p. 54).

o esplendor do filme consiste numa física da degradação social, com um indivíduo que desce os lugares e funções na estrutura do grande hotel que tem um papel “natural” ou constituinte. Em *O anjo azul*, de Sternberg, ao contrário, o cocoricó do professor é um drama sonoro, um ato de fala, que dessa vez só é emitido por um único e mesmo indivíduo, mas que nem por isso deixa de ganhar autonomia, e mostra a interação de dois lugares independentes, o colégio que o professor abandona pelo cabaré, depois o cabaré que o professor deixa para voltar ao colégio e morrer, depois de outro cocoricó que marca o cúmulo da degradação e abjeção sofrida. Há nisso algo que o cinema mudo não podia atingir, nem mesmo, e sobretudo, com a montagem alternada⁹. Se o filme de Sternberg é uma grande obra do cinema falado, é que os lugares separados, o colégio e o cabaré, atravessam respectivamente a prova do silêncio e do sonoro, e sua interação é ainda maior porque o cocoricó irá de um a outro, depois do segundo ao primeiro, em dois tempos diferentes, seguindo interações internas do próprio professor.

O cinema mudo efetuava uma repartição da imagem visual e da palavra legível. Mas, quando a palavra se faz ouvir, dir-se-ia que ela faz ver algo novo, que a imagem visível, desnaturalizada, começa a se tornar também legível, *enquanto* visível ou visual. Esta, assim, adquire valores problemáticos ou uma certa equívocidade que não tinha no cinema mudo. O que o ato de fala faz ver, a interação, pode sempre ser mal decifrado, mal lido, mal visto: daí toda uma ascensão da mentira, do engano, que se dá na imagem visual. Jean Douchet definia Mankiewicz pela “virtude cinematográfica da linguagem”¹⁰. E certamente nenhum autor fez tal uso do ato de fala, que no entanto nada deve ao teatro. É que o ato de fala em Mankiewicz faz ver interações, que de momento permanecem imperceptíveis a muitos participantes, ou são mal vistas, e só se deixam decifrar por personagens privilegiadas dotadas de uma hipertrofia do olho. Tanto assim que essas interações (bifurcações) que vêm da fala à fala retornam: fala segunda ou voz *off*, que faz ver só depois o que antes escapou à vista, por ser forte, incrível ou odioso demais¹¹.

(9) Cabe perguntar se o cinema não pode atingir fenômenos de interação, por seus próprios meios. Mas só o faz em filmes mudos que renunciam aos intertítulos, e procedem por movimentos aberrantes. Como vimos no *Homem da câmera*, de Vertov, onde o intervalo age como diferencial dos movimentos. Ou então, em *A última gargalhada*, é a câmera “desencadeada” que faz ver certas interações.

(10) Jean Douchet, em “Cinéma américain”, *Cahiers du cinéma*, n° 150, dez. 1963, pp. 146-147.

(11) A teoria de Gérard Genette, sobre a narrativa literária, assinala a diferença das questões: “quem fala?” e “quem vê?” (*Figures III*, p. 203, e *Nouveau discours du récit*, Seuil). As concepções de François Jost inspiram-se nela, in *Communications*, n° 38, 1983. Mankiewicz seria a nosso ver a melhor ilustração cinematográfica.

É a bifurcação que se torna, em Mankiewicz, o correlato visual de um ato de fala duplo, um vez como voz *off*, outra como voz em ato.

Era inevitável que o cinema falado tomasse por objeto privilegiado as formas sociais aparentemente mais superficiais, mais precárias, menos “naturais” ou estruturadas: os encontros com o outro, outro sexo, outra classe, outra região, outra nação, outra civilização. Quanto menos estrutura social preexistente houvesse, melhor se exalariam, não uma vida natural muda, mas formas puras de sociabilidade, passando necessariamente pela *conversa*. E sem dúvida a conversa é inseparável de estruturas, de lugares e funções, de interesses e móveis, de ações e reações que lhe são exteriores. Mas ela também possui o poder de subordinar artificialmente todas as determinações, de jogar com elas, ou melhor, de fazer delas as variáveis de uma interação que lhe corresponda. Já não são os interesses, nem mesmo os sentimentos ou o amor que determinam a conversa, são eles que dependem da repartição de excitação na conversa, com esta determinando relações de força e estruturações que lhe são próprias. Por isso há sempre alguma coisa louca, esquizofrênica, numa conversa considerada por si mesma (conversa de bar, de amor, de interesse, ou de mundaneidade como essência). Os psiquiatras estudaram a conversa dos esquizofrênicos, com seus maneirismos, suas proximias e afastamentos interacionais, mas *toda* conversa é esquizofrênica, é a conversa que é modelo de esquizofrenia, não o inverso. Berthet diz muito bem: “Se considerarmos a conversa como o conjunto do que vem a ser dito, que sujeito policéfalo, e quase meio-louco, poderemos imaginar para proferi-la?”¹². Seria um equívoco pautar a conversa em função dos parceiros já reunidos ou ligados. Mesmo nesse caso, o característico da conversa é redistribuir o que está em jogo, e instaurar interações entre pessoas que supomos dispersas e independentes, e que atravessam a cena aleatoriamente: tanto assim que a conversa é um rumor contraído, e o rumor, uma conversa dilatada, que revelam, ambos, a autonomia da comunicação ou da circulação. Desta vez, não é a conversa que serve de modelo à interação, é a interação entre pessoas separadas, ou numa única e mesma pessoa, que é modelo para a conversa. O que poderíamos chamar de sociabilidade, ou “mundaneidade” num sentido bem geral, jamais se confunde com a socieda-

(12) F. Berthet, em “La conversation”, *Communications*, n° 30, 1979, p. 150.

de: trata-se das interações que coincidem com os atos de fala, e não de ações e reações que passam por eles segundo uma estrutura prévia. Esta essência da mundaneidade na conversa, distinguindo-se da sociedade, é o que Proust descobriu, mas também o sociólogo Simmel. Ora, é curioso constatar a que ponto o teatro e até o romance se mostraram impotentes de apreender a conversa por si mesma: a não ser em escritores já contemporâneos do cinema (Proust, James), ou mesmo diretamente influenciados por ele (o teatro de Wilson, ou o romance de Dos Passos, Nathalie Sarraute)¹³. Na verdade, o cinema falado não corria risco algum de se confundir com o teatro ou romance filmados, exceto no seu nível mais baixo. O que o cinema inventava era a conversa sonora que, até então, escapara tanto ao teatro quanto ao romance, e as interações visuais ou legíveis que correspondiam à conversa. Talvez houvesse o risco de o nível mais baixo atrair o cinema para um impasse, o diálogo filmado. Tanto assim que foi preciso o neo-realismo e sobretudo a *nouvelle vague* para redescobrir a conversa, a interação: foi uma grande reativação, de modo positivo, paródico ou crítico, em Truffaut, Godard, Chabrol. Mas a conversa e a interação não deixavam de ser, desde o início do cinema falado, uma conquista do cinema, que delas fez um gênero especial, a “comédia” propriamente cinematográfica, a comédia americana por excelência (mas também a comédia francesa, com mais ambigüidade, em Pagnol e Guitry).

É independentemente de seus conteúdos ou objetos que a conversa vai produzir as interações que estreitam ou afrouxam as ligações entre indivíduos, obrigando-os a serem vencedores ou vencidos, a modificar ou até inverter suas perspectivas¹⁴. Por exemplo, a velha senhora financiará o empreendimento, a moça seduzirá o homem? É a excitação do jogo de interações que decide dos conteúdos econômicos ou amorosos, não o inverso. O falado cinematográfico, com a potência que a comédia americana lhe confere desde os primórdios, define-se pela maneira como os atos de fala preenchem o espaço, em condições cada vez mais numerosas e delicadas, que constituem a cada vez a “boa forma”, unindo a velocidade fa-

lante ao espaço mostrado. Todos falam ao mesmo tempo, ou a fala de um preenche tão bem o espaço que reduz a outra a inúteis tentativas, gaguejos, esforços de interrupção. A loucura corriqueira na família americana, e a perpétua intrusão do forasteiro ou do anormal, como um desequilíbrio que entra em sistemas também bem longe do equilíbrio, constituirão os clássicos da comédia (*Este mundo é um hospício*, de Capra). Uma atriz como Katharine Hepburn revela seu controle nos jogos da sociabilidade, graças à velocidade de suas réplicas, à maneira como atrapalha ou desorienta seu parceiro, à sua indiferença pelos conteúdos, à variedade ou à inversão das perspectivas pelas quais ela passa. Cukor, Mac Carey, Hawks fazem da *conversa*, da demência da conversa, o essencial da comédia americana, e Hawks saberá lhe imprimir uma velocidade espantosa. Lubitsch conquista todo um domínio de *subconversa* (um pouco como Nathalie Sarraute o define). Capra atinge o *discurso* como elemento da comédia, precisamente porque mostra no próprio discurso uma interação com o público. Em *Vamos à América*, Mac Carey já opunha a reserva e concisão inglesa ao livre discurso americano fundado na proclamação de Lincoln. E compreende-se que o discurso, enquanto objeto cinematográfico, possa fazer Capra passar da comédia à série *Por que lutamos*, na medida em que a própria forma da sociabilidade, apesar de suas relações de força e da crueldade essencial do que nela está em jogo, aparece na democracia, definida como “mundo artificial” no qual os indivíduos renunciaram aos aspectos objetivos de sua situação ou aos aspectos pessoais de sua atividade para produzir, entre si, uma interação pura. A comédia americana mobiliza as nações (confronto dos Estados Unidos com a Inglaterra, a França, a URSS...), mas também as regiões (o texano), as classes e até os fora-de-classes (o migrante, o mendigo, o aventureiro, todos eles personagens caros à sociologia interacionista), para fazer ver as interações, os mal-estares e inversões na interação. E, se os conteúdos sociais objetivos são encobertos em favor das formas de sociabilidade, os sujeitos subsistem, nas pronúncias e entonações de país ou de classe, como sujeitos dos atos de fala, ou como variáveis do ato de fala tomado em seu conjunto intersubjetivo. Talvez em outro gênero cinematográfico, em certos filmes de aventura, os sujeitos também desapareçam. Então as vozes rápidas tornam-se átonas e sem ênfase, horizontais, em busca do caminho mais curto, já vozes brancas no sentido de armas brancas, réplicas, cada uma das quais poderia ser pronunciada pela outra personagem,

(13) Alejo Carpentier, citado por Mitry (*Esthétique et psychologie du cinéma*, Ed. Universitaires, II, p. 102): “A conversa tem um ritmo, um movimento, uma falta de seqüência nas idéias, com, em contrapartida, estranhas associações, curiosas recordações, que em nada se parecem com os diálogos que habitualmente preenchem” os romances e as peças de teatro.

(14) Georg Simmel, “Sociologie da la sociabilité”, in *Urbi*, III, 1980. (Cf. a maneira pela qual Simmel disse inferir uma definição da democracia).

a tal ponto que a conversa melhor revela sua loucura justamente na medida em que agora se confunde com o conjunto autônomo do que “vem a ser dito”, e a interação revela-se mais pura na medida mesmo em que se tornou estranhamente neutra: é o caso do par Bogart-Lauren Bacall em certos filmes de Hawks, como *Uma aventura na Martinica* ou *À beira do abismo*¹⁵.

O ato ouvido de fala, como componente da imagem visual, faz ver alguma coisa nesta imagem. Talvez seja nesse sentido que devamos entender a hipótese de Comolli: o abandono da profundidade de campo, a assunção de uma certa planeza da imagem, teria tido entre suas principais causas o cinema falado, que constituía uma quarta dimensão da imagem visual, suplementando a terceira¹⁶. Mas, como tal, o ato de fala não se contenta em fazer ver, acontece de ele próprio ver (Michel Chion analisou o caso especial dessas “vozes que vêem”, que têm “um olho na voz”, como a do *Testamento do dr. Mabuse*, de Lang, ou a do computador em *2001*, de Kubrick, aos quais poderíamos acrescentar as vozes de Mankiewicz)¹⁷. E, mais geralmente, o ato ouvido de fala é ele próprio, de certo modo, visto. Não é apenas sua fonte que pode (ou não) ser vista. Enquanto é ouvido, ele próprio é visto, como traçando a si mesmo um caminho na imagem visual. É verdade que o cinema mudo já podia mostrar o espaço percorrido por um ato de fala não ouvido, e suplementá-lo: a transmissão de uma palavra de ordem em Eisenstein, o assobio da sedutora que faz o homem sobressaltar em *Aurora*, de Murnau, o chamado do vigia que passa por alguns primeiros planos progressivos em *Tabu*, de Murnau, a sirene e os barulhos das máquinas, por jorros de luz em *Metrópolis*, de Lang. São grandes momentos do cinema mudo. Mas era o espaço percorrido que permitia assim reconstituir o ato mudo. Enquanto agora é a voz ouvida que se difunde pelo espaço visual, ou o preenche, procurando alcançar seu destinatário através dos obstáculos e desvios. Ela escava o espaço. A voz de Bogart no microfone é como uma cabeça que se esforça por localizar, na multidão, a pessoa que precisa ser urgentemente prevenida (*Um preço para cada crime*, de Walsh e Windust); a canção da mãe deve subir escadas, atravessar salas, antes que seu refrão atinja, enfim, a criança aprisionada (*O homem que*

(15) Claire Parnet, num texto inédito, analisa a voz no cinema americano, comédias e thrillers.

(16) Cf. Comolli, *Cahiers du cinéma*, n.º 230 e 231, jun.-jul. 1972.

(17) Michel Chion, pp. 36 e 44.

sabia demais, de Hitchcock). *O homem invisível*, de Whale, foi uma obra-prima do cinema falado, pois nele a fala tornava-se ainda mais visível. O que Philippon diz a propósito de *Beyrouth la reencontre*, de Alaouie, vale para todo cinema falado digno deste nome, em sua diferença essencial face ao teatro: “Vemos, mesmo, a fala abrir um difícil caminho em meio às ruínas (...). [O autor] filmou a fala como algo visível, como uma matéria em movimento”¹⁸. Então aparece a reversão que tende a se produzir no cinema falado, comparado com o mundo: em vez de uma imagem vista e de uma fala lida, o ato de fala torna-se visível ao mesmo tempo que se faz ouvir, mas também a imagem visual torna-se legível, enquanto tal, enquanto imagem visual em que se insere o ato de fala enquanto componente.

2

Às vezes é lembrado que não há apenas uma fita sonora, mas pelo menos três grupos, falas, ruídos, músicas. Talvez até seja preciso distinguir um número maior de componentes sonoros: os ruídos (que isolam um objeto e isolam-se uns aos outros), os sons (que marcam relações e estão em relação mútua), as fonações (que recortam essas relações, podendo ser gritos, mas também verdadeiros “jargões”, como no burlesco falado de Chaplin ou de Jerry Lewis), as falas, a música. É evidente que estes diferentes elementos podem rivalizar, se combater, suprir, recobrir, transformar: isso foi, desde os inícios do cinema falado, o tema de pesquisas aprofundadas de René Clair; e será um dos aspectos mais importantes da obra de Tati, na qual as relações intrínsecas de sons são sistematicamente deformadas, mas também os ruídos elementares se tornam personagens (a bola de ping-pong, o automóvel de *As férias do sr. Hulot*), e inversamente as personagens entram na conversa por meio de ruídos (a conversa de Pfff em *Tempo de diversão*)¹⁹. Tudo isso pode-

(18) Alain Philippon, *Cahiers du cinéma*, n.º 347, maio 1983, p. 67.

(19) Michel Chion, p. 72. Sobre a deformação das relações de som, Bazin escreveu uma bela página: “Raros são os elementos sonoros indistintos (...); ao contrário, toda a astúcia de Tati consiste em destruir a clareza pela clareza” (*Qu'est-ce que le cinéma?*, Ed. du Cerf, p. 46). E uma entrevista com Tati sobre o som, *Cahiers du cinéma*, n.º 303, set. 1979.

ria levar-nos a crer, conforme uma tese fundamental de Fano, que já há um único *continuum sonoro*, cujos elementos só se separam em função de um referente ou de um significado eventuais, mas não de um “significante”²⁰. A voz não é separável dos ruídos, dos sons que a tornam, às vezes, audível: é essa, aliás, a segunda grande diferença entre os atos de fala cinematográficos e teatrais. Fano cita como exemplo *Os amantes crucificados*, de Mizoguchi, “em que fonemas japoneses, ruídos e pontuações de percussão tecem um *continuum* de malhas tão cerrado que parece impossível reencontrar sua trama”. Toda a obra sonora de Mizoguchi corre nesse sentido. Em Godard, não apenas a música pode recobrir a voz, o que temos no início de *Week-end*, como também *Carmen* utilizará os movimentos musicais, os atos de fala, os ruídos de portas, os sons do mar ou do metrô, os gritos das gaiotas, o dedilhar de cordas e os tiros, os deslizamentos dos arcos e as rajadas de metralhadora, o “ataque” de música e o “ataque” ao banco, as correspondências entre estes elementos, e sobretudo seus deslocamentos, seus cortes, de modo a formar a potência de um único e mesmo *continuum* sonoro. Em vez de invocar o significante e o significado, poderíamos dizer que os componentes sonoros só se separam na abstração de sua audição pura. Mas, na medida em que são uma dimensão própria, uma quarta dimensão da imagem visual (o que não quer dizer que se confundam com um referente ou significado), formam então todos juntos um único componente, um contínuo. E é na medida em que rivalizam, se recobrem, se atravessam, se cortam, que traçam um caminho cheio de obstáculos no espaço visual, e não se fazem ouvir sem serem também vistos, por si mesmos, independentemente da fonte, ao mesmo tempo que fazem que a imagem seja lida, mais ou menos, como uma partitura.

Se o contínuo (ou o componente sonoro) não tem elementos separáveis, isso não o impede de se diferenciar a cada momento, segundo duas direções divergentes que exprimem sua relação com a imagem visual. Esta dupla relação passa pelo extracampo, na medida em que este pertence plenamente à imagem visual cinematográfica. Claro, não é o sonoro que inventa o extracampo, mas é ele que o povoa e preenche o não-visto visual com uma presença es-

(20) Michel Fano, in *Encyclopaedia Universalis*, “Cinéma (musique de)”. A concepção de Fano implica evidentemente a presença ativa do músico na mesa de montagem, sua participação em todos os elementos sonoros, um tratamento musical dos sons não-musicais. Veremos que esta tese toma pleno sentido numa nova concepção da imagem.

pecífica. Desde o início o problema do sonoro era: como fazer para que o som e a fala não sejam mera redundância do que se vê? Este problema não negava que o sonoro e o falado fossem um componente de imagem visual, ao contrário; era na qualidade de componente específico que o som não devia ser redundante com o que era visto no visual. O célebre manifesto soviético já propunha que o som remetesse a uma fonte no extracampo, sendo assim um contraponto visual e não o duplo de um ponto de vista: o ruído das botas é justamente mais interessante quando elas não são vistas²¹. Muitos se lembram dos grandes êxitos de René Clair nesse domínio, como em *Sob os tetos de Paris*, quando o rapaz e a moça continuam a conversar, deitados no escuro, sem qualquer luz. Bresson mantinha com firmeza este princípio da não-redundância, não-coincidência: “Quando um som pode suprimir uma imagem, suprimir a imagem ou neutralizá-la”²². É esta a terceira diferença do teatro. Em suma, o sonoro sob todas as suas formas vem povoar o extracampo com a imagem visual, e realiza-se ainda melhor nesse sentido como componente dessa imagem: no plano da voz, é o que se chama voz *off*, cuja fonte não é vista.

Havíamos considerado, no estudo anterior, os dois aspectos do extracampo, o ao-lado e o alhures, o relativo e o absoluto. Ora o extracampo remete a um espaço visual, de direito, que prolonga naturalmente o espaço visto na imagem: então o som *off* prefigura aquilo de onde ele provém, algo que logo será visto, ou que poderia ser visto na imagem seguinte. Por exemplo, o ruído de um caminhão que ainda não se vê, ou os sons de uma conversa da qual só vemos um dos participantes. Esta primeira relação é a de um conjunto dado com um conjunto mais vasto que o prolonga ou engloba, mas de mesma natureza. Ora, ao contrário, o extracampo atesta uma potência de outra natureza, excedendo qualquer espaço e qualquer conjunto: remete desta vez ao Todo que se exprime nos conjuntos, à mudança que se exprime no movimento, à duração que se exprime no espaço, ao conceito vivo que se exprime na imagem, ao espírito que se exprime na matéria. Nesse segundo caso, o som

(21) Cf. Eisenstein, Pudovkin e Alexandroff, Manifesto de 1928, in Eisenstein, *Le film: sa forme, son sens*, Bourgeois, pp. 19-21. Sylvie Trosa tem razão em atribuir as idéias do manifesto principalmente a Pudovkin: Eisenstein, pessoalmente, acredita menos nas virtudes do extracampo e do som *off* que na possibilidade do “som *in*” elevar a imagem visual a uma nova síntese.

(22) Bresson, *Notes sur le cinématographe*, Gallinard, pp. 60-62. Vemos que Bresson não pensa apenas no som *off*: pode haver “preponderância” do som *in* sobre a própria imagem, e, com isso, “neutralizações” da imagem visual. Sobre o espaço sonoro em Bresson, cf. Henri Agel, *L'espace cinématographique*, Delarge, cap. VII.

ou a voz *off* consistem antes em música, e em atos de fala muito especiais, reflexivos e não mais interativos (voz que evoca, comenta, sabe, dotada de uma onipotência ou de uma forte potência sobre a seqüência das imagens). As duas relações do extracampo, a relação atualizável com outros conjuntos, a relação virtual com o todo, são inversamente proporcionais; mas tanto uma quanto outra são estritamente inseparáveis da imagem visual, e já aparecem no cinema mudo (por exemplo em *O martírio de Joana D'Arc*, de Dreyer). Quando o cinema se torna sonoro, quando o som povoa o extracampo, ele o faz portanto conforme esses dois aspectos, conforme sua complementaridade e proporcionalidade inversa, mesmo se está destinado a produzir novos efeitos. Foram Pascal Bonitzer, e depois Michel Chion, que puseram em questão a unidade da voz *off*, mostrando como esta se dividia, necessariamente, de acordo com as duas relações²³. Tudo se passa com efeito como se o contínuo sonoro não parasse de se diferenciar em duas direções, uma contendo antes ruídos e atos de fala interativos, a outra, os atos de fala reflexivos e a música. Acontece a Godard dizer que é preciso ter duas pistas sonoras porque temos duas mãos, e o cinema é uma arte manual e táctil. E é verdade que o som tem uma relação privilegiada com o tato, bater nas coisas, nos corpos, como no início de *Carmen*. Mas mesmo para um maneta o contínuo sonoro continuaria a se diferenciar conforme as duas relações da imagem visual, sua relação atualizável com outras imagens possíveis, efetuada ou não, sua relação virtual com um todo das imagens, não efetuada.

A diferenciação dos aspectos no contínuo sonoro não é uma separação, mas uma comunicação, uma circulação que está sempre reconstituindo o contínuo. Consideremos *O testamento do dr. Mabuse*, ou melhor, sua análise exemplar por Michel Chion: a terrível voz parece sempre estar ao lado, segundo o primeiro aspecto do extracampo, mas, no momento em que penetramos ao lado, ela já está alhures, toda poderosa, conforme o segundo aspecto, até que seja localizada, identificada na imagem vista (voz *in*). No entanto, nenhum destes dois aspectos anula ou reduz os outros, e cada um

(23) Segundo o texto fundamental de Bonitzer, “há pelo menos dois tipos de vozes *off*, que remetem a pelo menos dois tipos” de extracampo: um, homogêneo ao campo, o outro, heterogêneo e dotado de um poder irredutível (“absolutamente diferente e absolutamente indeterminado”). Cf. *Le regard et la voix*, 10-18, pp. 31-33. Michel Chion propõe a noção de “acúsmetro” para designar a voz cuja fonte não é vista; e distingue o acúsmetro relativo e o acúsmetro “integral”, dotado de ubiqüidade, onipotência e onividência. Relativiza contudo a distinção de Bonitzer, pois quer mostrar como os dois aspectos se comunicam de múltiplas maneiras, e entram num circuito que não apaga, no entanto, sua diferença de natureza: pp. 26-29, 32.

subsiste nos outros: não há última palavra. Isso também acontece com a música: em *O eclipse*, de Antonioni, a música que primeiro envolve os amantes no parque revela-se vir de um pianista que não vemos, mas que está ao lado; o som *off* muda assim de estatuto, passa de um extracampo para outro, depois torna a passar em sentido inverso, quando continua a se fazer ouvir longe do parque, seguindo os amantes na rua²⁴. Mas, porque o extracampo é um pertencimento da imagem visual, o circuito passa igualmente pelos sons *in* situados na imagem vista (como em todos os casos em que a fonte da música é vista, como nos bailes, tão caros à escola francesa). É uma rede de comunicação e permutação sonoras, contendo em si os ruídos, os sons, os atos de fala reflexivos e interativos, a música, que penetra a imagem visual, de fora e de dentro, e a torna ainda mais “legível”. O melhor exemplo de tal rede cinematográfica seria Mankiewicz, especialmente *People will talk*, onde todos os atos de fala comunicam entre si, mas também, por um lado, a imagem visual à qual os atos de fala se referem, e por outro, a música que os harmoniza e excede, levando consigo a própria imagem. Assim tendemos para um problema que já não se refere apenas à comunicação dos elementos sonoros em função da imagem visual, mas à comunicação desta, sob todas suas formas, com algo que a excede, mas sem poder cedê-la, sem nunca poder cedê-la. O circuito não é apenas o dos elementos sonoros, inclusive musicais, em relação à imagem visual, mas a relação da própria imagem visual com o elemento musical por excelência que penetra por toda a parte, *in*, *off*, ruídos, sons, falas.

O movimento no espaço exprime um todo que muda, um pouco como a migração dos pássaros exprime uma variação das estações. Por toda a parte em que o movimento se estabelece entre coisas e pessoas, uma variação ou mudança se estabelece no tempo, quer dizer, num todo aberto que os compreende e no qual elas mergulham. Vimos, antes: a imagem-movimento necessariamente é expressão de um todo, e nesse sentido forma uma representação indireta do tempo. É por isso mesmo que a imagem-movimento tem dois extracampos: um relativo, segundo o qual o movimento que se refere ao conjunto de uma imagem contínua ou pode continuar num conjunto mais vasto e de mesma natureza; o outro, absoluto, segundo o

(24) Cf. a análise da música de Fusco em *O eclipse*, por Emmanuel Decaux, *Cinématographe*, n.º 62, nov. 1980 (número sobre a música de filme).

qual, o movimento, seja qual for o conjunto no qual é considerado, remete a um todo mutante que ele exprime. Segundo a primeira dimensão, a imagem visual encadeia-se com outras imagens. Segundo a outra dimensão, as imagens encadeadas interiorizam-se no todo, e o todo exterioriza-se nas imagens, ele próprio mudando ao mesmo tempo que as imagens se movem e se encadeiam. Claro, a imagem-movimento não tem apenas movimentos extensivos (espaço), mas também movimentos intensivos (luz) e movimentos afetivos (a alma). Mas o tempo, enquanto totalidade aberta e mutante, ainda ultrapassa todos os movimentos, até mesmo as mudanças pessoais da alma ou movimentos afetivos, embora não possa dispensar estes e estas. É portanto captado numa representação indireta, já que não pode dispensar as imagens-movimento que exprime, e no entanto ultrapassa todos os movimentos relativos, forçando-nos a pensar um absoluto do movimento dos corpos, um infinito do movimento da luz, um sem-fundo do movimento das almas: o sublime. Da imagem-movimento ao conceito vivo, e o trajeto inverso... Ora, tudo isso já valia para o cinema mudo. Se perguntarmos agora o que a música de cinema acrescenta, os elementos da resposta comecem a se esboçar. Sem dúvida, o cinema mudo comportava música, improvisada ou programada. Esta música, porém, estava submetida a uma certa necessidade de *corresponder* à imagem visual, ou de servir a fins descritivos, ilustrativos, narrativos, agindo como uma forma de intertítulo. Quando o cinema se torna sonoro e falado, a música é de certo modo liberta, e pode se desenvolver amplamente²⁵. Mas em que consiste este desenvolvimento, esta libertação? Eisenstein deu uma primeira resposta, analisando a música de Prokofiev para *Alexandre Nevsky*: era preciso que imagem e música formassem um todo, captando um elemento comum ao visual e ao sonoro, que seria o movimento ou até a vibração. Haveria uma certa maneira de *ler* a imagem visual, que corresponderia à audição da música. Mas esta tese não esconde a intenção de assimilar a mixagem, ou a “montagem audiovisual”, à montagem muda, da qual seria apenas um caso particular; conserva integralmente a idéia de correspondência, e substitui por uma correspondência interna a correspondência externa ou ilustrativa; considera que o todo deve ser formado pelo visual e pelo sonoro, que se ultrapassam numa uni-

(25) Balazs, *Le cinéma*, Payot, p. 224: “O filme falado rejeita a música de programa”.

dade superior²⁶. Porém, como a imagem visual muda já exprimia um todo, como fazer para que o todo do sonoro e do visual não seja o mesmo, ou, se for o mesmo, não dê lugar a duas expressões redundantes? Para Eisenstein, trata-se de formar um todo com duas expressões, cuja medida comum seria descoberta (ainda a comensurabilidade). Enquanto a conquista do sonoro consistia, isto sim, em exprimir o todo de duas maneiras incomensuráveis, não-correspondentes.

É nesta direção, com efeito, que o problema da música de cinema encontra uma solução nietzscheana, e não a hegeliana de Eisenstein. Segundo Nietzsche, ou ao menos segundo o Nietzsche ainda schopenhaueriano de *O nascimento da tragédia*, a imagem visual vem de Apolo, que a põe em movimento conforme uma medida, e a faz representar o todo indiretamente, mediatamente, por intermédio da poesia lírica ou do drama. Mas o todo é também capaz de uma apresentação direta, de uma “imagem imediata” incomensurável pela primeira, e desta vez musical, dionisíaca: mais perto de um *Querer sem fundo* que de um movimento²⁷. Na tragédia, a imagem imediata musical é como que o núcleo de fogo rodeado de imagens visuais apolíneas, e não pode dispensar o desfilar delas. Do cinema, arte antes de tudo o mais visual, diremos, antes, que a música acrescenta a imagem imediata às imagens mediatas, que representava indiretamente o todo. Mas, no essencial, nada mudou, a saber, a diferença de natureza entre a representação indireta e a apresentação direta. Para músicos como Pierre Jansen ou, em grau me-

(26) Eisenstein, especialmente, pp. 257-263, 317-343. Eisenstein pensa que a correspondência interna pode valer até mesmo para a imagem visual imóvel: é então o percurso do olho que constitui o movimento que corresponde ao movimento musical (p. ex. a seqüência da espera antes do ataque). Ele tira disso uma consequência muito importante: a imagem visual enquanto tal torna-se legível, “da esquerda para a direita”, ou às vezes de maneira bem complexa: “leitura plástica” (pp. 330-334). É portanto Eisenstein quem inventa a noção de imagem legível. Jean Mitry retoma a questão, e se entrega a um estudo aprofundado da correspondência imagem visual-música: especialmente, *Le cinéma expérimental*, Seghers, cap. V, IX e X. Ele começa recusando todas as correspondências externas, seja porque a imagem conserva um conteúdo espacial que se limitará a ilustrar a música, seja porque a imagem, tornando-se formal ou abstrata, apresenta só relações arbitrárias e reversíveis, decorativas, que não correspondem realmente às relações musicais (até mesmo em Mac Laren). Recusa também a imagem legível de Eisenstein, e critica a seqüência da espera, que se restringe, diz ele, a uma correspondência externa (pp. 207-208). Em compensação, estima que a seqüência da batalha no gelo é mais adequada, pois tende a extrair um movimento comum ao visual e ao musical. É a condição de uma correspondência interna, tal como Honegger queria. Mas, segundo Mitry, o movimento comum só pode ser alcançado se a imagem visual se destaca dos corpos, sem com isso se tornar abstrata ou geométrica: é preciso que a imagem visual ponha em movimento uma matéria, uma materialidade capaz de vibrações e reflexos. Então haverá duas expressões correspondentes de um mesmo “todo unívoco” (pp. 212-218). Eisenstein só o consegue pela metade na batalha no gelo, mas Mitry pensa ter quase atingido isso em suas próprias tentativas, em certos trechos de *Images pour Debussy*. Mas reconhece que foi nas condições de um filme experimental que se propôs tal pesquisa.

(27) Nietzsche, *O nascimento da tragédia*, §§5, 16 e 17.

nor, Philippe Arthuys, a música de cinema deve ser abstrata e autônoma, um verdadeiro “corpo estranho” na imagem visual, um pouco como um cisco no olho, e deve acompanhar “algo que está no filme sem ser mostrado nem sugerido”²⁸. Há, sim, uma relação, mas não é uma correspondência externa *nem mesmo interna* que nos manteria no plano da imitação — é uma reação do corpo estranho musical com as imagens visuais totalmente diferentes, ou antes uma interação independente de qualquer estrutura comum. A correspondência interna não vale mais que a externa, e uma barcarola não encontra correlato melhor no movimento da luz e das águas do que no abraço de um casal veneziano. Hans Eisler já mostrava isso, ao criticar Eisenstein: não há movimento comum ao visual e ao sonoro, a música não age como movimento, mas como “estimulante do movimento sem com isso duplicá-lo” (isto é, age como um querer)²⁹. É que as imagens-movimento, imagens visuais em movimento exprimem um todo que muda, mas o exprimem indiretamente, de modo que a mudança enquanto propriedade do todo não coincide regularmente com nenhum movimento relativo das pessoas ou coisas, nem mesmo com o movimento afetivo interno de uma personagem ou grupo: exprime-se diretamente na música, em contraste, porém, ou até em conflito, em desarmonia com o movimento das imagens visuais. Pudovkin dava um exemplo instrutivo disso: o fracasso de uma manifestação proletária não deve ser acompanhado por uma música melancólica ou sequer violenta, mas constitui apenas o drama em interação com a música, com a mudança do todo enquanto vontade ascendente do proletariado. Eisler multiplica os exemplos dessa “distância patética” entre música e imagem: uma música rápida, incisiva para uma imagem passiva ou deprimente, a ternura ou serenidade de uma barcarola como espírito do lugar com relação a acontecimentos violentos que nele se passam, um hino à solidariedade para imagens de opressão... Em suma, à representação indireta do tempo enquanto um todo que muda, o cinema sonoro acrescenta *uma apresentação direta, porém musical e apenas musical, não-correspondente*. É o conceito vivo, que excede ou ultrapassa a imagem visual, sem poder cedê-la ou dispensá-la.

(28) Cf. “Table ronde sur la musique de film”, in *Cinématographe*, nº 62.

(29) Adorno e Eisler, *Musique de cinéma*, p. 87. E, sobre o exemplo da barcarola, que valeria tanto contra Miury quanto contra Eisenstein, cf. p. 75. Eisler colaborou muito com Brecht (é também o músico de *Nuit et brouillard*, de Resnais). Até mesmo num contexto marxista é evidente que as concepções da música remetem a inspirações que podem ser bem diferentes.

Notaremos que a apresentação direta, como dizia Nietzsche, não se confunde com aquilo que ela apresenta, com o todo que muda ou com o tempo. Por isso ela pode ter uma presença bem descontínua, ou até mesmo rarefeita. Ainda mais, outros elementos sonoros podem exercer função análoga à da música: é o caso da voz *off* em sua dimensão absoluta, como voz todo-poderosa e que sabe tudo (modulação da voz de Welles em *Soberba*). Ou mesmo a voz *in*: se a voz de Greta Garbo se impôs no cinema falado, é porque ela era capaz, em cada um de seus filmes, em certo momento, não apenas de exprimir a mudança pessoal interna da heroína enquanto movimento afetivo, mas de reunir em um todo o passado, o presente e o futuro, as entonações vulgares, os sussurros de amor, as frias decisões presentes, as chamadas da memória, os arrebatamentos da imaginação (isso desde o seu primeiro filme falado, *Rainha Cristina*)³⁰. Talvez Delphine Seyring atinja efeito semelhante em *Muriel*, de Resnais, recolhendo na voz o todo que muda, de uma guerra a outra, de uma Boulogne-sur-Mer a outra. Em regra geral, a própria música torna-se “in” a partir do momento em que vemos sua fonte na imagem visual, sem com isso ela perder, porém, sua força ou poder. Essas permutações ficam mais claras se conseguirmos dissipar uma aparente contradição entre as duas concepções que sucessivamente invocamos, a do “contínuo sonoro” de Fano, e a do “corpo estranho” de Jansen. Não basta terem elas em comum o fato de se oporem ao princípio de correspondência. De fato, todos os elementos sonoros, inclusive a música, o silêncio, formam um contínuo, enquanto característica intrínseca da imagem visual. O que não impede o contínuo de se diferenciar sem cessar, conforme os dois aspectos do extracampo que também pertencem à imagem visual, um relativo, e o outro absoluto. É na medida em que apresenta ou povoa o absoluto que a música interage como um corpo estranho. Mas o absoluto, ou o todo que muda, não se confunde com sua apresentação direta: por isso está sempre reconstituindo o contínuo sonoro, *off* e *in*, e referindo-o às imagens visuais que indiretamente o exprimem. Ora, esse segundo momento não anula o ou-

(30) Balazs fez um belo retrato cinematográfico de Greta Garbo (*Le cinéma*, p. 276): o traço específico da beleza de Garbo parece-lhe vir do fato de ela se destacar de qualquer ambiente, para exprimir “a pureza de alguém fechado em si mesmo”, a aristocracia interior, a sensibilidade fremente do *noli me tangere*. Balazs não menciona a voz de Garbo, mas a voz confirmaria sua análise: ela recolhe a variação de um todo interior, para além da psicologia, que os movimentos da atriz em seu ambiente ainda não exprimiam o bastante diretamente.

tro, e garante o poder específico e autônomo da música³¹. No ponto em que estamos, o cinema continua a ser uma arte fundamentalmente visual, face à qual o contínuo sonoro se diferencia em duas direções, dois jorros heterogêneos, mas também se reforma, se reconstitui. É o poderoso movimento pelo qual, já no cinema mudo, as imagens visuais se interiorizam num todo que muda, mas ao mesmo tempo o todo que muda se exterioriza nas imagens visuais. Com o som, a fala e a música, o circuito da imagem-movimento conquista outra figura, outras dimensões ou componentes; mantém, no entanto, a comunicação da imagem e de um todo que se torna cada vez mais rico e complexo. É nesse sentido que o cinema falado perfaz o cinema mudo. Mudo ou falado, vimos, o cinema constitui um imenso “monólogo interior”, que não pára de se interiorizar e exteriorizar: não uma linguagem, mas uma matéria visual, que é o enunciável da linguagem (seu “significado de potência”, diria o lingüista Gustave Guillaume), que remete num caso a enunciados indiretos (intertítulos), no outro a enunciações diretas (atos de fala e de música).

3

Acabamos de invocar, sob certos aspectos, diretores “modernos”. Mas, ainda não é por essas razões que são modernos. A diferença entre um cinema dito clássico e um dito moderno não coincide com o cinema mudo e falado. O moderno implica um novo uso do falado, do sonoro e do musical. É como se, numa primeira aproximação, o ato de fala tendesse a se libertar da dependência perante a imagem visual, e ganhasse, por si mesmo, um valor e autonomia, no entanto, não-teatrais. O cinema mudo punha o ato de fala em estilo indireto, pois devia ser lido como intertítulo; a essência do cinema falado, em compensação, era fazer o ato de fala aceder ao estilo direto, e fazê-lo interagir com a imagem visual, ao mesmo tem-

(31) O próprio Michel Fano, num texto de muitas nuances (*Cinématographe*, p. 9), diz que as duas concepções, a sua e a de Jansen, são igualmente legítimas. Mas nos parece que não há nem mesmo escolha a ser feita, e que elas podem implicar-se uma a outra, em dois níveis diferentes.

po que o conservava pertencendo a esta imagem, inclusive na voz *off*. Porém, com o cinema moderno, surge uma atualização muito especial da voz, que poderíamos chamar de estilo indireto livre, e que ultrapassa a oposição entre direto e indireto. Não é uma mistura de indireto e direto, mas uma dimensão original, irreduzível, sob formas diversas³². Nós a encontramos várias vezes nos capítulos anteriores, seja num cinema que erradamente é chamado “direto”, seja num cinema de composição que erradamente seria chamado “indireto”. Limitando-nos ao segundo caso, o discurso indireto livre pode ser apresentado como passagem do indireto ao direto, ou o inverso, embora não seja uma mistura. Assim Rohmer costuma dizer, quando explica sua prática, que os *Contos morais* eram enunciações de textos inicialmente escritos em estilo indireto, e que depois passaram a diálogos: a voz *off* apaga-se, até mesmo o narrador entra em relação direta com um outro (como a escritora de *O Joelho de Claire*), mas em condições tais que o estilo direto conserva as marcas de uma origem indireta e não se deixa fixar na primeira pessoa. Fora das séries dos *Contos* e dos *Provérbios*, os dois grandes filmes, de Rohmer, *A marquesa d’O* e *Perceval le Gallois*, conseguem dar ao cinema a força do indireto livre, tal como aparece na literatura de Kleist, ou no romance medieval, onde os personagens podem falar de si mesmos na terceira pessoa (“Ela chora”, canta Blanche fleur)³³. Dir-se-ia que Rohmer tomou o caminho inverso ao de Bresson, que já se valera duas vezes de Dostoiévski, e uma do romance medieval. Pois, em Bresson, não é o discurso indireto que é tratado como direto, e sim o inverso; era o direto, o diálogo, que era tratado como se fosse reportado por outra pessoa: daí a célebre voz bressoniana, a voz do “modelo”, em oposição à voz do ator de teatro, em que a personagem fala como se escutasse as próprias palavras reportadas por outro, para atingir uma *literalidade* da voz, separá-la de qualquer ressonância direta, e fazê-la produzir um discurso indireto livre³⁴.

(32) Definimos o discurso indireto livre como uma enunciação que faz parte de um enunciado que depende de outro sujeito de enunciação; por exemplo: “Ela reúne suas energias, preferirá padecer a tortura a perder a virgindade”. Bakhtin mostra que não se trata de uma forma mista (*Le marxisme et la philosophie du langage*, 3ª parte).

(33) Cf. Eric Rohmer, *Le goût de la beauté*, Cahiers du cinéma - Editions de l’Étoile, “Le film et les trois plans du discours, indirect, direct, hyperdirect”, pp. 96-99.

(34) Michel Chion, p. 73: “O modelo bressoniano fala como se escuta: recolhendo em si mesmo o que acaba de dizer à medida que diz, de modo que parece fechar o discurso na medida em que o emite, sem lhe deixar a possibilidade de ressoar no parceiro ou no público (...) Em *Le diable probablement* já não ressoa voz alguma” (cf. Serge Daney, *La rampe*, pp. 135-142). Em *Quatre nuits d’un rêveur*, o *flash-back* ganha um sentido espe-

Se é verdade que o cinema moderno implica a ruína do esquema sensorio-motor, o ato de fala já não se insere no encadeamento das ações e reações, e também não revela uma trama de interações. Ele se concentra sobre si mesmo, não é mais dependência ou pertencimento da imagem visual, torna-se uma imagem integralmente sonora, ganha autonomia cinematográfica, e o cinema torna-se realmente audiovisual. E é isso o que faz a unidade de todas as novas formas do ato de fala, quando este entra no regime do indireto livre: esse ato pelo qual o falado torna-se, enfim, autônomo. Portanto não se trata mais de ação e reação, nem de interação, nem mesmo de reflexão. O ato de fala mudou de estatuto. Se nos reportamos ao cinema “direto”, encontramos plenamente este novo estatuto que dá à fala o valor da indireta livre: é a fabulação. O ato de fala torna-se ato de *fabulação*, em Rouch ou em Perrault, o que Perrault chama de “flagrante delito de criar lendas”, e que adquire o alcance político de constituição de um povo (é somente por aí que podemos definir um cinema apresentado como direto ou vivido). E, no cinema de composição, como o de Bresson ou Rohmer, resultado análogo será alcançado em outros níveis, com outros meios. Segundo Rohmer, é a análise dos costumes de uma sociedade em crise que permite revelar a fala como “afabulação realizadora”, criadora do acontecimento³⁵. Com Bresson, inversamente, é o acontecimento que a fala deve remontar por dentro, para tirar dele a parte espiritual, da qual somos o eterno contemporâneo: o que faz memória ou lenda, o “in-terno” de Péguy. Indireto livre, o ato da fala torna-se ato político de fabulação, ato moral de conto, ato supra-histórico de lenda³⁶. Acontece que Rohmer, como Robbe-Grillet, partia simplesmente de um ato de mentira, do qual o cinema seria capaz, em oposição ao teatro; mas é óbvio que, nos dois autores, a mentira, aqui, ultrapassa singularmente o seu conceito usual.

cial, já que permite ainda mais às personagens falar como se reportassem suas próprias falas. Observaremos que Dostoievski já dotava seu herói de uma voz estranha (“comecei como se lesse um livro...”, “quando você fala parece que está lendo um livro...”).

(35) Marion Vidal, *Les contes moraux d'Eric Rohmer*, Lherminier, pp. 126-128; em *O joelho de Claire*, o narrador dirige-se à romancista; “se ela admite a narrativa de Jérôme, este último terá ganhado, terá se tornado personagem de romance, comparável pelo menos a Valmont e a Julien Sorel. É o princípio mesmo da afabulação realizante que permite, pela magia do verbo, conferir corpo a uma realidade impalpável e praticamente inexistente”. Sobre o que Rohmer chama de “mentira” como princípio cinematográfico, cf. *Le goût de la beauté*, pp. 39-40.

(36) A importância de Pasolini aqui seria ainda maior por ter ele introduzido, como vimos, o “indireto livre” no cinema. Para uma análise do ato de fala em Pasolini, ora ato de conto, ora ato de mito, cf. *Pasolini, Etudes cinématographiques* (sobre o mito e o sagrado, em *O Evangelho segundo São Mateus*, *Édipo-rei*, *Teorema*, *Medéia*, I, artigos de Maakaroun e Amengual; sobre o conto e a narrativa, em *Decameron*, *Contos de Canterbury*, *As mil e uma noites*, II, artigos de Semolue e Amengual).

A ruptura do vínculo sensorio-motor não afeta apenas o ato de fala que se encurva, se escava, e no qual agora a voz só remete a si mesma e a outras vozes. Afeta também a imagem visual, que revela agora os espaços quaisquer, espaços vazios ou desconectados, característicos do cinema moderno. É como se, a palavra tendendo-se retirado da imagem para se tornar ato fundador, a imagem, por seu lado, fazia ascender as fundações do espaço, as “bases”, potências mudas de antes ou depois da fala, de antes ou depois dos homens. A imagem visual torna-se *arqueológica, estratográfica, tectônica*. Não que sejamos remetidos à pré-história (há uma arqueologia do presente), mas às camadas desertas de nosso tempo que dissimulam nossos próprios fantasmas, às camadas lacunares que se justapõem conforme orientações e conexões variáveis. São os desertos nas cidades alemãs. São os desertos de Pasolini, que fazem da pré-história o elemento poético abstrato, a “essência” co-presente a nossa história, o pedestal arqueozóico que revela por baixo da nossa uma história interminável. Ou os desertos de Antonioni, que agora só conservam, em última análise, percursos abstratos, e recobrem fragmentos multiplicados de um par primordial. São fragmentos de Bresson, que ligam ou re-encadeiam pedaços de espaço, cada um fechando-se por conta própria. Em Rohmer, é o corpo feminino que sofre fragmentações, sem dúvida como fetiches, mas também como pedaços de um vaso ou de um pote irisado oriundo do mar: os *Contos* são uma coleção arqueológica de nosso tempo. E o mar, ou sobretudo o espaço de *Perceval*, é afetado por uma curvatura que se impõe a trajetos quase abstratos. Perrault, em *Un royaume vous attend*, mostra os lentos tratores que transportam, desde que amanhece, as casas pré-fabricadas, para esvaziar a paisagem: trouxeram homens para cá, hoje os levam embora. *Le pays de la terre sans arbre* é uma obra-prima justapondo imagens geográficas, cartográficas, arqueológicas no percurso, que se tornou abstrato, do caribu quase desaparecido. Resnais mergulha a imagem nas eras do mundo e em ordens variáveis de camadas que atravessam as próprias personagens e unem, por exemplo, em *L'amour à mort*, a botânica e o arqueólogo que retornou de entre os mortos. Mas ainda temos, importantes, as paisagens estratificadas, vazias e lacunares de Straub, onde os movimentos de câmera (quando os há, em especial as panorâmicas) traçam a curva abstrata do que aconteceu, e a terra vale pelo que nela é dissimulado: a gruta de *Othon*, onde os resistentes escondiam as armas, as pedreiras de mármore e o campo italiano

onde as populações civis foram massacradas, em *Fortini Cani*, o campo de trigo em *De la nuée à la résistance*, fertilizado pelo sangue das vítimas sacrificiais (ou o plano do capim e das acácias), o campo francês e o campo egípcio de *Trop tôt trop tard*³⁷. À questão: o que é um plano straubiano?, podemos responder, como um manual de estratografia, que é um corte que comporta as linhas pontilhadas de *facies* desaparecidos e as linhas cheias dos que ainda tocamos. A imagem visual, em Straub, é a rocha.

“Vazios”, “desconectados” não são as melhores palavras. Um espaço vazio, sem personagem (ou no qual as próprias personagens atestam o vazio) possui uma plenitude à qual nada falta. Pedacos de espaço desconectado, desencadeados, são objeto de um reencadeamento específico por cima do intervalo: a ausência de acorde é apenas a aparência de uma ligação, que pode se fazer de infinitas maneiras. Nesse sentido, a imagem arqueológica, ou estratificada, é, ao mesmo tempo, *lida* e vista. Noël Burch dizia muito bem que, quando as imagens param de se encadear “com naturalidade”, quando remetem a um uso sistemático do *falso-raccord* ou do *raccord* em 180°, dir-se-ia que os próprios planos giram ou “reviram-se”, e sua apreensão “requer considerável esforço de memória e de imaginação, isto é, *uma leitura*”. É o que acontece em Straub: segundo Daney, Moisés e Aarão são como figuras que vêm se inscrever de ambos os lados da imagem branca ou vazia, direito e avesso de uma mesma peça, “algo que está unido e depois disjunto, de tal modo que seus dois aspectos sejam mostrados ao mesmo tempo”; e nas próprias paisagens ambíguas produz-se toda uma “coalescência” do percebido com o memorado, o imaginado, o sabido³⁸. Não no sentido em que outrora se dizia: “perceber é saber, é imaginar, é lembrar”, mas no sentido em que a leitura é uma função do olho,

(37) Sobre este ponto, como sobre o conjunto do cinema de Straub e Huillet, há dois textos fundamentais, de Narboni e de Daney (*Cahiers du cinéma*, n° 275, abr. 1977, e n° 305, nov. de 1979). Jean Narboni insiste no que é escondido, nas lacunas ou intervalos, na imagem visual como “pedra”, e no que ele chama de “lugares de memória”. Serge Daney intitula seu texto “O plano straubiano”, e responde à questão dizendo: “o plano como túmulo” (“o conteúdo do plano é então, *stricto sensu*, o que se esconde nele, os cadáveres sob a terra”). Não se trata, é claro, de um túmulo antigo, mas de uma arqueologia de nosso tempo. Daney já havia tratado desse tema em outro texto intitulado “Um túmulo para o olho” (*La rampe*, pp. 70-77), onde ele observa, de passagem, que há em Straub uma fragmentação dos corpos que os refere à terra, “valorização discreta das partes mais neutras do corpo, as menos espetaculares, aqui um tornozelo, lá um joelho”. Seria uma razão, mesmo menor, para confirmar a comparação com Bresson, com Rohmer. Acrescentaremos aos textos de Narboni e de Daney o de Jean-Claude Biette, analisando as paisagens estratificadas de *Trop tôt trop tard*, e o papel das panorâmicas (*Cahiers du cinéma*, n° 332, fev. 1982).

(38) Cf. Daney, n° 305, p. 6. E, a propósito de *Moïse et Aaron*, a entrevista de Straub e Huillet com Bontemps, Bonitzer e Daney, n° 258, jul. 1975, p. 17.

uma percepção de percepção, uma percepção que não apreende a percepção sem também apreender o avesso, imaginação, memória ou saber. Em suma, o que chamamos leitura da imagem visual é o estado estratificado, a revirada da imagem, o ato correspondente de percepção que está sempre convertendo o vazio em pleno, o direito em avesso. Ler é re-encadear em vez de encadear, é girar, revirar, em vez de seguir do lado direito: uma nova Analítica da imagem. Sem dúvida, desde os inícios do cinema falado, a imagem visual começou a tornar-se legível enquanto tal. Mas era porque o falado, como pertencimento ou dependência, fazia ver algo nessa imagem, e era ele próprio visto. Eisenstein criava a noção de *imagem lida*, em relação com o musical, mas ainda aí era porque a música fazia ver impondo ao olho uma orientação irreversível. Agora já não é assim, neste segundo estágio do cinema falado. É o contrário, e como a fala ouvida deixa de fazer ver e de ser vista, como se torna independente da imagem visual, a imagem visual acede à nova legibilidade das coisas, e torna-se um corte arqueológico, ou melhor estratificado, que deve ser lido: “a rocha não se deixa tocar por palavras”, é dito em *De la nuée...* E, em *Fortini Cani*, Jean-Claude Bonnet analisa a “grande fissura central”, a sequência “telúrica, geológica, geofísica”, sem texto, “onde a paisagem é dada à leitura como lugar de inscrição de lutas, teatro vazio das operações”³⁹. É um novo sentido de “legível” que aparece para a imagem visual, ao mesmo tempo que o ato de fala torna-se por si mesmo imagem sonora autônoma.

Repetidas vezes foi observado que o cinema moderno, de certo modo, estava mais perto do cinema mudo do que do primeiro estágio do falado: não somente porque certas vezes reintroduzia os intertítulos, mas também porque recorre ao outro meio do cinema mudo, as injeções de elementos de escrita na imagem visual (cadernos, cartas, e, constantemente em Straub, inscrições lapidares ou petrificadas, “placas comemorativas, monumentos aos mortos, nomes de rua...”)⁴⁰. No entanto, não tem cabimento aproximar o cinema moderno do cinema mudo mais que do primeiro estágio do falado.

(39) Jean-Claude Bonnet, “Trois cinéastes du texte”, *Cinématographe*, n° 31, out. 1977, p. 3 (é o próprio Straub que fala em sequência telúrica e fissura central).

(40) Narboni, n° 275, p. 9. Pascal Bonitzer havia falado em “inscrições petrificadas”: “trabalhamos com blocos, dizem os Straub (...), por exemplo a dedicatória “Für Holger Meins” escrita num bloco de planos em epigrafe de *Moïse et Aaron* é o que acabou tomando, para os Straub, maior importância no filme” (*Le regard et la voix*, p. 67).

Pois, no mudo, estamos diante de dois tipos de imagens, uma vista, e outra lida (intertítulo), ou diante de dois elementos da imagem (injeções escripturais). Enquanto, agora, é a imagem visual que deve ser lida inteiramente, os intertítulos e injeções sendo apenas os pontilhados de uma camada estratográfica, ou conexões variáveis de uma camada a outra, passagens de uma a outra (daí, por exemplo, as transformações eletrônicas do escriptural em Godard)⁴¹. Em suma, no cinema moderno, a legibilidade da imagem visual, o “dever” de ler a imagem, já não remete a um elemento específico como no cinema mudo, nem a um efeito global do ato de fala sobre a imagem vista, como no primeiro estágio do cinema falado. Com o ato de fala passando para outro lugar e ganhando autonomia, a imagem visual descobre uma arqueologia ou uma estratografia, quer dizer, uma leitura que a cobre plenamente, e só a ela. A estética da imagem visual ganha pois um novo caráter: suas qualidades pictóricas ou esculturais dependem de uma potência geológica, tectônica, como nas rochas de Cézanne. É o que acontece no mais alto grau em Straub⁴². A imagem visual mostra seus embasamentos geológicos ou fundações, enquanto o ato de fala ou até a música se torna, por seu lado, fundador, aéreo. Assim se explica, talvez, o imenso paradoxo de Ozu: pois Ozu já no cinema mudo foi aquele que inventou os espaços vazios e desconectados, e até mesmo naturezas mortas, que revelavam os embasamentos da imagem visual e a submetiam enquanto tal a uma leitura estratográfica; com isso ele estava tão à frente do cinema moderno que já nem precisava da fala: e, quando se volta para o falado, já bem tarde, mas uma vez mais como precursor, será para tratá-lo diretamente no segundo estágio, numa “dissociação” das duas potências que reforça a cada uma delas, numa “divisão do trabalho entre imagem apresentacional e voz representacional”⁴³. No cinema moderno a imagem visual adquire uma

(41) Claro, as inscrições na imagem (cartas, manchetes de jornais) eram frequentes no primeiro estágio do cinema falado: mas na maioria das vezes eram substituídas pela voz (por exemplo, a voz do vendedor de jornais). Enquanto as inscrições e os intertítulos valem por si mesmos, no cinema moderno como no cinema mudo; no entanto, de maneira bem diferente: o cinema moderno efetua um “embaralhamento” do sentido escrito, como mostra Jacques Fieschi, que dedica à questão dois artigos, confrontando o moderno e o mudo, “Mots en image” e “Cartons, chiffres et lettres”, *Cinématographe*, n.º 21 e 32, out. 1976 e nov. 1977.

(42) A força tectônica ou geológica da imagem pictórica em Cézanne não é um traço que se acrescenta aos outros, mas um caráter global que transforma o conjunto, não apenas nas paisagens, um rochedo ou uma linha de montanha, mas também nas naturezas mortas. É um novo regime da sensação visual, que se opõe à sensação desmaterializada do impressionismo, como a sensação projetada, alucinatória, do expressionismo. É a “sensação materializada”, à qual Straub se refere quando invoca Cézanne: um filme não tem que dar ou produzir sensações no espectador, mas “materializá-las”, chegar a uma tectônica da sensação. Cf. *Entretien*, n.º 305, p. 19. (43) A nosso conhecimento, é Noël que reinventa a noção de “leitura” da imagem visual, dando-lhe um sentido original, bem diferente do de Eisenstein. Ele a define como vimos na citação anterior, e a aplica particularmente

nova estética: torna-se legível, ganhando uma potência que usualmente não existia no cinema mudo, enquanto o ato de fala passou para outro lugar, ganhando uma potência que não existia no primeiro estágio do cinema falado. O ato de fala aéreo cria o acontecimento, mas sempre posto atravessado sobre camadas visuais tectônicas: são duas trajetórias que se atravessam. Ele cria o acontecimento, mas num espaço vazio de acontecimento. O que define o cinema moderno é um “vaivém entre a palavra e a imagem”, que deverá inventar a nova relação delas (não apenas Ozu, Straub, mas também Rohmer, Resnais e Robbe-Grillet...)⁴⁴.

No caso mais simples, esta nova distribuição do visual e do falado se faz na mesma imagem, mas agora, audiovisual. Para tanto é preciso toda uma “pedagogia, pois devemos tanto ler o visual quanto ouvir o ato de fala de uma nova maneira. Por isso Serge Daney invoca uma “pedagogia godardiana”, uma pedagogia straubiana”. E a primeira manifestação de grande pedagogia, no caso mais simples e decisivo, seria a obra final de Rossellini. É como se Rossellini tivesse sabido reinventar uma escola primária, absolutamente necessária, com sua aula de coisas e sua aula de palavras, sua gramática do discurso e manipulação dos objetos. Essa pedagogia, que não se confunde com um documentário ou uma pesquisa, aparece particularmente em *A tomada de poder por Luís XIV*: Luís XIV dá ao costureiro uma aula de coisas, fazendo acrescentar fitas e nós ao protótipo da veste de corte que deve ocupar as mãos dos nobres, e noutro momento dá aula de uma nova gramática, na qual o rei se torna o único sujeito de enunciação, enquanto as coisas se fazem conforme o seu desígnio. A pedagogia de Rossellini, ou melhor, sua “didática” não consiste em reportar discursos e mostrar coisas, mas em destacar a estrutura simples do discurso, o ato de fala, e a fabricação cotidiana de objetos, pequenos ou grandes trabalhos, artesanato ou indústria. *Le messie* conjuga as parábolas como ato de fala do Cristo e a confecção de objetos artesanais; *Agostinho d’Ippona*

a Ozu: *Pour un observateur lointain*, Cahiers du cinéma - Gallimard, pp. 175, 179 e esp. 185. E ele mostra como Ozu, voltando-se para o cinema falado em 1936 (*Hitari Musuko*), (O filho único), introduz uma “divisão de trabalho” ou uma disjunção entre o “acontecimento falado” e a imagem congelada “sem acontecimentos”: pp. 186 e 189.

(44) Mariou Vidal analisa, em *O joelho de Claire*, de Rohmer, uma sequência que começa por uma imagem quase imóvel, escultural e pictórica, para passar a uma narração que retornará à imagem congelada: “vaivém entre a fala e a imagem” (p. 128). Vidal costuma mostrar como a fala, em Rohmer, cria o acontecimento. Do mesmo modo, em *O ano passado em Marienbad*, de Resnais e Robbe-Grillet, há um vaivém entre a fala narradora que cria o acontecimento e o parque congelado que ganha um valor mineral ou tectônico, com suas diversas regiões: branca, cinza, negra.

conjuga o ato de fé e a nova escultura (assim como os objetos de *Pascal*, o mercado de *Sócrates*...). Duas trajetórias se combinam. O que interessa a Rossellini é fazer entender “a luta” como emergência do novo: não uma luta entre as duas trajetórias, mas uma luta que só pode revelar-se através das duas, graças ao vaivém delas. Sob os discursos, é preciso encontrar o novo estilo de ato de fala que cada vez se destaca, numa luta linguageira com o antigo, e, sob as coisas, o novo espaço que se forma, em oposição tectônica ao antigo. O espaço de Luís XIV é Versalhes, o espaço construído que se opõe aos empilhados de Mazarino, mas também o espaço industrial no qual as coisas vão ser produzidas em série. Quer se trate de Sócrates, Cristo, Agostinho, Luís XIV, Pascal ou Descartes, o ato de fala desprende-se do velho estilo, ao mesmo tempo que o espaço forma uma nova camada que tende a recobrir a antiga; por toda a parte uma luta marca o itinerário de um mundo que sai de um momento histórico para entrar em outro, o difícil parto de um novo mundo, sob a dupla pressão das palavras e das coisas, ato de fala e espaço estratificado. É uma concepção da história que convoca a um só tempo o cômico e o dramático, o extraordinário e o cotidiano: novos tipos de atos de fala e novas estruturas de espaço. Uma concepção “arqueológica”, quase no sentido de Michel Foucault. É um método que Godard herdará, e do qual fará a base de sua própria pedagogia, de seu próprio didatismo: das aulas de coisas e as de palavras em *Six fois deux*, até a célebre seqüência de *Salve-se quem puder (a vida)*, quando a aula de vida, ou de coisas, tem por objeto as posturas que o cliente impõe à prostituta, e a aula de palavras os fonemas que ele a faz proferir, aulas bem distintas.

É sobre esta base pedagógica que se constrói o novo regime da imagem. Vimos que este novo regime consiste nisso: as imagens, as seqüências já não se encadeiam por cortes racionais, que encerram a primeira ou começam a segunda, mas encadeiam-se sobre cortes irracionais, que já não pertencem a nenhuma das duas e valem por si mesmas (interstícios). Os cortes irracionais têm portanto valor disjuntivo, não mais conjuntivo⁴⁵. No caso complexo que agora consideramos, a questão é: para onde vão esses cortes, e em que consistem, já que têm autonomia? Encontramo-nos diante de uma primeira seqüência de imagens visuais com componente sonoro e fa-

lado, como no primeiro estágio do cinema falado; mas elas tendem para um limite que já não lhes pertence, e tampouco pertence à segunda seqüência. Ora, este limite, este corte irracional pode apresentar-se sob formas visuais bem diversas: seja sob a forma fixa de uma seqüência de imagens insólitas, “anômalas”, que vêm interromper o encadeamento normal das duas seqüências; seja sob a forma ampliada da tela preta, ou da tela branca, e seus derivados. *Mas, cada vez, o corte irracional implica o novo estágio do cinema falado, a nova figura do sonoro*. Talvez seja um ato de silêncio, no sentido em que são o cinema falado e o musical que inventam o silêncio. Talvez seja um ato de fala, mas sob o aspecto fabulador ou fundador que ele ganha aqui, diferentemente de seus aspectos “clássicos”. São numerosos os casos na *nouvelle vague*: por exemplo, *Tirez sur le pianiste*, de Truffaut, onde um estranho ato de fala vem interromper a perseguição motora, tão mais estranho quanto mantém a aparência de uma simples conversa casual; todavia, é em Godard que o procedimento adquire força plena, pois o corte irracional para o qual tende uma seqüência normal é o gênero ou a categoria personificada, que requer, precisamente, o ato de fala como fundador (a intercessão de Brice Parain em *Viver a vida*), como fabulador (intercessão de Devos em *Pierrot le fou*). Talvez também seja um ato de música, no sentido em que a música encontrará seu lugar natural na tela preta nevada que vem cortar as seqüências de imagens, e preencherá esse intervalo, para distribuir as imagens em duas séries sempre remanejadas: é a organização de *L'amour à mort*, de Resnais, onde a música de Henze só se deixa ouvir nos intervalos, ganhando uma função disjuntiva móvel entre as duas séries, da morte à vida e da vida à morte. O caso pode ser ainda mais complexo, quando a série de imagens não tende apenas para um limite musical como corte ou categoria (como em *Salve-se quem puder*..., de Godard, onde ressoa a questão: que música é esta?), mas quando o próprio corte, o próprio limite, forma uma série que se superpõe à primeira (como a construção vertical de *Carmen*, em que as imagens do quarteto se desenvolvem numa série que pode superpor-se às séries cujos cortes elas asseguram). Godard é, certamente, um dos autores que mais refletiu sobre as relações do visual e do sonoro. Mas sua tendência a reinvestir o sonoro no visual, com o objetivo último (como dizia Daney) de “restituí-los” ao corpo de onde foram retirados, conduz a um sistema de desprendimentos ou de micro-cortes em todos os sentidos: os cortes se dispersam, e não passam mais entre o

(45) Burchi, p. 174: Do falso *raccord* “resulta um efeito de hiato que acentua a natureza disjuntiva da mudança de plano, que a elaboração das regras de montagem constantemente obliterara”.

sonoro e o visual, mas no visual, no sonoro, e em suas conexões multiplicadas⁴⁶. O que acontece, ao contrário, quando o corte irracional, o interstício ou o intervalo, passam entre um visual e um sonoro purificados, disjuntivos, libertos um do outro?

Voltando a uma pedagogia demonstrativa, o filme de Eustache, *Les photos d'Alix*, reduz o visual a fotos, a voz a um comentário, mas entre o comentário e a foto progressivamente se abre uma brecha, sem que, aliás, a testemunha se espante com essa heterogeneidade que aumenta. A partir de *O ano passado em Marienbad*, em toda a sua obra Robbe-Grillet utilizou uma nova assincronia, na qual o falado e o visual não se colocavam mais, não correspondiam mais, mas se desmentiam e contradiziam, sem que pudéssemos dar mais "razão" a um ou a outro: algo indecível entre os dois (como nota Gardies, o visual não tem qualquer privilégio de autenticidade, e não comporta menos incrossimilhanças que a fala). E as contradições já não nos deixam confrontar simplesmente o ouvido e o visto separadamente, ou um a um, pedagogicamente: o papel delas está em induzir um sistema de desprendimentos e entrelaçamentos que determinam alternadamente os diferentes presentes por antecipação ou retrogradação, numa imagem-tempo direta, ou organizam uma série de potências, retrogradável ou progressiva, sob o signo do falso⁴⁷. O visual e o falado podem encarregar-se em cada caso da distinção entre o real e o imaginário, ora um, ora outro, tal como uma alternativa entre o verdadeiro e o falso; mas uma seqüência de imagens audiovisuais necessariamente torna o distinto indiscernível, e a alternativa indecível. A primeira característica desta nova imagem é que a "assincronia" não é mais, em absoluto, a que o manifesto soviético invocava, e particularmente Pudovkin: já não se trata de fazer ouvir falas e sons cuja fonte está num extracampo relativo, e que se reportam, portanto, à imagem visual, cujos dados

(46) Marie-Claire Kopars analisa a esse respeito um movimento freqüente na obra de Godard: a separação dos "componentes abstratos" da imagem vai dar lugar a uma recomposição de todos os seus suportes audiovisuais, "num instante, o absoluto", até que os componentes novamente se separem (*Jean-Luc Godard, Etudes cinématographiques*, pp. 20-27).

(47) São numerosas as contradições visual-sonoro em *L'homme qui ment* o albergue é mostrado cheio de gente, enquanto a voz o apresenta como vazio; a voz de Boris diz "não sei quanto tempo fiquei ali...", enquanto a imagem o mostra se afastando. Mas não são as contradições que contam essencialmente: segundo Gardies o que importa são as repetições e permutações que elas permitem, fundadas numa "paradigmática" que mobiliza o visual e o sonoro (*Le cinéma de Robbe-Grillet*, cap. VIII e conclusão). Chatcau e Jost ampliam a noção de paradigma, e fazem com que tenha por objeto parâmetros que cumprem funções de antecipação e retrogradação: daí a descoberta de "tele-estruturas" e de um código que delas depende (*Noirveau cinéma, nouvelle sémiologie*, cap. VI).

eles apenas evitam duplicar. Também não se trata de uma voz *off* que efetivaria um extracampo absoluto enquanto relação com o todo, relação que ainda pertence à imagem visual. Entrando em rivalidade ou em heterogeneidade com as imagens visuais, a voz *off* não tem mais o poder que só as excedia por se definir na relação com os limites delas: ela perdeu a onipotência que a caracterizava no primeiro estágio do cinema falado. Deixou de ver tudo, tornou-se duvidosa, incerta, ambígua, como em *L'homme qui ment*, de Robbe-Grillet ou em *India song*, de Marguerite Duras, pois rompeu as amarras com as imagens visuais que lhe delegavam a onipotência que a elas faltava. A voz *off* perde onipotência, mas ganha autonomia. É esta transformação que Michel Chion analisou tão bem, e levou Bonitzer a propor a noção de "voz *off off*"⁴⁸.

A outra novidade (ou o desenvolvimento da primeira) é, talvez, que não há mais extracampo nem voz *off*, em nenhum sentido. Por um lado, o falado e o conjunto do sonoro conquistaram autonomia: escaparam da maldição de Balazs (não há imagem sonora...), deixaram de ser um componente da imagem visual, como no primeiro estágio, tornaram-se imagem integralmente. A imagem sonora nasceu, em sua própria ruptura, de sua ruptura com a imagem visual. Já não são nem mesmo dois componentes autônomos de uma mesma imagem audiovisual, como em Rossellini, são duas imagens "heautônomas", uma visual e uma sonora, com uma falha, um interstício, um corte irracional entre ambas⁴⁹. Marguerite Duras diz, de *La femme du Gange*: "São dois filmes, o filme da imagem e o filme das vozes. (...) Os dois filmes estão ali, com total autonomia (...). [As vozes] também não são vozes *off*, na acepção habitual da palavra: não facilitam o desenrolar do filme, ao contrário, elas o entram, o perturbam. Não deveríamos prendê-las ao filme da imagem"⁵⁰. É que, por outro lado e ao mesmo tempo, a segunda maldição de Balazs também se apaga: ele reconhecia a existência de primeiros planos sonoros, de fusões etc., mas excluía qual-

(48) Michel Chion mostra que aumenta a importância da voz *off* absoluta justamente porque ela deixa de saber e de ver tudo, desistindo da onipotência: ele invoca Marguerite Duras e Bertolucci, mas encontra um primeiro exemplo notável disso em *La saga d'Anatohan*, de Sternberg (pp. 30-32). Sobre a "voz *off off*", quando uma falha se introduz entre o visual e o sonoro, cf. Bonitzer, p. 69. Mais geralmente, seguiremos os avatares da voz *off*, conforme as distinções que Percheron introduz, quando chama "voz *off in*" o caso em que o locutor está na tela, mas nenhuma voz sai de sua boca (*Ça*, n.º 2, out. 1973); e sobretudo conforme a nova topologia que Daney propõe (*La rampe*, pp. 144-147).

(49) A distinção "autonomia-heautonomia" é de Kant, em outro contexto (cf. *Crítica do juízo*, introdução, V).

(50) Marguerite Duras, *Nathalie Granger*, seguido de *La femme du Gange*, Gallimard, pp. 103-104.

quer possibilidade de um enquadramento sonoro, pois dizia que o som não tinha lados⁵¹. Todavia, o enquadramento visual define-se agora menos pela escolha de um lado preexistente do objeto visual que pela invenção de um ponto de vista que desconecta os lados, ou instaura um vazio entre eles, de maneira a extrair um espaço puro, um espaço qualquer, do espaço dado nos objetos. Um enquadramento sonoro se definirá pela invenção de um puro ato de fala, de música ou até mesmo de silêncio, que deve extrair-se do contínuo audível dado nos ruídos, sons, falas e músicas. Não há portanto mais extracampo, tampouco sons *off* para povoá-lo, já que as duas formas de extracampo, e as distribuições sonoras correspondentes, eram ainda características da imagem visual. Agora, porém, a imagem visual renunciou a sua exterioridade, separou-se do mundo e conquistou seu avesso, libertou-se do que dela dependia. Paralelamente, a imagem sonora livrou-se de sua própria dependência, tornou-se autônoma, conquistou seu enquadramento. A exterioridade da imagem visual enquanto única enquadrada (extracampo) foi substituída pelo *interstício entre dois enquadramentos, o visual e o sonoro*, corte irracional entre duas imagens, a visual e a sonora. É o que nos pareceu definir o segundo estágio do cinema falado (e sem dúvida este segundo estágio nunca teria nascido sem a televisão, foi a televisão que o tornou possível; mas, visto que a televisão renunciava à maior parte de suas próprias possibilidades criadoras, e não as compreendia, foi preciso o cinema para lhe dar uma lição pedagógica, foi preciso haver grandes autores de cinema para mostrar o que ela podia, o que poderia; se é verdade que a televisão mata o cinema, o cinema está sempre, em compensação, ressuscitando a televisão, não apenas porque a nutre com seus filmes, mas porque os grandes autores de cinema inventam a imagem audiovisual, que estão dispostos a “dar” à televisão, se esta lhes oferecer a ocasião, como podemos ver na obra final de Rossellini, nas intervenções de Godard, nas intenções constantes dos Straub, ou em Renoir, em Antonioni...).

Encontramo-nos então diante de dois problemas. De acordo com o primeiro, se é verdade que o enquadramento sonoro consiste em destacar um ato de fala ou de música puros, nas condições criadoras do cinema, em que consiste este ato? É ele que poderemos chamar de “enunciado ou enunciação propriamente cinematográfi-

cos”. Mas, ao mesmo tempo, a questão evidentemente extravasa o cinema. A sociolinguística interessou-se bastante pelos atos de fala, e por suas possibilidades de classificação. O cinema falado, em sua história e sem querer, não propõe uma classificação que poderia irromper também noutro lugar, e ter importância filosófica? O cinema nos convidava a distinguir atos de fala interativos, mais propriamente no som *in* e no som *off* relativo; atos de fala reflexivos, mais no som *off* absoluto; enfim, atos de fala mais misteriosos, atos de fabulação, “flagrantes delitos de criar lendas”, que seriam puros na medida em que fossem autônomos e não pertencessem mais à imagem visual⁵². O primeiro problema é, pois, o de saber qual é a natureza desses atos puros cinematográficos. O segundo problema seria este: quando os atos de fala são supostamente puros, quer dizer, não são mais componentes ou dimensões da imagem visual, o estatuto da imagem se modifica, pois o visual e o sonoro se tornaram dois componentes autônomos de uma mesma imagem realmente audiovisual (por exemplo, em Rossellini). Mas não podemos deter esse movimento: o visual e o sonoro vão dar lugar as duas imagens heautônomas, uma imagem auditiva e uma ótica, constantemente separadas, dissociadas ou desprendidas pelo corte irracional entre ambos (Robbe-Grillet, Straub, Marguerite Duras). No entanto, a imagem que se tornou audiovisual não se estilhaça, ao contrário, ganha uma nova consistência que depende de uma vinculação mais complexa entre a imagem visual e a imagem sonora. Tanto assim que não acreditamos na declaração de Marguerite Duras, a propósito de *La femme du Gange*: as duas imagens estariam ligadas apenas por uma “concomitância material”, ambas escritas na mesma película e sendo vistas ao mesmo tempo. É uma declaração de humor ou de provocação, que proclama, aliás, justamente o que pretende negar, já que imputa a cada uma das duas imagens o poder da outra. Senão, a obra de arte não se caracterizaria por sua necessidade própria, haveria tão só contingência e gratuidade, qualquer coisa sobre qualquer coisa, como na massa dos filmes ruins esteticamente, ou como Mitry critica na própria Marguerite Duras. A heu-

(52) No domínio da linguística não nos referimos à análise das dimensões do ato de fala, feita por Austin e seus sucessores, mas às classificações destes atos como “funções” ou “potências” da linguagem (Malinowski, Firth, Marcel Cohen). Encontra-se um balanço desta questão em Ducrot e Todorov, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Seuil, pp. 87-91. A distinção tripartida que propomos — interativo, reflexivo e fabulativo — parece-nos estar fundada no cinema, mas talvez possa ter extensão mais ampla. [Ver *Dicionário das ciências da linguagem*, trad.: Antonio José Massano, José Afonso, Manuela Carilho e Margarida Font; Publicações Dom Quixote, Lisboa, 1978, pp. 88-91. (N.T.).]

(51) Balazs, *Le cinéma*, cap. XVI.

tonomia das duas imagens não suprime, mas reforça a natureza audiovisual da imagem, consolida a conquista do audiovisual. O segundo problema se refere pois à complexa vinculação das duas imagens heterogêneas, não-correspondentes, díspares: o novo entrelaçamento, um re-encadeamento específico.

Destacar o ato de fala puro, o enunciado propriamente cinematográfico ou a imagem sonora é o primeiro aspecto da obra de Jean-Marie Straub e Danièle Huillet: este alvo deve ser arrancado a seu suporte lido, texto, livro, cartas ou documentos. E se arranca não por arrebatamento nem por paixão, mas supondo uma certa resistência do texto, e mais ainda respeito pelo texto, porém, sempre um esforço especial para extrair dele o ato de fala. Na *Crônica de Ana Madalena Bach*, a suposta voz de Ana Madalena lê as cartas do próprio Bach e os depoimentos de um filho, tanto assim que ela fala como Bach escrevia e falava, acedendo com isso a um tipo de discurso indireto livre. Em *Fortini Cani*, o livro é visto, as páginas são vistas, as mãos que as viram, o autor Fortini lendo os trechos que não foram escolhidos por ele mesmo, mas dez anos depois, reduzido a “se escutar falar”, tomado pelo cansaço, a voz passando pelo espanto, pelo entorpecimento ou aprovação, o não-reconhecimento ou o já-ouvido. E certamente *Othon* não mostra nem o texto nem a representação teatral, mas os implica tanto mais quanto a maior parte dos atores não dominam a língua (sotaque italiano, inglês, argentino): o que eles arrancam à representação é um ato cinematográfico, o que arrancam ao texto é o ritmo ou um *tempo**. O que arrancam à linguagem é uma “afasia”⁵³. Em *De la nuée à la résistance*, o ato de fala é extraído dos mitos (“não, não quero...”), e talvez seja apenas na segunda parte, moderna, que ele consiga vencer a resistência do texto, da linguagem preestabelecida dos deuses. Sempre há condições de estranheza que vão destacar ou, como diz Marguerite Duras, “enquadrar” o ato da fala puro⁵⁴. O próprio Moisés é o arauto de um Deus invisível ou pura Fala, verbo, que vence a resistência dos antigos deuses e não se deixa sequer fixar

* Em italiano, no original. (R.J.R.)

(53) Sobre o “despojamento” da linguagem e o “retorno à afasia”, cf. Straub e Huillet, entrevista a propósito de *Othon*, in *Cahiers du cinéma*, n° 224, out. 1970, e os comentários de Jean Narboni, “La vicariance du pouvoir”, mostrando como a cena teatral permanece “implícida” em sua transformação cinematográfica, p. 45. A propósito de *Fortini Cani*, Narboni invoca “a idéia de um texto voltando-se contra si no momento da leitura” (n° 275, p. 13).

(54) “Aqui o enquadramento é o da fala” (in *Les films de J.-M. Straub et D. Huillet*, Goethe Institut, Paris, p. 55).

em suas próprias Tábuas. E talvez isso explique o encontro dos Straub com Kafka: pois também pensava que temos apenas o ato de fala para vencer a resistência dos textos dominantes, das leis preestabelecidas, dos veredictos previamente decididos. Mas, se isso vale para *Moïse et Aaron*, em *Amerika, rapports de classes* já não basta dizer que o ato da fala deve se arrancar ao que resiste a ele: é que ele resiste, é ele o ato de resistência. Não se destaca o ato de fala daquilo que lhe resiste sem o fazer resistente, contra o que ameaça. É ele a violência que ajuda, “ali onde reina a violência”: o *Hinaus!*, de Bach. Não seria por isso que o ato de fala é ato de música, no “sprech-gesang” de Moisés, mas também na execução da música de Bach que se “arranca” das partituras, mais ainda do que a voz de Ana Madalena “se arrancava” das cartas e documentos? O ato de fala ou de música é uma luta: ele deve ser econômico e raro, infinitamente paciente, para se impor ao que resiste a ele, mas extremamente violento para ser, ele próprio, uma resistência, um ato de resistência⁵⁵. Irresistivelmente, ele ascende.

Em *Non réconciliés*, o ato de fala é o da velha, agora mais esquizofrênica que afásica, e ascende até a imagem sonora do tiro final: “eu observava como o tempo transcorria; borbulhava, se batia, pagava um milhão por uma bala e depois não tinha nem um tostão para um pãozinho”. O ato de fala está como que posto de viés sobre todas as imagens visuais que ele atravessa, e que se organizam como vários cortes geológicos, camadas arqueológicas, em ordem variável segundo as fraturas e as lacunas: Hindenburg, Hitler, Adenauer, 1910, 1914, 1942, 1945... É esse, nos Straub, o estato comparado da imagem sonora e da imagem visual: pessoas falam num vazio, e, enquanto a fala ascende, o espaço se embrenha na terra, e não deixa ver, mas faz ler seus enterramentos arqueológicos, suas espessuras estratográficas, documenta os trabalhos que foram necessários e as vítimas imoladas para fertilizar um campo, as lutas que se travaram e os cadáveres largados (*De la nuée, Fortini Cani*). A história é inseparável da terra, a luta de classes ocorre debaixo da terra, e, se queremos apreender um acontecimento, não devemos mostrá-lo, não devemos passar ao longo do acontecimen-

(55) Straub e Huillet: “A dialética entre paciência e violência esconde-se na própria arte de Bach”. E eles insistem na necessidade de mostrar “pessoas tocando música”: “Cada trecho de música que mostramos será realmente executado diante da câmera, tomado em som direto e filmado em um único plano. O núcleo do que será mostrado durante um trecho de música é, a cada vez, como se toca tal música. Pode acontecer de ser introduzido por uma partitura, um manuscrito ou uma edição impressa do original...” (Goethe Institut, pp. 12-24).

to, mas entranhar-nos nele, passar por todas as camadas geológicas que são sua história interna (e não apenas um passado mais ou menos longínquo). Não acredito nos grandes acontecimentos ruidosos, dizia Nietzsche. Aprender um acontecimento é ligá-lo às camadas mudas da terra que constituem sua verdadeira continuidade, ou que o inscrevem na luta de classes. Há algo camponês na história. Agora é, portanto, a imagem visual, a paisagem estratográfica, que por sua vez resiste ao ato de fala e lhe opõe um amontoado silencioso. Até mesmo as cartas, livros e documentos, aquilo de que o ato de fala se arrancava, entraram na paisagem, com os monumentos, os ossuários, as inscrições lapidares. A palavra “resistência” tem vários sentidos para os Straub, e agora são a terra, a árvore e a rocha que resistem ao ato de fala, a Moisés. Moisés é o ato de fala ou a imagem sonora, mas Aarão é a imagem visual, ele “dá a ver”, e o que ele dá a ver é a continuidade que vem da terra. Moisés é o novo nômade, aquele que não quer outra terra que não a palavra de Deus sempre errante, mas Aarão quer um território, e já o “lê” como meta do movimento. Entre os dois, o deserto, mas também o povo, que “ainda falta” e no entanto já está ali. Aarão resiste a Moisés, o povo resiste a Moisés. O que o povo escolherá, a imagem visual ou a imagem sonora, o ato de fala ou a terra?⁵⁶ Moisés crava Aarão na terra, mas Moisés sem Aarão não tem relação com o povo, com a terra! Pode-se dizer que Moisés e Aarão são as duas partes da Idéia; estas partes, todavia, nunca mais formarão um todo, só uma disjunção de resistência, que deveria impedir a fala de ser despótica, e a terra de pertencer, de ser possuída, submetida a sua última camada. É como em Cézanne, mestre de Straub: por um lado a “obstinada geometria” da imagem visual (o desenho), que se entranha e faz ler os “embasamentos geológicos”, por outro esta nuvem, esta “lógica aérea” (cor e luz, dizia Cézanne), mas também ato de fala que ascende da terra para o sol⁵⁷. As duas trajetórias: “a voz vem do outro lado da imagem”. Uma resiste à outra, mas

(56) Cf. a minuciosa análise dos papéis de Moisés e Aarão, na entrevista aos *Cahiers du cinéma*, nº 258.

(57) Sobre os dois momentos, e sua troca e circulação em Cézanne, cf. Henri Maldiney, *Regard, parole, espace*, *Age d'homme*, pp. 184-192. Certos comentaristas marcaram bem a riqueza dos dois momentos nos Straub, de diferentes pontos de vista que sempre nos levam a Cézanne: a “mistura ativa entre duas paixões, a política e a estética” (Biette, *Cahiers du cinéma*, nº 332); ou a dupla composição, de cada plano e da relação dos planos, “o cixo e o ar” (Manfred Blank, nº 305). Este último texto apresenta uma análise do “sistema” em *De la nuée...*: “Enquanto tudo isso era filmado, o sol moven-se do leste para o oeste e iluminou as pessoas, que sempre vemos no mesmo lugar, de um ângulo diferente para cada plano. (...) É o sol é o fogo, o fogo que entra na terra e a desperta, e um pôr-do-sol é um plano paralelo ao plano do campo”. Os Straub costumam citar a frase de Cézanne: “Olhem esta montanha, outrora ela foi fogo”.

é nessa disjunção sempre recriada que a história debaixo da terra adquire valor estético emotivo, e o ato de fala no rumo do sol ganha intenso valor político. Os atos de fala do nômade (Moisés), do bastardo (*De la nuée...*), do exilado (*Amerika...*) são atos políticos, e por isso eram já de início atos de resistência. Se os Straub dão ao filme que baseiam em Kafka o título de *Amerika, rapports de classes* (“América, relações de classes”) é porque, já de início, o herói toma a defesa do homem subterrâneo, do motorista de baixo, depois tem de enfrentar a intriga da classe superior, que o separa de seu tio (a entrega da carta): o ato de fala, a imagem sonora, é ato de resistência, tanto quanto em Bach, que desordenava a repartição do profano e do sagrado, tanto quanto em Moisés, que transformava a fala dos sacerdotes e do povo. Mas, inversamente, a imagem visual, a paisagem telúrica desenvolve toda uma potência estética que descobre as camadas de história e de lutas políticas sobre as quais ela está construída. Em *Toute révolution est un coup de dés*, pessoas recitam o poema de Mallarmé sobre a colina do cemitério onde estão enterrados os mortos da Comuna de Paris: elas repartem entre si os elementos do poema segundo o caráter tipográfico destes, como se fossem objetos desenterrados. É preciso manter a um só tempo que a fala cria o acontecimento, o faz surgir, e que o acontecimento silencioso é encoberto pela terra. O acontecimento é sempre a resistência, entre o que o ato de fala arranca e o que a terra enterra. É um ciclo do céu e da terra, da luz exterior e o do fogo subterrâneo, e ainda mais do sonoro e do visual, que nunca reforma um todo, mas constitui a cada vez a disjunção das duas imagens, ao mesmo tempo que o novo tipo de relação, uma relação de incomensurabilidade bem precisa, não uma ausência de relação.

O que constitui a imagem audiovisual é uma disjunção, uma dissociação do visual e do sonoro, ambos heurísticos, mas ao mesmo tempo uma relação incomensurável ou um “irracional” que liga um ao outro, sem formarem um todo, sem se proporem o menor todo. É uma resistência oriunda do arruinamento do esquema sensorio-motor, e que separa a imagem visual e a imagem sonora, mas integrando-as, mais ainda, numa relação não totalizável. Marguerite Duras irá cada vez mais longe nesse sentido: centro de uma trilogia, *India song* estabelece um extraordinário equilíbrio metastável entre uma imagem sonora que nos faz ouvir todas as vozes (*in* e *off*, relativas e absolutas, atribuíveis e não-atribuíveis, todas riva-

lizando e conspirando, se ignorando, esquecendo, sem que nenhuma tenha a onipotência ou a última palavra), e uma imagem visual que nos faz ler uma estratografia muda (personagens que mantêm a boca fechada mesmo quando falam do outro lado, tanto assim que o que dizem já está no passado composto, enquanto o lugar e o acontecimento, o baile na embaixada, são a camada morta que encobre um antigo estrato ardente, outro baile em outro lugar)⁵⁸. Na imagem visual descobre-se a vida sob as cinzas ou por trás dos espelhos, assim como na imagem sonora se extrai um ato de fala puro, mas polívoco, que se separa do teatro e se arranca à escritura. As vozes “intemporais” são como quatro lados de uma entidade sonora, que se confronta com a entidade visual: o visual e o sonoro são perspectivas abertas sobre uma história de amor, ao infinito, a mesma e, no entanto, diferente. Antes de *India song*, *La femme du Gange* já fundava a heautonomia da imagem sonora com base nas duas vozes intemporais, e definia o fim do filme como o encontro do sonoro e do visual “tocando-se” no ponto infinito cujas perspectivas eles são, perdendo então seus respectivos lados⁵⁹. E, depois, *Son nom de Venise dans Calcutta désert* insistirá na heautonomia de uma imagem visual entregue às ruínas, libertando um estrato ainda mais antigo, como um nome de solteira sob o nome da mulher casada, mas tendendo sempre a um fim, quando toca no ponto comum das duas imagens, ao infinito (é como se o visual e o sonoro se encerrassem com o tátil, com a “junção”). *Le camion* pode restituir corpo às vezes, no fundo, mas na medida em que o visível se desencarna ou esvazia (a cabine dianteira, o trajeto, as aparições do caminhão-fantasma): “Nada mais há, além de lugares de uma história, e de história só resta a que não ocorre”⁶⁰.

Os primeiros filmes de Marguerite Duras eram marcados por todas as potências da casa, ou do conjunto parque-casa, medo e de-

(58) *India song* está entre os filmes que suscitaram um grande número de comentários sobre a relação visual-sonoro: especialmente Pascal Bonitzer (*Le regard et la voix*, pp. 148-153); Dominique Noguez (*Eloge du cinéma expérimental*, Centre Georges Pompidou, pp. 141-149); Dionys Mascolo (in *Marguerite Duras*, Albatros, pp. 143-156). Esta última coletânea contém também artigos fundamentais sobre *La femme du Gange*, escritos por Joël Farges, Jean-Louis Libois e Catherine Weinzaepflen.

(59) Marguerite Duras, *Nathalie Granger*, seguido de *La femme du Gange*: quando “o filme da imagem” e “o filme das vozes”, sem entrarem num novo acordo, tocam, cada um deles, no ponto infinito que constitui a “junção” deles, ambos “morrem”, ao mesmo tempo que seus respectivos lados se esmagam (Marguerite Duras determina este ponto em *La femme du Gange*, pp. 183-184; mas o filme não termina aí, como se houvesse um “mais” ou uma sobrevivência, que serão reinvestidos no próximo filme, também duplo).

(60) Youssef Ishagpour, *D'une image à l'autre*, Médiations, p. 285 (esta fórmula é extraída de uma análise minuciosa da obra de Duras, pp. 225-298).

sejo, falar e calar, sair e voltar, criar um acontecimento e dissimulá-lo etc. Marguerite Duras era uma grande cineasta da casa, tema tão importante no cinema, não apenas porque as mulheres “habitam” as casas, em todos os sentidos, mas porque as paixões “habitam” as mulheres: é o caso de *Détruire dit-elle*, e sobretudo de *Nathalie Granger*, e, mais tarde ainda, *Vera Baxter*. Mas por que ela vê em *Vera Baxter* uma regressão de sua obra, enquanto, em *Nathalie Granger*, uma preparação à trilogia que iria se seguir? Não é a primeira vez que um artista pode considerar que o que realizou com pleno êxito é apenas um passo, para a frente ou atrás, com relação a um objetivo mais profundo. No caso de Marguerite Duras, a casa deixa de a satisfazer porque só pode assegurar uma autonomia dos componentes visual e sonoro para uma mesma imagem audiovisual (a casa ainda é um lugar, um *locus*, no duplo sentido de fala e espaço). Todavia, ir mais longe, atingir a heautonomia de uma imagem sonora e de uma imagem visual, fazer das duas imagens as perspectivas de um ponto comum situado no infinito, esta nova concepção do corte irracional não pode se fazer na casa, nem com ela. Sem dúvida a casa-parque já tinha a maior parte das propriedades de um espaço qualquer, os vazios e desconexões. Mas era preciso abandonar a casa, abolir a casa, para que o espaço qualquer pudesse se construir tão-somente na fuga, ao mesmo tempo que o ato de fala devia “sair e fugir”. As personagens, apenas na fuga, deviam se encontrar e responder. Era preciso conseguir o inabitável, tornar o espaço inabitável (praia-mar, ao invés de casa-parque), para que ele atingisse uma heautonomia, comparável à do ato de fala que se tornou inatribuível: uma história que já não tem lugar (imagem sonora) para lugares que já não têm história (imagem visual)⁶¹. E seria este novo traçado do corte irracional, a nova maneira de o conceber, que constituiria a relação audiovisual.

Na disjunção da imagem sonora que se tornou puro ato de fala, e da imagem visual que se tornou legível ou estratificada, o que distingue a obra de Marguerite Duras da dos Straub? Uma primeira diferença seria que, para Duras, o ato da fala a ser alcançado é o amor inteiro ou o desejo absoluto. É ele que pode ser silêncio, ou canto, ou grito, como o grito do vice-cônsul em *India song*⁶². É ele

(61) Marguerite Duras fala do “despovoamento do espaço” em *India song*, e sobretudo da “inabituação dos lugares” em *Son nom de Venise...*: cf. *Marguerite Duras*, pp. 21 e 94. Ishagpour analisa esse “abandono do habitat” desde *La femme du Gange*, pp. 239-240.

(62) Viviane Forrester, “Territoires du cri”, in *Marguerite Duras*, pp. 171-173.

que manda na memória e no esquecimento, no sofrimento, no sofrimento e na esperança. E, sobretudo, é ele a fabulação criadora coextensiva de todo o texto de onde se arranca, constituindo uma escritura infinita mais profunda que a leitura. A segunda diferença consiste em um caráter líquido que cada vez mais marca a imagem visual em Marguerite Duras: é a umidade tropical indiana que vem do rio, mas também se espalha pela praia e no mar; é a umidade da Normandia, que já atraía o caminhão (*Le camion*), da Beauce até o mar; e a sala abandonada de *Agatha* é menos uma casa que um lento navio fantasma dirigindo-se para a praia, enquanto se desenvolve o ato de fala (daí sairá *L'homme atlantique*, como continuação natural). Tem grandes conseqüências o fato de Marguerite Duras fazer, assim, marinhas: não somente porque se liga ao que é mais importante na escola francesa, o cinza do dia, o movimento específico da luz, a alternância da solar e da lunar, o sol que se põe na água, a percepção líquida. Mas também porque a imagem visual, diferentemente dos Straub, tende a ultrapassar seus valores estratificados ou “arqueológicos” rumo a uma calma potência fluvial e marítima que vale pelo eterno, que mistura os estratos e arrasta as estátuas. Não somos entregues à terra, mas ao mar. As coisas apagam-se sob a maré, mais que se enterram na terra seca. O início de *Aurélia Steiner* parece comparável ao de *De la nuée...*: arrancar o ato de fala ao mito, o ato de fabulação à fábula; mas as estátuas dão lugar ao *travelling* da parte dianteira de um carro, depois à embarcação fluvial, depois aos planos fixos das ondas⁶³. Em suma, a legibilidade característica da imagem visual torna-se oceanográfica, mais que telúrica e estratográfica. *Agatha et les lectures illimitées* remete a leitura a esta percepção marinha mais profunda que a das coisas, ao mesmo tempo que a escritura remete a este ato de fala, mais profundo que um texto. Cinematograficamente, Marguerite Duras pode ser aproximada de um grande pintor que diria: se conseguisse ao menos captar uma onda, nada mais que uma onda, ou até mesmo um pouco de areia molhada... Haveria ainda uma terceira diferença, ligada sem dúvida às duas precedentes. Nos Straub, a luta de classes é a relação que está sempre circulando entre duas imagens incomensuráveis, a visual e a sonora, a imagem sonora que não arranca o ato de fala ao discurso dos deuses ou dos padrões sem a

(63) Cf. a análise de Nathalie Heinrich, sobre a complementaridade rio-fala, *Cahiers du cinéma*, n.º 307, pp. 45-47.

intercessão de alguém que poderemos chamar de “traidor de sua própria classe” (é o caso de Fortini, mas também de Bach, Mallarmé, Kafka), e a imagem visual que não conquista seus valores estratográficos se a terra não for nutrida por lutas operárias e sobretudo camponesas, por todas as grandes resistências⁶⁴. Por isso os Straub poderão apresentar sua obra como profundamente marxista, mesmo levando em conta o bastardo ou o exilado (inclusive na relação de classes bem pura que dá vida a *Amerika*). Mas, em sua distância do marxismo, Marguerite Duras não se contenta com personagens que seriam traidores de sua própria classe, ela convoca os fora-de-classe, a mendiga e os leprosos, o vice-cônsul e a criança, os representantes de comércio e os gatos, para fazer deles uma “classe da violência”. Tal classe da violência, introduzida já em *Nathalie Granger*, não tem por função ser vista em imagens brutais; é ela que cumpre a função de circular entre os dois tipos de imagens, e de pô-los em contato, o ato absoluto da fala-desejo na imagem sonora, a potência ilimitada do rio-oceano na imagem visual: a mendiga no cruzamento do rio e do canto⁶⁵.

Portanto, no segundo estágio, o falado, o sonoro deixam de ser componente da imagem visual: são o visual e o sonoro que se tornam dois componentes autônomos de uma imagem audiovisual, ou, mais ainda, duas imagens heautônomas. É o caso de dizermos, com Blanchot: “falar não é ver”. Parece aqui que falar deixa de ver, de fazer ver e até de ser visto. Simplesmente, uma primeira observação é necessária: falar só rompe assim com seus laços visuais se renunciar ao próprio exercício habitual ou empírico, se conseguir voltar-se para um limite que é a um só tempo como que indizível e no entanto algo que só pode ser falado (“uma fala diferente, que leva daqui e dali, e ela mesma diferindo de falar...”). Se o limite é o ato de fala puro, este pode tomar tanto o aspecto de um grito, de sons musicais ou não, com o conjunto da série sendo constituído de elementos independentes dos quais cada um, aqui e ali, pode constituir por sua vez um limite em relação às possibilidades de decupagem, de reversão, de retrogradação, de antecipação. O contínuo so-

(64) À questão “O texto de Fortini não é autoritário?”, Straub responde: “Esta língua é a de uma classe no poder, mas, ainda assim, uma língua de alguém que traiu esta classe o quanto pôde...” (*Conférence de presse*, Pesars, 1976; e também: “todos os caracteres das guerras camponesas têm algo em comum com essas paisagens”).

(65) Marguerite Duras propõe a noção, ou melhor, “o sentimento fugidio de uma classe da violência”, em *Nathalie Granger*, p. 76, p. 95 (e p. 52, sobre a situação bem particular do caixeiro-viajante). Bonitzer comenta essa classe da violência em *India song*, que reúne “leprosos, mendigos e vice-cônsules”: pp. 152-153.

noro deixa pois de se diferenciar conforme os pertencimentos da imagem visual ou as dimensões do extracampo, e a música já não garante uma apresentação direta de um suposto todo. Este contínuo adquire agora o valor de inovação apontado por Michel Fano nos filmes de Robbe-Grillet (especialmente em *L'homme qui ment*): garante a heautonomia das imagens sonoras, e deve alcançar a um só tempo o ato de fala como limite, que não consiste forçosamente numa fala no sentido estrito, e a organização musical da série, que não consiste forçosamente em elementos musicais (do mesmo modo, em Marguerite Duras, a música será confrontada com a organização das vozes e com o ato absoluto de desejo, grito do vice-cônsul ou voz exaltada em *La femme du Gange*, ou, em Straub, a organização das falas de Ana Madalena com a execução da música e o grito de Bach...). Mas seria errôneo inferir, disso, a prevalência do sonoro no cinema moderno. A mesma observação, com efeito, vale para a imagem visual: ver se conquista uma heautonomia arrancando-se a seu exercício empírico, e entrega-se a um limite que é a um só tempo algo indivisível e no entanto algo que só pode ser visto (uma espécie de vidência, diferindo do ver, e passando pelos espaços quaisquer, vazios ou desconectados)⁶⁶. É a visão de um ce-go, de Tirésias, como a fala era a de um afásico ou de um amnésico. Por isso, *nenhuma das duas faculdades se eleva ao exercício superior sem atingir o limite que a separa da outra, mas a reporta a outra separando-a*. O que a fala profere é também o invisível que a vista só vê por vidência, e o que a vista vê é o que a fala profere de indizível. Marguerite Duras poderá invocar as “vozes *voyeuses*”, e fazê-las dizer com tanta frequência, “vejo”, “vejo sem ver, é isso”. A fórmula geral de Philippon, filmar a fala como algo visível, continua válida, tanto mais que ver e falar assim ganham um novo sentido. Quando a imagem sonora e a imagem visual tornam-se heautônomas, não deixam com isso de constituir uma imagem audiovisual, tão mais pura quanto a nova correspondência nasce das formas determinadas da sua não-correspondência: é o limite de cada uma que a refere à outra. Não é uma construção arbitrária, mas bem rigorosa, como em *La femme du Gange*, que faz com que morram tocando-se, mas só se tocam no limite que as mantém separadas,

(66) *L'entretien infini*, “Parler ce n'est pas voir”, pp. 35-46. Este tema é recorrente em Blanchot, mas o texto que citamos é sem dúvida o mais condensado. Por isso ressaltamos nele o papel que Blanchot atribui à visão, por outro lado, mas de maneira ambígua ou secundária.

“por isso intransponível, sempre transpondo, entretanto, porque é intransponível”. A imagem visual e a imagem sonora estão numa relação especial, relação indireta livre. Com efeito já não estamos no regime clássico onde um todo interiorizaria as imagens e se exteriorizaria nas imagens, constituindo uma representação indireta do tempo, e podendo receber da música uma apresentação direta. Agora, o que se tornou direto foi uma imagem-tempo enquanto tal, com suas duas faces dissimétricas, não totalizáveis, mortais quando se tocam, a de um fora mais longínquo que qualquer exterior, a de um dentro mais profundo que qualquer interior, aqui onde se eleva uma fala musical, ali onde o visível se encobre ou enterra⁶⁷.

(67) Sobre a concepção prática do “contínuo” sonoro e os aspectos de sua novidade, em Fano, cf. esp. Gardies, *Le cinéma de Robbe-Grillet*, pp. 85-88. Sobre o tratamento de um contínuo sonoro em *Carmen*, de Godard, cf. “Les mouettes du pont d'Austerlitz”, entrevista de François Musy, *Cahiers du cinéma*, n° 355, jan. 1984. Nosso problema do enquadramento sonoro não é diretamente abordado por estes autores, embora avancem, de maneira decisiva, para a solução. Mais geralmente, as análises técnicas parecem atrasadas a este respeito (com exceção de Dominique Vilain, *L'oeil à la caméra*, que coloca diretamente a questão, cap. IV). Acreditamos que um enquadramento sonoro pode ser definido tecnologicamente por: 1. multiplicidade de microfones, e sua diversidade qualitativa; 2. filtros, corretores ou de corte; 3. moduladores temporais, de reverberação ou *à délai* (inclusive o harmonizador); 4. estereofonia, na medida em que esta deixa de ser um posicionamento no espaço para se tornar a exploração de uma densidade ou de um volume temporal sonoros. Sem dúvida pode-se obter um enquadramento do som por meios artesanais; mas apenas porque se terá conseguido produzir efeitos comparáveis aos dos meios tecnológicos modernos. O importante é que os meios ajam desde a tomada de som, e não somente na mixagem e na montagem; aliás, a diferença vai se tornando mais e mais relativa. É Glenn Gould quem está mais avançado, não apenas na montagem sonora, mas no enquadramento, que realiza no rádio (cf. o filme *Radio as music*). Seria preciso confrontar as concepções de Fano e Gould. Elas implicam uma concepção nova da música, que deriva de Berg para Fano, de Schoenberg para Gould. Segundo Gould, segundo Cage também, deve-se enquadrar, inventar um enquadramento sonoro e ativo para tudo o que nos rodeia auditivamente, para tudo o que o ambiente põe a nossa disposição. Cf. *The Glenn Gould reader*, Knopf, New York; e Geoffroy Paysant, *Glenn Gould, un homme du futur*, cap. IX, que comete um único erro em suas análises: privilegiar as operações de montagem do som às custas das de enquadramento.

Conclusões

1

O cinema não é língua, universal ou primitiva, nem mesmo linguagem. Ele traz à luz uma matéria inteligível, que é como que um pressuposto, uma condição, um correlato necessário através do qual a linguagem constrói seus próprios “objetos” (unidades e operações significantes). Mas esse correlato, mesmo inseparável, é específico: consiste em movimentos e processos de pensamento (imagens pré-lingüísticas), e em pontos de vista tomados sobre esses movimentos e processos (signos pré-significantes). Ele constitui toda uma “psicomecânica”, o autômato espiritual, ou o enunciável de uma língua, que possui lógica própria. A língua daí tira enunciados de linguagem com unidades e operações significantes, mas o próprio enunciável mais suas imagens e signos são de outra natureza. Seria o que Hjelmslev chama de “matéria” não-lingüisticamente formada, enquanto a língua opera por forma e substância. Ou melhor, é o significável primeiro, anterior a qualquer significação, que para Gustave Guillaume era a condição da lingüística¹. Compreende-se, então, a ambigüidade que percorre a semiótica e a semiologia: a semiologia, de inspiração lingüística, tende a fechar sobre si o “significante”, e a separar a linguagem das imagens e dos signos que constituem sua matéria-prima². Chama-se semiótica, ao contrário, a dis-

(1) Encontraremos uma excelente apresentação geral da obra de Guillaume em Alain Rey, *Théorie du signe et du sens*, Klincksieck, II, pp. 262-264. Ortigues faz uma análise mais detalhada em *Le discours et le symbole*, Aubier.

(2) Sobre a tendência a eliminar a noção de signo, cf. Ducrot et Todorov, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Seuil, pp. 438-453. Christian Metz concorda com essa tendência (*Langage et cinéma*, Albatros, p. 146).

ciplina que só considera a linguagem em relação a esta matéria específica, imagens e signos. Claro, quando a linguagem se apodera da matéria ou do enunciável, ela faz deles enunciados propriamente lingüísticos que já não se exprimem em imagens ou em signos. Mas mesmo os enunciados, por sua vez, se reinvestem em imagens e signos, e fornecem de novo o que é enunciável. Pareceu-nos que o cinema, precisamente por suas virtudes automáticas ou psicomecânicas, era o sistema das imagens e dos signos pré-lingüísticos, e que retomava os enunciados em imagens e signos característicos desse sistema (a imagem lida do cinema mudo, o componente sonoro da imagem visual no primeiro estágio do cinema falado, a própria imagem sonora do segundo estágio do falado). Por isso o corte do cinema mudo ao falado nunca pareceu ser o essencial na evolução do cinema. Em compensação, pareceu-nos essencial, nesse sistema das imagens e signos, a distinção de dois tipos de imagens com seus signos correspondentes, as imagens-movimento e as imagens-tempo, que só mais tarde surgiriam ou se desenvolveriam. As kinoestruturas e as cronogêneses são dois capítulos sucessivos de uma semiótica pura.

O cinema considerado como psicomecânica, ou autômato espiritual, reflete-se em seu próprio conteúdo, em seus temas, situações, personagens. Mas a relação não é simples, pois esta reflexão dá lugar a oposições, a inversões, tanto quanto a resoluções ou reconciliações. O autômato sempre teve dois sentidos coexistentes, complementares, até mesmo quando entravam em guerra. Por um lado, é o grande autômato espiritual que marca o exercício mais alto do pensamento, a maneira pela qual o pensamento pensa e se pensa a si mesmo, no fantástico esforço de uma autonomia; é nesse sentido que Jean-Louis Schefer pode creditar o cinema de um gigante atrás de nossas cabeças, ludião, manequim ou máquina, homem mecânico e sem nascimento que põe o mundo em suspenso³. Mas, por outro lado, o autômato é também autômato psicológico, que se não depende mais do exterior não é por ser autômato, mas porque foi despossuído de seu próprio pensamento, e obedece a uma impressão interna que se desenvolve apenas em visões ou em ações rudimentares (do sonhador ao sonâmbulo, e inversamente, por intermédio da hipnose, da sugestão, da alucinação, da idéia fixa etc.)⁴.

(3) Jean-Louis Schefer, *L'homme ordinaire du cinéma*, Cahiers du cinéma - Gallimard.

(4) São os dois extremos do pensamento, o autômato espiritual da lógica, invocado por Espinoza e Leibniz, o autômato psicológico da psiquiatria, estudado por Janet.

Há nisso algo que é propriedade exclusiva do cinema, que não tem nada a ver com o teatro. Se o cinema é o automatismo que se tornou arte espiritual, isto é, antes de mais nada a imagem-movimento, ele se confronta com os autômatos, não por acidente mas por sua essência. A escola francesa nunca perderá o gosto pelos autômatos pendulares e pelas personagens de relojoaria, mas se confrontará também com as máquinas motoras, assim como a escola americana ou a escola soviética. O agregado homem-máquina variará conforme o caso, mas sempre para propor a questão do futuro. E é possível que o maquinismo atinja tão bem o coração do homem, que desperte as potências mais antigas, e que a máquina motora coincida com um puro e simples autômato psicológico, a serviço de uma nova e temível ordem: é o cortejo dos sonâmbulos, alucinados, magnetizadores-magnetizados no expressionismo, desde *O gabinete do dr. Caligari* até *O testamento do dr. Mabuse*, passando por *Metrópolis* e seu robô. O cinema alemão convocava as potências primitivas, mas era talvez o mais bem situado para anunciar algo que iria mudar o cinema, "realizá-lo" horrivelmente, e assim modificar os seus dados.

O interesse do livro de Krakauer, *De Caligari a Hitler*, esteve em mostrar como o cinema expressionista refletia a ascensão do autômato hitleriano na alma alemã. Mas isso ele mostrou, ainda, de um ponto de vista exterior, enquanto o artigo de Walter Benjamin se instalava no interior do cinema, para mostrar como a própria arte do movimento automático (ou, como dizia ele de maneira ambígua, arte de reprodução) devia coincidir com a automatização das massas, a encenação de Estado, a política transformada em "arte": Hitler como cineasta... E é verdade que até o final o nazismo se pensa em concorrência com Hollywood. Rompia-se o noivado revolucionário da imagem-movimento com uma arte das massas transformadas em sujeito, dando lugar às massas assujeitadas enquanto autômato psicológico, e a seu chefe como grande autômato espiritual. É o que leva Syberberg a dizer: a imagem-movimento só pode culminar em Leni Riefenstahl; e, se um processo contra Hitler devesse ser aberto pelo cinema, teria de ser no interior do cinema, contra Hitler cineasta, para "vencê-lo cinematograficamente, voltando contra ele suas próprias armas"⁵. É como se Syberberg sentisse a ne-

(5) Cf. Serge Daney, *La rampe*, "L'Etat-Syberberg", pp. 111 e 172. A análise de Daney aqui se fundamenta em numerosas declarações do próprio Syberberg. Syberberg inspira-se em Benjamin, mas vai mais longe, lançando o tema "Hitler como cineasta". Benjamin observava apenas que "a reprodução em massa", no domínio da arte, encontrava seu objeto privilegiado na "reprodução das massas", grandes cortejos, encontros, manifestações esportivas, guerra enfim ("A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica", in *Teoria da cultura de massa*, coletânea editada por Luis Costa Lima, Ed. Saga, Rio de Janeiro, 1970).

cessidade de acrescentar um segundo volume ao livro de Krakauer, mas que fosse um filme: não mais de Caligari (ou de um filme da Alcmânia) a Hitler, mas de Hitler a *Um filme da Alemanha*, dando-se a mudança no interior do cinema, contra Hitler, mas também contra Hollywood, contra a violência representada, contra a pornografia, contra o comércio... Mas a que preço? Só se encontrará uma verdadeira psicomecânica se ela for fundada em *novas associações*, reconstituindo-se o grande autômato mental, cujo lugar Hitler tomou, ressuscitando-se os autômatos psicológicos, que ele subjugou. Será preciso renunciar à imagem-movimento, isto é, ao vínculo que o cinema introduziu, já de início, entre o movimento e a imagem, para libertar outras forças que ele mantinha subordinadas, e que não tiveram tempo de desenvolver seus efeitos: a projeção, a transparência⁶. Trata-se, na verdade, de um problema mais amplo: pois a projeção, a transparência, são apenas meios técnicos que levam diretamente à imagem-tempo, substituem a imagem-movimento pela imagem-tempo. O cenário se transforma, mas é que “aqui o espaço nasce do tempo” (*Parsifal*). Um novo regime da imagem, assim como do automatismo?

Claro, uma volta ao ponto de vista extrínseco impõe-se: a evolução tecnológica e social dos autômatos. Os autômatos de relojoaria, mas também os autômatos motores, em suma, os autômatos de movimento, davam lugar a uma nova raça, informática e cibernética, autômatos de cálculo e de pensamento, autômatos de regulação e *feed-back*. Também o poder invertia sua figura, e, em vez de convergir para um único e misterioso chefe, inspirador dos sonhos, governante das ações, diluía-se numa rede de informação, cujos “de-liberadores” geriam a regulação, o tratamento, o armazenamento, através dos entrecruzamentos de insones e videntes (é por exemplo o complô mundial que vimos em Rivette, ou o *Alphaville* de Godard, o sistema de escuta e vigilância em Lumet, mas acima de tudo a evolução dos três Mabuse de Lang, o terceiro Mabuse, o Mabuse do regresso à Alemanha, após a guerra)⁷. E, sob formas muitas ve-

zes explícitas, os novos autômatos iriam povoar o cinema, para o melhor e para o pior (o melhor seria o grande computador de Kubrick em *2001*), e tornar a lhe dar, especialmente pela ficção científica, a possibilidade de enormes encenações que o impasse da imagem-movimento havia provisoriamente eliminado. Mas novos autômatos não invadem o conteúdo sem que um novo automatismo assegure uma mutação da forma. A figura moderna do autômato é o correlato de um automatismo eletrônico. A imagem eletrônica, isto é, a imagem de televisão ou vídeo, a imagem numérica nascente, devia ou transformar o cinema, ou substituí-lo, marcar sua morte. Não pretendemos fazer uma análise das novas imagens, o que iria além de nosso projeto, mas apenas marcar certos efeitos cuja relação com a imagem cinematográfica ainda está por ser determinada⁸. As novas imagens já não têm exterioridade (extracampo), tampouco interiorizam-se num todo: têm, melhor dizendo, um direito e um avesso, reversíveis e não passíveis de superposição, como um poder de se voltar sobre si mesmas. Elas são objeto de uma perpétua reorganização, na qual uma nova imagem pode nascer de qualquer ponto da imagem precedente. A organização do espaço perde com isso suas direções privilegiadas, e antes de mais nada o privilégio da vertical, de que ainda lemos um vestígio na posição da tela, em favor de um espaço onidirecional que está sempre variando seus ângulos e coordenadas, trocando a vertical e a horizontal. E a própria tela, mesmo se ainda conserva a posição vertical por convenção, não parece mais remeter à postura humana, como uma janela ou ainda um quadro, mas constitui antes uma mesa de informação, superfície opaca sobre a qual se inscrevem “dados”, com a informação substituindo a Natureza, e o cérebro-cidade, o terceiro olho, substituindo os olhos da Natureza. Enfim, com o sonoro conquistando uma autonomia que cada vez mais lhe dá o estatuto de imagem, as duas imagens, a sonora e a visual, entram em relações complexas sem subordinação nem mesmo comensurabilidade, e atingem seu limite comum na medida em que cada uma atinge seu próprio limite. Em todos esses sentidos, o novo automatismo espiritual remete, por sua vez, aos novos autômatos psicológicos.

(6) Syberberg não parte, como Benjamin, da idéia das artes de reprodução, mas da idéia do cinema enquanto arte da imagem-movimento: “Durante muito tempo se partiu do pressuposto que dava a entender que falar de cinema era falar de movimento”, imagem móvel, câmera móvel e montagem. Ele pensa que este sistema culmina em Leni Riefenstahl, e em seu “neste que se dissimulava por trás dela”. “Mas também se esquecia que no berço do cinema houvera ainda outra coisa, a projeção, a transparência”: outro tipo de imagem, implicando “movimentos lentos e controláveis”, capaz de introduzir a contradição no sistema do movimento, ou de Hitler-cineasta. Cf. Syberberg, número especial dos *Cahiers du cinéma*, fev. 1980, p. 86.

(7) Cf. Pascal Kante, “Mabuse et le pouvoir”, *Cahiers du cinéma*, n° 309, mar. 1980.

(8) Sobre as diferenças não apenas técnicas, mas fenomenológicas entre os tipos de imagem, cf. esp. os estudos de Jean-Paul Fargier nos *Cahiers du cinéma*, e de Dominique Belloir no número especial “Vidéo art explorations”. Num artigo da *Revue d'esthétique* (“Image puissance image”, n° 7, 1984) Edmond Couchot define certos caracteres das imagens numéricas ou digitais, que ele chama de “*immedia*”, pois não há mais *medium* (meio de comunicação) propriamente dito. A idéia essencial é que, já na televisão, não há espaço nem mesmo imagem, apenas linhas eletrônicas: “O conceito essencial na televisão é o tempo” (Nam June Paik, entrevista com Fargier, *Cahiers du cinéma*, n° 299, abr. 1979).

Mas estamos sempre rodeando a questão: criação cerebral ou deficiência do cerebelo? O novo automatismo não vale nada por si mesmo se não estiver a serviço de uma poderosa vontade de arte, obscura, condensada, aspirando a se desdobrar através de movimentos involuntários que porém não a prendam. Uma vontade de arte original, já a definimos na mudança que afeta a matéria inteligível do próprio cinema: a substituição da imagem-movimento pela imagem-tempo. Tanto assim que as imagens eletrônicas deverão fundar-se ainda em outra vontade de arte, ou em aspectos ainda não conhecidos da imagem-tempo. O artista está sempre na situação de dizer a um só tempo: reclamo novos meios, e temo que os novos meios anulem toda vontade de arte, ou façam dela um comércio, uma pornografia, um hitlerismo...⁹. O importante é que a imagem cinematográfica já obtinha efeitos que não se assemelhavam aos de eletrônica, mas tinham funções autônomas antecipadoras na imagem-tempo como vontade de arte. Assim, o cinema de Bresson não tem necessidade alguma de máquinas informáticas ou cibernéticas; no entanto, o “modelo” é um autômato psicológico moderno, pois se define em relação ao ato de fala, e não mais, como outrora, pela ação motora (Bresson reflete constantemente sobre o automatismo). Mesmo as personagens marionetes de Rohmer, as magnetizadas de Robbe-Grillet, os zumbis de Resnais definem-se em função da fala ou da informação, não mais pela energia e a motricidade. Em Resnais já não há *flashes-back*, mas antes *feeds-back*, e *feeds-back* fracassados, que porém não têm necessidade de uma maquinaria especial (a não ser no caso voluntariamente rudimentar de *Eu te amo, eu te amo*). Em Ozu é a audácia dos *raccords* de 180 que basta para fazer com que a imagem seja montada “de ponta a ponta com seu avesso”, e que “o plano se revire”¹⁰. O espaço confunde suas direções, suas orientações, e perde qualquer primazia do eixo vertical que poderia determiná-las, como em *La région centrale*, de Michel Snow, somente com os meios da câmera e de uma máquina rotativa que obedece aos sons eletrônicos. E à vertical da tela só resta um sentido convencional quando deixa de nos fazer ver um

(9) Acontece de um artista, tomando consciência da morte da vontade de arte neste ou naquele meio, enfrentar o “desafio” por um uso aparentemente destruidor desse próprio *medium*: podemos acreditar então em fins negativos da arte, mas trata-se na verdade de suprir um atraso, de converter para a arte um domínio hostil, não sem violência, e de voltar o meio contra si próprio. Cf., a propósito da televisão, a atitude de Wolf Vostell, analisada por Fargier (“Le grand trauma”, *Cahiers du cinéma*, n° 332, fev. 1982).

(10) Noël Burch, *Pour un observateur lointain*, Cahiers du cinéma - Gallimard, p. 185.

mundo em movimento, quando tende a tornar-se uma superfície opaca que recebe informações, em ordem ou em desordem, e sobre a qual as personagens, os objetos e as falas se inscrevem como “dados”. A legibilidade da imagem torna-a tão independente da posição vertical humana quanto um jornal o pode ser. A alternativa de Bazin, a tela age como um quadro pictural ou como máscara (janela), nunca foi suficiente; pois havia também o quadro-espelho à maneira de Ophuls, o quadro de tapeçaria à maneira de Hitchcock. Mas, quando o quadro ou a tela funcionam com quadro de bordo, mesa de impressão ou de informação, a imagem não pára de se recortar em outra imagem, de se imprimir através de uma trama aparente, de deslizar para outras imagens numa “profusão incessante de mensagens”, e o próprio plano assemelha-se menos a um olho que a um cérebro sobrecarregado que sem parar absorve informações: é a dupla cérebro-informação, cérebro-cidade, que substitui a olho-Natureza¹¹. Godard irá nessa mesma direção (*Uma mulher casada, Duas ou três coisas que sei dela*), antes mesmo de se servir de meios do vídeo. E, nos Straub, Marguerite Duras, e em Syberberg, o enquadramento sonoro, a disjunção da imagem sonora e da imagem visual utilizam meios cinematográficos, ou meios simples de vídeo, em vez de apelar a novas tecnologias. As razões não são apenas econômicas. É que o novo automatismo espiritual e os novos autômatos psicológicos dependem de uma estética antes de depender da tecnologia. É a imagem-tempo que pede um regime original das imagens e dos signos, antes de a tecnologia estragá-lo ou, ao contrário, incitá-lo. Quando Jean-Louis Schefer invoca o grande autômato espiritual ou o manequim por trás de nossas cabeças como princípio do cinema, ele tem razão em defini-lo hoje por um cérebro que tem experiência direta do tempo, anterior a qualquer motricidade dos corpos (mesmo se o aparelho invocado, o moínho do *Vampyr* de Dreyer, continua remetendo a um autômato de relojoaria).

(11) Leo Steinberg (“Other criteria”, conferência no Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, 1968) já recusava definir a pintura moderna pela conquista de um espaço ótico puro, e salientava dois caracteres, a seu ver complementares: a perda de referência à postura humana ereta, e o tratamento do quadro como superfície de informação: é o caso de Mondrian, quando metamorfoseia o mar e o céu em signos mais e menos, mas é sobretudo o que vemos a partir de Rauschenberg. “A superfície pintada já não apresenta analogia com uma experiência visual natural, mas se aparenta a processos operacionais. (...) O plano do quadro de Rauschenberg é o equivalente da consciência mergulhada no cérebro da cidade”. No caso do cinema, até mesmo em Snow que se propõe um “fragmento de natureza em estado selvagem”, a natureza e a máquina “se entre-representam”, tanto assim que as determinações visuais são dados de informação “tomados em operações e no trânsito da máquina”: “É um filme como conceito, lá onde o olho conseguiu não ver” (Marie-Christine Questerbert, *Cahiers du cinéma*, n° 296, jan. 1979, pp. 36-37).

É com razão que várias vezes foram somados os Straub, Marguerite Duras e Syberberg numa empresa comum de constituir um regime audiovisual inteiro, a despeito da diferença entre esses autores¹². Com efeito, em Syberberg encontramos as duas grandes características que tentamos ressaltar nos outros. Em primeiro lugar, a disjunção do sonoro e do visual aparece claramente em *O cozinheiro do rei*, em meio ao fluxo de palavras do cozinheiro e aos desertos, castelos, grutas, por vezes uma gravura. Ou, em *Hitler*, o espaço visual da chancelaria que se tornou deserto, enquanto num canto crianças põem o disco de um discurso de Hitler. Esta disjunção toma aspectos característicos do estilo de Syberberg. Ora é a dissociação objetiva do que é dito e do que é visto: a projeção frontal e a freqüente utilização de *slides* garantem um espaço visual que não somente o próprio ator não vê, mas ao qual ele se associa sem jamais fazer parte dele, reduzido a suas palavras e a alguns acessórios (por exemplo, em *Hitler*, os móveis gigantescos, o telefone gigantesco, enquanto o empregado anão fala das cuccas do patrão). Ora é a dissociação subjetiva da voz e do corpo: o corpo é então substituído por uma marionete, um fantoche, diante da voz do ator ou do recitante; ou, como em *Parsifal*, o *play-back* é perfeitamente sincronizado, mas com um corpo que permanece alheio à voz que lhe é atribuída, marionete viva, seja um corpo de menina para uma voz de homem, sejam dois corpos concorrentes para uma mesma voz¹³. É o mesmo que dizer que não há todo: regime do “rasgo”, no qual a divisão em corpo e voz forma uma gênese da imagem enquanto “não-representável por um único indivíduo”, “aparição dividida em si mesma e conforme um modo não psicológico”¹⁴. A marionete e o recitante, o corpo e a voz, constituem não um todo nem um indivíduo, mas o autômato. É o autômato psicológico, no sentido de uma essência profundamente dividida da psique, embora não seja de modo algum psicológico no sentido em que se interpretaria esta divisão como condição do indivíduo não-maquínico. Como em Kleist, ou no teatro japonês, a alma é feita do “movimento mecânico” da marionete, na medida em que ela recebe o acrés-

(12) Cf. esp. Jean-Claude Bonnet, “Trois cinéastes du texte”, in *Cinématographe*, n° 31, out. 1977.

(13) Sobre a dissociação ou disjunção, cf. os artigos de Lardeau, Conolly e Céré, a propósito de *Hitler*, in *Cahiers du cinéma*, n° 292, set. 1978. Para a definição da projeção frontal, e para a utilização das marionetes, cf. os textos do próprio Syberberg, in *Syberberg*, pp. 52-65. Bonitzer, em *Le champ aveugle*, desenvolve toda uma concepção do plano complexo em Syberberg.

(14) Cf. uma página fundamental de Syberberg, em *Parsifal*, *Cahiers du cinéma* - Gallimard, pp. 46-47.

cimo de uma “voz interior”. Mas, se a divisão vale assim em si mesma, não vale porém por si mesma. Pois, em segundo lugar, é preciso que um puro ato de fala como fabulação criadora ou fazer-lenda se destaque de todas as informações faladas (o exemplo mais impressionante é *Karl May*, que deve tornar-se lenda através de suas próprias mentiras e da comprovação de que são mentiras), mas também que todos os dados visuais se organizem em camadas superpostas, perpetuamente misturadas, com níveis variáveis, relações de retroação, impulsão, rompimentos, desmoronamentos, uma demolição da qual sairá o ato de fala. Se elevará do outro lado (são as três camadas da história da Alemanha que correspondem à trilogia — Ludwig, Karl May, Hitler — e em cada filme a superposição dos diapositivos como outras tantas camadas, sendo a última delas o fim do mundo, “paisagem gelada e mortificada”). Como se fosse preciso o mundo se quebrar e enterrar para o ato de fala ascender. Algo parecido ao que vimos em Straub e Duras ocorre em Syberberg: o visual e o sonoro não reconstituem um todo, mas entram numa relação “irracional” segundo duas direções dissimétricas. A imagem audiovisual não é um todo, é uma “*fusão do rasgo*”.

Uma das originalidades, porém, de Syberberg está em armar um vasto espaço de informação, como um espaço complexo, heterogêneo, anárquico, onde estão lado a lado o trivial e o cultural, o público e o privado, o histórico e o anedótico, o imaginário e o real, e ora, do lado da fala, os discursos, os comentários, os depoimentos familiares ou ancilares, ora, do lado da vista, os meios existentes, ou que já não existem, as gravuras, os planos e projetos, as visões com as vidências, tudo se valendo e formando uma rede, sob relações que nunca são de causalidade. O mundo moderno é aquele em que a informação substitui a Natureza. É o que Jean-Pierre Oudart chama de “efeito-mídia” em Syberberg¹⁵. E é um aspecto essencial da obra de Syberberg, pois a disjunção, a divisão do visual e do sonoro vão ser precisamente incumbidas de exprimir esta *complexidade* do espaço informático. É ela que tanto supera o indivíduo psicológico quanto torna impossível um todo: uma complexidade não-totalizável, “não-representável por um único indivíduo”,

(15) Jean-Pierre Oudart, *Cahiers du cinéma*, n° 294, nov. 1978, pp. 7-9. Syberberg insiste freqüentemente na sua concepção dos “documentos”, e na necessidade de constituir um vídeo-conservatório universal (*Syberberg*, p. 34); ele sugere que a originalidade do cinema se define por sua relação com a informação, mais que com a Natureza (*Parsifal*, p. 160). Sylvie Trosa e Alain Menil insistiram ambos no caráter não-hierárquico e não-causal da rede de informação em Syberberg (*Cinématographe*, n° 40, out. 1978, p. 74, e n° 78, maio 1982, p. 20).

e que só encontra representação no autômato. Syberberg toma por inimigo a imagem de Hitler: não o indivíduo Hitler, que não existe, mas tampouco uma totalidade que o produziria segundo relações de causalidade. “Hitler em nós” não significa somente que fizemos Hitler tanto quanto ele nos fez, ou que todos temos elementos fascistas em potencial, mas sim que Hitler só existe pelas informações que constituem sua imagem em nós mesmos¹⁶. Dir-se-á que o regime nazista, a guerra, os campos de concentração não foram imagens, e que a posição de Syberberg é algo ambígua. Mas a sua idéia forte é que *informação alguma, seja qual for, não bastará para vencer Hitler*¹⁷. Por mais documentos que se mostrem, testemunhos que se ouçam: o que torna a informação onipotente (o jornal, e o rádio, e a televisão) é sua própria nulidade, sua ineficácia radical. A informação joga com sua ineficácia para fundar sua força, sua força ou potência própria consiste em ser ineficaz, e por isso mais perigosa. Por isso, é preciso ultrapassar a informação para vencer Hitler, ou revirar a imagem. Ora, ultrapassar a informação se faz a um só tempo dos dois lados, rumo a duas questões: *qual é a fonte, e qual é o destinatário?* São também estas as duas questões da pedagogia godardiana. A informática não responde a uma nem a outra, pois a fonte da informação não é uma informação, tanto quanto não é o próprio informado. Se não há degradação da informação, é que a própria informação é uma degradação. É preciso, portanto, ultrapassar todas as informações faladas, extrair delas um ato de fala puro, fabulação criadora que é como o avesso dos mitos dominantes, das palavras vigentes e dos que as proferem, ato capaz de criar o mito em vez de tirar proveito ou exploração dele¹⁸. É preciso também ultrapassar todas as camadas visuais, erigir um informado puro capaz de sair das ruínas, de sobreviver ao fim do mundo, capaz assim de receber em seu corpo visível o ato puro de fala. Em *Parsifal*, o primeiro aspecto remete à cabeça imensa de Wagner, que dá ao ato de fala como canto sua função criadora, a potência de um mito, do qual Ludwig, Karl May e Hitler são apenas a

(16) Cf., a respeito, os comentários de Daney, *La ranpe*, pp. 110-111.

(17) É este um tema constante de Syberberg em seu grande texto sobre o irracionalismo, “A arte que salva da miséria alemã”, in *Change*, n.º 37. Se há, no entanto, uma ambigüidade de Syberberg em relação a Hitler foi Jean-Claude Biette quem melhor a exprimiu: na “quantidade de informações” selecionadas, Syberberg privilegia “a perseguição aos mortos em prejuízo da perseguição aos vivos”, “o ostracismo de Mahler” mais que “o ostracismo de Schönberg” (*Cahiers du cinéma*, n.º 305, nov. 1979, p.47).

(18) Sobre o mito como função fabuladora irracional, e como relação constitutiva com um povo: “A arte que salva...”. O que Syberberg reprova em Hitler é ter roubado o irracional alemão.

utilização derrisória ou perversa, mera degradação. O outro aspecto remete a Parsifal, que atravessa todos os espaços visuais, também eles nascidos da grande cabeça, e que sai desdobrado do último espaço de fim de mundo, quando a própria cabeça se divide e o Parsifal menina não emite, mas recebe em seu inteiro ser a voz redentora¹⁹. O ciclo irracional do visual e do sonoro é referido por Syberberg à informação e a seu ultrapassamento. A redenção, a arte para além do conhecimento, também é a criação para além da informação. A redenção chega tarde demais (é o ponto comum de Syberberg com Visconti), ela ocorre quando a informação já se apoderou dos atos de fala, e quando Hitler já capturou o mito ou o irracional alemão²⁰. Mas o tarde-demaís não é apenas negativo, ele é o signo da imagem-tempo, lá onde o tempo faz ver a estratografia do espaço e ouvir a fabulação do ato de fala. A vida ou sobrevivência do cinema dependem de sua luta interior com a informática. É preciso erigir, contra esta, a questão que ultrapassa, a de sua fonte e de seu destinatário, a cabeça de Wagner como autômato espiritual, o par Parsifal como autômato psíquico²¹.

2

Falta resumir a constituição desta imagem-tempo no cinema moderno, e os novos signos que ela implica ou instaura. Entre a imagem-movimento e a imagem-tempo há muitas transições possí-

(19) Michel Chion analisa o paradoxo do *play-back* (tal como funciona em *Parsifal*: a sincronização não tem mais por objetivo *fazer acreditar*, já que o corpo que imita “permanece ostensivamente alheio à voz que ele se atribui”, seja porque é um rosto de menina para uma voz de homem, seja porque há dois que a reivindicam. A dissociação da voz ouvida e do corpo visto não é, portanto, superada, mas, ao contrário, confirmada, realçada. Para que serve, então, a sincronização?, pergunta Michel Chion. Ela entra na função criadora de mito. Faz do corpo visível, não algo que limita a emissão da voz, mas que constitui um *receptor* ou um destinatário absoluto. “Por ela a imagem diz ao som: deixe de flutuar por toda a parte e venha viver em mim: o corpo se abre para acolher a voz”. Cf. “L’aveu”, *Cahiers du cinéma*, n.º 338, jul. 1982.

(20) A questão da redenção percorre todo o livro de Syberberg sobre *Parsifal*, seguindo dois eixos: a fonte e o destinatário (a grande cabeça de Wagner e o caval Parsifal), o visual e o sonoro (as “paisagens cefálicas” e o ato de fala espiritual). Mas o par Parsifal não forma uma totalidade, do mesmo modo que o resto não forma: a redenção chega tarde demais: “o mundo está morto, resta apenas uma paisagem gelada e magoadá” (entrevista em *Cinématographe*, n.º 78, pp. 13-15).

(21) Filosoficamente foi o que Raymond Ruyer fez em *La cybernétique et l’origine de l’information*, Flammarion. Levando em conta a evolução do autômato, ele coloca a questão da fonte e do destinatário da informação, e constitui uma noção de “enquadrante”, que tem relação com os problemas do enquadramento cinematográfico.

veis, passagens quase imperceptíveis, ou até mesmo mistas. Também não se pode dizer que uma valha mais que a outra, seja mais bela ou mais profunda. Tudo o que se pode dizer é que a imagem-movimento não nos dá uma imagem-tempo. E no entanto ela nos dá muitas coisas, a esse respeito. Por um lado a imagem-movimento constitui o tempo sob sua forma empírica, o curso do tempo: um presente sucessivo conforme uma relação extrínseca do antes e do depois, tal que o passado é um antigo presente, e o futuro, um presente por vir. Uma reflexão insuficiente concluirá disso que a imagem cinematográfica está, necessariamente, no presente. Mas esta idéia pronta, que destroça qualquer compreensão do cinema, é culpa menos da imagem-movimento que de uma reflexão por demais apressada. Pois, por outro lado, a imagem-movimento suscita já uma imagem *do* tempo que se distingue dela por excesso ou por falta, estando acima ou abaixo do presente como curso empírico: desta vez, o tempo não mais é medido pelo movimento, mas é, ele próprio, o número ou medida do movimento (representação metafísica). Este número, por sua vez, tem dois aspectos, que vimos no tempo precedente: é a unidade mínima de tempo como intervalo de movimento, ou a totalidade do tempo como máximo do movimento no universo. O sutil e o sublime. Sob um aspecto ou outro, porém, o tempo apenas se distingue assim do movimento como representação indireta. O tempo como curso decorre da imagem-movimento, ou dos planos sucessivos. Mas o tempo como unidade ou como totalidade depende da montagem que o refere, ainda, ao movimento ou à sucessão dos planos. Por isso a imagem-movimento está fundamentalmente ligada a uma representação indireta do tempo, e não nos dá uma apresentação direta dele, isto é, não nos dá uma imagem-tempo. A única apresentação direta aparece, então, na música. Mas no cinema moderno, ao contrário, a imagem-tempo já não é empírica, nem metafísica, é “transcendental” no sentido que Kant dá a esta palavra: o tempo sai dos eixos, e se apresenta em estado puro²². A imagem-tempo não implica a ausência de movimento (embora comporte, com frequência, sua rarefação), mas implica a reversão da subordinação; já não é o tempo que está subordinado ao movimento, é o movimento que se subordina ao tempo. Já não é o tem-

(22) Paul Schrader falou em um “estilo transcendental” de certos autores de cinema. Mas ele emprega esta palavra para designar a irrupção do transcendente, tal como pensa encontrá-la em Ozu, Dreyer ou Bresson (*Transcendental, style in film: Ozu, Bresson, Dreyer*, extratos in *Cahiers du cinéma*, n° 286, mar. 1978). Não é portanto no sentido kantiano, que opõe, ao contrário, o transcendental e a metafísica ou transcendente.

po que resulta do movimento, de sua norma e de suas aberrações corrigidas, é o movimento como *movimento em falso*, como movimento aberrante, que depende agora do tempo. A imagem-tempo tornou-se direta, tanto quanto o tempo descobriu novos aspectos, quanto o movimento tornou-se aberrante por essência e não por acidente, quanto a montagem ganhou novo sentido, e um cinema dito moderno constituiu-se depois da guerra. Por mais estreitas que sejam as relações com o cinema clássico, o cinema moderno coloca a questão: quais são as novas forças que trabalham a imagem, e os novos signos que invadem a tela?

O primeiro fator é a ruptura do vínculo sensório-motor. Pois a imagem-movimento, por se referir a seu intervalo, constituía a imagem-ação: esta, em seu sentido mais amplo, comportava o movimento recebido (percepção, situação), a impressão nela marcada (afecção, o próprio intervalo), o movimento executado (ação propriamente dita ou reação). O encadeamento sensório-motor era, portanto, a unidade do movimento e de seu intervalo, a especificação da imagem-movimento ou a imagem-ação por excelência. Não tem cabimento falar em cinema narrativo que corresponderia a este primeiro momento, pois a narração resulta do esquema sensório-motor, e não o inverso. Mas, justamente, o que põe em questão esse cinema de ação após a guerra é a própria ruptura do esquema sensório-motor: a ascensão de situações às quais já não podemos reagir, de meios com os quais só temos relações aleatórias, de espaços quaisquer vazios ou desconectados que substituem as extensões qualificadas. De repente as situações já não se prolongam em ação ou reação, como exigia a imagem-movimento. São puras situações óticas e sonoras, nas quais a personagem não sabe como responder, espaços desativados nos quais ela deixa de sentir e de agir, para partir para a fuga, a perambulação, o vaivém, vagamente indiferente ao que lhe acontece, indecisa sobre o que é preciso fazer. Mas ela ganha em vidência o que perde em ação ou reação: ela VÊ, tanto assim que o problema do espectador torna-se “o que há para se ver na imagem?” (e não mais “o que veremos na próxima imagem?”). A situação já não se prolonga em ação por intermédio das afecções. Está cortada de todos os seus prolongamentos, só vale por si mesma, tendo absorvido todas as suas intensidades afetivas, todas as suas extensões ativas. Já não é uma situação sensório-motora, mas uma situação puramente ótica e sonora, na qual o vidente substituiu o actante: uma “descrição”. Chamamos de opsignos e sonsig-

nos o tipo de imagens que ocorre após a guerra, por todas as razões exteriores que se possa designar (questionamento da ação, necessidade de ver e ouvir, proliferação dos espaços vazios, desconectados, desativados), mas também devido à impulsão interior de um cinema renascente, recriando suas condições, neo-realismo, *nouvelle vague*, novo cinema americano. Ora, se é verdade que a situação sensório-motora impunha a representação indireta do tempo como consequência da imagem-movimento, a situação puramente ótica ou sonora abre-se com base numa imagem-tempo direta. A imagem-tempo é o correlato do opsigno e do sonsigno. Ela nunca apareceu melhor que no autor que antecipou o cinema moderno, desde o período que antecede a guerra e nas condições do cinema mudo, Ozu: os opsignos, os espaços vazios ou desconectados abrem-se sobre as naturezas mortas como forma pura do tempo. Em vez da “situação motora-representação indireta do tempo”, temos “opsigno ou sonsigno-apresentação direta do tempo”.

Mas com o que as imagens puramente óticas e sonoras podem se encadear, já que não se prolongam mais em ação? Gostaríamos de responder: com imagens-lembranças ou imagens-sonho. No entanto, umas ainda se inscrevem na situação sensório-motora, cujo intervalo se contentam em preencher, é verdade que alongando-o, distendendo-o; apreendem no passado um antigo presente, e assim respeitam o curso empírico do tempo, introduzindo nele retrogradações locais (*flash-back* como memória psicológica). As outras, as imagens-sonho, afetam antes o todo: projetam ao infinito a situação sensório-motora, ora assegurando a metamorfose incessante da situação, ora substituindo um movimento de mundo pela ação dos personagens. Mas não saímos, assim, de uma representação indireta, embora nos aproximássemos das portas do tempo em certos casos extraordinários que já pertencem ao cinema moderno (por exemplo, o *flash-back* como revelação de um tempo que se bifurca e se libera, em Mankiewicz, ou o movimento de mundo como junção de uma descrição pura e da dança na comédia musical americana). Todavia, mesmo nesses casos, a imagem-lembrança ou a imagem-sonho, o mnemosigno ou o onirosigno, são ultrapassados: é que, em si mesmas, estas imagens são imagens virtuais, que se encadeiam com a imagem atual ótica e sonora (descrição), mas que nunca cessam de se atualizar por conta própria, ou umas nas outras *ad infinitum*. Para que a imagem-tempo nasça é preciso, ao contrário, que a imagem atual entre em relação com sua *própria* imagem virtual

enquanto tal, é preciso que a pura descrição de início se desdobre, “se repita, se retome, bifurque, contradiga”. É preciso que se constitua uma imagem a um tempo bifacial, mútua, atual e virtual. Já não estamos na situação de uma relação da imagem atual com outras imagens virtuais, lembranças ou sonhos, que conseqüentemente se atualizam a seu tempo: o que é, ainda, um modo de encadeamento. Estamos na situação de uma imagem atual e de sua própria imagem virtual, de tal modo que já não há encadeamento real com o imaginário, mas *indiscernibilidade de ambos*, numa perpétua troca. É um progresso em relação ao opsigno: vimos como o cristal (o hyalosigno) assegura o desdobramento da descrição, e efetua a troca na imagem que se tornou mútua, troca do atual e do virtual, do límpido e do opaco, do germe e do meio²³. Elevando-se à indiscernibilidade do real e do imaginário, os signos de cristal ultrapassam qualquer psicologia da lembrança e do sonho, tanto quanto qualquer física da ação. O que vemos no cristal já não é o curso empírico do tempo como sucessão de presentes, nem sua representação indireta como intervalo ou como todo, é sua apresentação direta, seu desdobramento constitutivo em presente que passa e passado que se conserva, a estrita contemporaneidade do presente com o passado que ele será, do passado com o presente que ele foi. É o tempo, ele mesmo que surge no cristal e sempre recomeça seu desdobramento, sem finalização, pois a troca indiscernível é sempre reconduzida e reproduzida. O que se vê no cristal é a imagem-tempo direta ou a forma transcendental do tempo; do mesmo modo os hyalosignos, os signos cristalinos, devem ser ditos espelhos ou germes do tempo.

Daí, os cronosignos que vão marcar as diversas apresentações da imagem-tempo direta. O primeiro se refere à *ordem do tempo*: esta ordem não é feita de sucessão, tampouco se confunde com o intervalo ou com o todo da representação indireta. Refere-se às relações interiores de tempo, sob forma topológica ou quântica. Por isso o primeiro cronosigno tem duas figuras: ora é a coexistência de todos os lençóis de passado, com a transformação topológica dos lençóis, e a ultrapassagem da memória psicológica rumo a uma memória-mundo (este signo pode ser chamado de lençol, aspecto ou *facies*). Ora é a simultaneidade das pontas de presente, rompendo estas com qualquer sucessão exterior e efetuando saltos quânti-

(23) Mais precisamente, as imagens-cristal remetem aos estados do cristal (os quatro estados que distinguimos), enquanto os signos cristalinos ou hyalosignos remetem às propriedades (os três aspectos da troca).

cos entre os presentes redobrados do passado, do futuro e do próprio presente (este signo será chamado de ponta, ou acento). Já não estamos numa distinção indiscernível do real e do imaginário, que caracterizava a imagem-cristal, mas nas alternativas indecidíveis entre lençóis de passado, ou diferenças “inexplicáveis” entre pontas de presente, que se referem agora à imagem-tempo direta. O que está em jogo não é mais o real e o imaginário, mas a verdade e o falso. E do mesmo modo que o real e o imaginário tornavam-se indiscerníveis em condições bem precisas da imagem, a verdade e o falso tornam-se agora indecidíveis ou inextricáveis: o impossível procede do possível, e o passado não é necessariamente verdadeiro. É preciso inventar uma nova lógica, assim como, ainda há pouco, uma nova psicologia. Pareceu-nos que Resnais ia mais longe no rumo dos lençóis de passado coexistentes, e Robbe-Grillet rumo às pontas de presente simultâneas: daí o paradoxo de *O ano passado em Marienbad*, que participa do duplo sistema. Mas, de todo modo, a imagem-tempo surgiu por apresentação direta ou transcendental, como novo elemento do cinema do pós-guerra, e Welles, mestre da imagem-tempo...

Há ainda outra espécie de cronosigno, que constitui desta vez *o tempo como série*: o antes e o depois não dizem mais propriamente respeito à sucessão empírica exterior, mas à qualidade intrínseca do que se torna* no tempo. O devir, com efeito, pode ser definido como o que transforma uma seqüência empírica em série: uma rajada de séries. Uma série é uma seqüência de imagens, mas que tendem em si mesmas para um limite, o qual orienta e inspira a primeira seqüência (o antes), e dá lugar a outra seqüência organizada como série que tende, por sua vez, para outro limite (o depois). O antes e o depois já não são, portanto, determinações sucessivas do curso do tempo, mas as duas faces da potência, ou a passagem da potência a uma potência superior. A imagem-tempo direta não aparece aqui numa ordem das coexistências ou simultaneidades, mas num devir como potencialização, como série de potências. Este segundo tipo de cronosigno, o genesigno, tem portanto também a propriedade de pôr em questão a noção de verdade; pois o falso deixa de ser mera aparência, ou até mesmo mentira, para atingir esta potência do devir que constitui as séries ou os graus, que transpõe os limites, efetua as metamorfoses, e desenvolve sobre todo seu percur-

so um ato de constituir lenda, fabulação. Para além da verdade e do falso, o devir como potência do falso. Os genesignos têm várias figuras nesse sentido. Ora, como em Welles, são as personagens que formam as séries como outros tantos graus de uma “vontade de potência”, através da qual o mundo se torna fábula. Ora é uma personagem que transpõe ela mesma o limite, e torna-se outra, sob um ato de fabulação que a refere a um povo passado ou por vir: vimos por que paradoxo este cinema se chamava “cinema-verdade” justamente quando punha em questão todo modelo de verdade; e há um duplo devir superposto, pois o autor torna-se outro, tanto quanto sua personagem (como em Perrault, que toma a personagem como “intercessora”, ou em Rouch, que tende a tornar-se negro, ao mesmo tempo que o negro, sua personagem, tende a tornar-se branco, de maneira bem diferente, não-simétrica). Talvez seja aí que a questão do autor, e do devir do autor, de seu tornar-se-outro, se coloque com mais acuidade já em Welles. Ora ainda, em terceiro lugar, as personagens dissolvem-se por si mesmas, e o autor se apaga: nada mais há além de atitudes de corpo, posturas corporais que formam as séries, e um *gestus* que as reúne como limite. É um cinema dos corpos que rompeu tão radicalmente com o esquema sensorio-motor que a ação é substituída pela atitude, e o encadeamento supostamente verdadeiro pelo *gestus* que cria lenda ou fabulação. Ora, enfim, as séries, seus limites e transformações, os graus de potência podem se referir a qualquer relação da imagem: as personagens, os estados de uma personagem, as posições do autor, as atitudes de corpo, mas também as cores, os gêneros estéticos, as faculdades psicológicas, os poderes políticos, as categorias lógicas ou metafísicas. Toda seqüência de imagens forma uma série na medida em que tende a uma categoria na qual ela se reflete, com a passagem de uma categoria a outra determinando uma mudança de potência. A coisa mais simples que se diz da música de Boulez, também se dirá do cinema de Godard: pôs tudo em série, instituiu um serialismo generalizado. Chamaremos até mesmo de categoria tudo o que tem função de limite entre duas séries totalmente repartidas, com o antes e o depois constituindo as duas faces do limite (uma personagem, um *gestus*, uma palavra, uma cor podem ser uma categoria tanto quanto um gênero, a partir do momento em que preenchem as condições de reflexão). Se a organização das séries se faz em geral horizontalmente, como em *Salve-se quem puder (a vida)*, com o imaginário, o medo, o comércio, a música, é possível que

* O verbo *devenir*, que Deleuze agora utiliza, significa “tornar-se”, e como substantivo “devir”; alternamos as duas traduções. (R.J.R.)

o limite ou categoria na qual uma série se reflete forme também ela outra série de potência superior, portanto superposta à primeira: é o que ocorre com a categoria pictural em *Passion*, ou a musical em *Carmen*. É então uma construção vertical das séries, que tende a coincidir com a coexistência ou a simultaneidade, e a reunir as duas espécies de cronosignos.

A imagem dita clássica devia ser considerada segundo dois eixos. Tais eixos eram as coordenadas do cérebro: por um lado as imagens se encadeavam ou prolongavam, segundo leis de associação, contigüidade, semelhança, contraste ou oposição; por outro, as imagens associadas interiorizavam-se num todo como conceito (integração), que, por sua vez, não parava de se exteriorizar em imagens associáveis ou prolongáveis (diferenciação). É por isso que o todo permanecia aberto e mutante, ao mesmo tempo que um conjunto de imagens era sempre sacado de um conjunto mais vasto. Era este o duplo aspecto da imagem-movimento, definindo o extracampo: por um lado ela estava em comunicação com um exterior, por outro exprimia um todo que muda. O movimento em seu prolongamento era o dado imediato, e o todo que muda, quer dizer, o tempo, era a representação indireta ou mediata. Porém, não deixava de haver circulação dos dois, interiorização no todo, exteriorização na imagem, círculo ou espiral que constituía para o cinema, tanto quanto para a filosofia, o modelo do Verdadeiro enquanto totalização. Tal modelo inspirava os noosignos da imagem clássica, e havia necessariamente dois tipos de noosignos. Conforme o primeiro tipo, as imagens encadeavam-se por cortes racionais e sob tal condição formavam um mundo prolongável: entre duas imagens ou duas seqüências de imagens, o limite como intervalo é compreendido como o fim de uma *ou* o início da outra, como a última imagem da primeira seqüência ou a primeira da segunda. O outro tipo de noosigno marcava a integração das seqüências num todo (consciência de si como representação interior), mas também a diferenciação do todo nas seqüências prolongadas (crença no mundo exterior). E, de um para outro, o todo não parava de mudar ao mesmo tempo que as imagens se moviam. O tempo como medida do movimento assegurava assim um sistema geral da comensurabilidade, sob essa dupla forma do intervalo e do todo. Era este o esplendor da imagem clássica.

A imagem moderna instaura o reino das “incomensurabilidades” ou dos cortes irracionais: quer dizer que o corte já não faz parte

de uma imagem ou outra, de uma seqüência ou outra que ele separa e reparte. É nesta condição que a seqüência se torna séric, no sentido em que acabamos de analisar. O intervalo liberta-se, o interstício torna-se irreduzível e vale por si mesmo. A primeira consequência é que as imagens não se encadeiam mais por cortes racionais, mas se re-encadeiam com base em cortes irracionais. Dávamos como exemplo as séries de Godard, mas há exemplos por toda a parte, especialmente em Resnais (o movimento em torno do qual tudo gira e torna a passar, em *Eu te amo, eu te amo*, é um típico corte irracional). Por re-encadeamento é preciso entender não um segundo encadeamento que viria se acrescentar ao primeiro, mas um modo de encadeamento original e específico, ou antes uma ligação específica entre imagens desencadeadas. Já não cabe falar em um prolongamento real ou possível capaz de constituir um mundo exterior: deixamos de acreditar nele, e a imagem está cortada do mundo exterior. Mas a interiorização ou integração num todo como consciência de si também desapareceu: o re-encadeamento se faz por retalhamento, quer se trate das construções de séries em Godard, ou das transformações de lençóis em Resnais (retalhamentos re-encadeados). Por isso o pensamento, como potência que nem sempre existiu, nasce de um fora mais longínquo que qualquer mundo exterior, e, como potência que ainda não existe, afronta-se com um dentro, um impensável ou um impensado mais profundo que qualquer mundo interior. Em segundo lugar, não há mais, portanto, movimento de interiorização nem de exteriorização, integração nem diferenciação, mas afrontamento de um fora e de um dentro independentemente da distância, deste pensamento fora de si mesmo e deste impensado no pensamento. É o invocável em Welles, o indecível em Resnais, o inexplicável em Robbe-Grillet, o incomensurável em Godard, o irreconciliável nos Straub, o impossível em Marguerite Duras, o irracional em Syberberg. O cérebro perdeu suas coordenadas euclidianas, e emite agora outros signos. A imagem-tempo direta, com efeito, tem por noosignos o corte irracional entre imagens não-encadeadas (mas sempre re-encadeadas), e o contato absoluto de um fora e de um dentro não totalizáveis, assimétricos. Passa-se facilmente de um a outro, porque o fora e o dentro são as duas faces do limite como corte irracional, e que este, já não fazendo parte de nenhuma das seqüências, aparece como um fora autônomo que se confere, necessariamente, um dentro.

O limite ou o interstício, o corte irracional passam eminentemente-

mente entre a imagem visual e a imagem sonora. Isso implica várias novidades ou mudanças. É preciso que o próprio sonoro se torne imagem, em vez de ser um componente da imagem visual; é preciso, portanto, criar-se um enquadramento sonoro, tal que o corte passe entre os dois enquadramentos, sonoro e visual; portanto, mesmo que o extracampo subsista de fato, é preciso ele perder toda potência de direito, já que a imagem visual deixa de se prolongar para além de seu próprio quadro, para entrar numa relação específica com a imagem sonora, esta mesma enquadrada (é o interstício entre os dois enquadramentos que substitui o extracampo); é preciso que a voz *off* também desapareça, já que não há mais extracampo a povoar, mas duas imagens heautônomas por confrontar, a da voz e a das vistas, cada uma em si mesma, cada uma por si mesma e em seu quadro. É provável que os dois tipos de imagem se toquem ou se juntem, mas não, evidentemente, por *flash-back*, como se uma voz, mais ou menos *off*, evocasse o que a imagem visual vai nos restituir: o cinema moderno matou o *flash-back*, tanto quanto a voz *off* e o extracampo. Ele só pôde conquistar a imagem sonora impondo uma dissociação desta e da imagem visual, disjunção que não deve ser superada: corte irracional entre ambas. E, no entanto, há uma relação entre elas, relação indireta livre, ou relação incomensurável, pois a incomensurabilidade designa uma nova relação e não uma ausência. Eis que a imagem sonora enquadra uma massa ou uma continuidade da qual se vai extrair o ato de fala puro, isto é, um ato de mito ou de fabulação que cria o acontecimento, que faz ascender o acontecimento aos ares, e ele próprio (ato) se eleve numa ascensão espiritual. E a imagem visual, por seu lado, enquadra um espaço qualquer, espaço vazio ou desconectado que ganha novo valor, pois vai enterrar o acontecimento sob camadas estratográficas, e fazê-lo descer como um fogo subterrâneo sempre recoberto. Logo, a imagem visual nunca mostrará o que a imagem sonora enuncia. Por exemplo, em Marguerite Duras, nunca o baile original ressurgerà em *flash-back* para totalizar os dois tipos de imagens. Mas isso não suprime a relação que haverá entre eles, junção ou contato. Será o contato independente da distância, entre um fora no qual o ato de fala ascende, e um dentro onde o acontecimento se embrenha na terra: uma complementaridade da imagem sonora, ato de fala como fabulação criadora, e da imagem visual, enterramento estratográfico ou arqueológico. E o corte irracional entre ambas, mas que forma sua relação não-totalizável, o anel partido de sua jun-

ção, as faces assimétricas de seu contato. É um re-encadeamento perpétuo. A fala atinge seu próprio limite, que a separa do visual; mas o visual atinge seu próprio limite, que o separa do sonoro. Ora, cada um, atingindo seu próprio limite que o separa do outro, descobre assim o limite comum que os refere um ao outro sob a relação incomensurável de um corte irracional, o direito e o avesso, o fora e o dentro. Estes novos signos são lektosignos, que atestam o último aspecto da imagem-tempo direta, o limite comum: a imagem visual que se tornou estratográfica é tão mais legível por si só, justamente porque o ato de fala se torna criador autônomo. Não faltavam lektosignos ao cinema clássico, mas apenas na medida em que o próprio ato de fala era lido (no cinema mudo) ou (no primeiro estágio do cinema falado) fazia a imagem visual, da qual era apenas um componente, ser lida. Do cinema clássico ao cinema moderno, da imagem-movimento à imagem-tempo, o que muda não são somente os cronosignos, mas os noosignos e os lektosignos, ficando entendido que sempre é possível multiplicar as passagens de um regime a outro, tanto quanto realçar suas diferenças irreduzíveis.

3

Acontece que se ponha em dúvida a utilidade de livros teóricos sobre o cinema (particularmente hoje em dia, pois a época não é boa). Godard gosta de lembrar que, quando os futuros autores da *nouvelle vague* escreviam, não escreviam sobre o cinema, não faziam uma teoria dele — era, já, a sua maneira de fazerem filmes. Contudo, esta observação não manifesta uma grande compreensão do que se chama teoria. Pois a teoria é também algo que se faz, não menos que seu objeto. Para muitos, a filosofia é algo que não “se faz”, mas preexiste, pronta, num céu pré-fabricado. No entanto, a própria teoria filosófica é uma prática, tanto quanto seu objeto. Não é mais abstrata que seu objeto. É uma prática dos conceitos, e é preciso julgá-la em função das outras práticas com as quais interfere. Uma teoria do cinema não é “sobre” o cinema, mas sobre os conceitos que o cinema suscita, e que eles próprios estão em relação com outros conceitos que correspondem a outras práticas, não

tendo a prática dos conceitos em geral qualquer privilégio sobre as demais, da mesma forma que um objeto não tem sobre os outros. É pela interferência de muitas práticas que as coisas se fazem, os seres, as imagens, os conceitos, todos os gêneros de acontecimentos. A teoria do cinema não tem por objeto o cinema, mas os conceitos do cinema, que não são menos práticos, efetivos ou existentes que o próprio cinema. Os grandes diretores de cinema são como grandes pintores ou grandes músicos: são eles que melhor falam do que fazem. Mas, falando, tornam-se outra coisa, tornam-se filósofos ou teóricos, até mesmo Hawks que não queria teorias, até Godard quando finge desprezá-las. Os conceitos do cinema não são dados no cinema. E, no entanto, são conceitos do cinema, não teorias sobre o cinema. Tanto assim que sempre há uma hora, meio-dia ou meia-noite, em que não se deve mais perguntar “o que é o cinema?”, mas “o que é a filosofia?”. O próprio cinema é uma nova prática das imagens e dos signos, cuja teoria a filosofia deve fazer como prática conceitual. Pois nenhuma determinação técnica, nem aplicada (psicanálise, lingüística), nem reflexiva, basta para constituir os próprios conceitos do cinema.

ÍNDICE DOS AUTORES CORRESPONDENTE AOS DOIS TOMOS

Não sendo este livro uma história do cinema, faltam muitos cineastas, dentre os maiores. Os que citamos muitas vezes aparecem numa análise bastante parcial, ou mesmo para uma simples alusão, devido a ser ela necessária no contexto, a comportar referências ou a ser fácil de desenvolver. Em compensação, cada vez que o conjunto de uma obra, ou pelo menos uma parte importante sua é analisada, nós o indicaremos através de negritos.

- | | |
|--|---|
| Akerman (Chantal): II, 235-236 | Capra (Frank): II, 269 |
| Altman (Robert): I, 254-258 | Carne (Marcel): II, 63-64, 87 |
| Antonioni (Michelangelo): I, 23, 99, 152; II, 13-18 , 28, 35-36, 227, 245-246, 275, 291 | Cassavetes (John): I, 154, 254; II, 87, 231-232 |
| Artaud (Antonin): II, 199-203 , 205, 210 | Chabrol (Claude): I, 261; II, 66 |
| Astaire (Fred): I, 16; II, 78, 79 | Chahin (Youssef): II, 264 |
| Astruc (Alexandre): II, 209-210 | Chaplin (Charles): I, 16, 192, 201, 203, 210-217 |
| Bava (Mario): I, 164 | Chéreau (Patrice): II, 235 |
| Beckett (Samuel): I, 89-91 ; II, 180 | Clair (René): I, 59, 61, 67, 109-110; II, 75, 273 |
| Bene (Carmelo): II, 228-229 | Clarke (Shirley): II, 186 |
| Bergala (Alain) e Limosin (Jean-Pierre): II, 166, 237 | Comolli (Jean-Louis): I, 252-253; II, 263 |
| Bergman (Ingmar): I, 128-130, 135, 153 | Daves (Delmer): I, 209 |
| Boetticher (Bud): I, 208 | Delluc (Louis): I, 61, 252 |
| Bresson (Robert): I, 26-27, 139-140 , 145-150 ; II, 23, 214-215, 273, 281-282 | De Mille (Cecil B.): I, 186-189, 193 |
| Brocka (Lino): II, 260 | Demy (Jacques): II, 85 |
| Broning (Tod): II, 91-92 | De Sica (Vittorio): I, 260; II, 10, 12, 77 |
| Buñuel (Luis): I, 160-169 ; II, 74-76, 126 | Dmytryk (Edward): I, 199 |
| | Doillon (Jacques): II, 237, 244-245 |
| | Donen (Stanley): II, 78-80 |

- Dovchenko (Alexandre): I, 232-235, 280, 282, 294, 54-55, 223-224
- Dreyer (Carl): I, 24, 27, 30, 41, 94, **137-138**, 145, 149; II, 205-206, 212, 214-215
- Dulac (Germaine): I, 61, 252; II, 75, 200
- Dupont (Edwald): I, 67, 102
- Duras (Marguerite): I, 156; II, 229, **305-310**, 332
- Eggeling (Viking): II, 257
- Eisenstein (Serguei): I, 14-15, **48-55**, 57, 94, 116-119, 125, 188, 190, 193, **222-227**; II, 42, 49-51, **190-197**, 257, 285
- Epstein (Jean): I, 36-37, 58, 60-61, 63, 102-103, 124; II, 51, 72, 76, 193
- Eustache (Jean): I, 262; II, 236-237, 298
- Fellini (Federico): I, 95, 260; II, 12, 14-15, 17, 29, 78, 93, **110-116**
- Ferreri (Marco): I, 163
- Fisher (Terence): I, 144-164
- Flaherty (Robert): I, 181, 204
- Ford (John): I, **183-186**, 193, 205, 221
- Fuller (Samuel): I, 170, 195, 196
- Gance (Abel): I, 24, 60, 63, 65-67
- Garrel (Philippe): II, 209, **238-243**
- Gerima (Hailé): II, 264
- Godard (Jean-Luc): I, 23, 100, 154, 261-262; II, 19, 21-22, 30, 32, 34, 60, 96, 162, 187-188, 207-209, 216-218, **220-226**,
- 232-235, 280, 282, 294, 296-297, 329
- Grémillon (Jean): I, 59, 60, 62, **103-104**
- Grierson (John): I, 204
- Griffith (David): I, 24, 39, 45-47, 116-119, 186-188, 190
- Güney (Yilmaz): II, 261
- Hattaway (Henry): II, 77
- Hawks (Howard): I, 182, **206-208**; II, 277
- Herzog (Werner): I, **228-230**; II, 22, 94-95
- Hitchcock (Alfred): I, 27-28, 30, 32-34, 41, **245-252**, 263; II, 74, 92, 198
- Huston (John): I, 183, 205; II, 93-94
- Ichikawa (Kon): II, 92
- Ivens (Joris): I, 142
- Jacquot (Benoît): II, 254
- Kamler (Piotr): I, 129
- Kazan (Elia): I, **194-199**
- Keaton (Buster): I, **215-220**; II, 75, 96, 194
- Kelly (Gene): II, 78-79
- Kubrick (Stanley): II, 246-248
- Kurosawa (Akira): I, 34, **232-238**, 241; II, 157, 204, 212
- Landow (George): I, 112-113; II, 257-258
- Lang (Fritz): I, 24, 69-72, 93, 120, 191-192, 205, 257; II, 19, 169, 180, 196, 272-273
- Langdon (Harry): I, 244; II, 82

- Laughton (Charles): II, 77
- Laurel (Stan) e Hardy (Oliver): I, 244-245
- Lewis (Jerry): II, **82-84**
- L'Herbier (Marcel): I, 58, 65-66, 96, 102, 253; II, 98, 195, 270
- Losey (Joseph): I, **172-176**; II, 89, 120
- Lubitsch (Ernst): I, 26, 93, 200-202; II, 277
- Lumet (Sidney): I, 154, 254-256
- Mac Carey (Leo): II, 277
- Mac Laren (Norman): II, 257, 285
- Malle (Louis): II, 77
- Mankiewicz (Joseph): II, **64-71**, 274
- Mann (Anthony): I, 93, 208-210
- Marx (Irmãos): I, 244
- Minnelli (Vincent): I, **152**; II, **79-81**
- Mitry (Jean): I, 61, 103; II, 285
- Mizoguchi (Kenji): I, **237-241**; II, 280
- Morrissey (Paul): II, 230
- Murnau (Friedrich): I, 25, 33, 35, **68-75**, 96, 143; II, 76, 269, 273
- Ophuls (Max): II, **104-106**
- Ozu (Yasujiro): I, 26; II, **23-28**, 294-295, 318
- Pabst (Georg): I, 68, 81, 117-119, 132, 135; II, 72
- Paradjanov (Serge): II, 41, 95
- Pasolini (Pier Paolo): I, 42, 97-101, 159, 164; II, 41, 49-50, 181, 210-211, 221, 290
- Peckinpah (Sam): I, 208-209
- Penn (Arthur): I, 195, 208
- Perrault (Pierre): II, **182-183**, 186, 260, 264, 267, 290-291, 329
- Pick (Lupu): I, 68
- Pudovkin (Vsevolod): I, 35, 54-55, 222-223; II, 281
- Ray (Nicholas): I, **171-172**
- Renoir (Jean): I, 27-28, 36, 41, 169; II, **106-110**
- Resnais (Alain): II, 53, 96, 127-129; **141-153**, 158, 162, **248-251**, 255, 258, 291, 295, 297, 318, 328
- Richter (Hans): I, 67, 74; II, 257
- Rivette (Jacques): I, 261; II, **20-21**, 96, 97, 233
- Robbe-Grillet (Alain): I, 261; II, 16, 22, 96, **124-125**, 127-129, 143, 150, 161-162, 165, 298-299, 328
- Robison (Arthur): I, 144
- Rocha (Glauber): II, 207, 262, 265-266
- Rohmer (Eric): I, 100-101, 148-149, 261; II, 214-215, 289, 295
- Romm (Mikhail): I, 222
- Rossi (Francesco): I, 260
- Rosier (Michèle): II, 236
- Rossellini (Roberto): I, 154-155, 259-260; II, 10, 60, 62, 206, 208, 295
- Rossen (Robert): I, 183
- Rouch (Jean): II, **184-186**, 267, 290, 329
- Ruttman (Walter): I, 67
- Sandrich (Mark): II, 78
- Santiago (Hugo): II, 165

- Schlöndorff (Volker): II, 166-167
 Schmid (Daniel): I, 154, 262
 Scorsese (Martin): I, 254-256
 Sembene (Ousmane): II, 266
 Sjöström (Victor): I, 180
 Snow (Michel): I, 111, 155; II, 319
 Sternberg (Josef von): I, 117, 121-123, 145, 147, 152; II, 274
 Stevens (George): II, 78
 Straub (Jean-Marie) e Huillet (Danièle): I, 154; II, 292-295, 302-304, 307
 Stroheim (Eric von): I, 41, 69, 72, 160-166
 Syberberg (Hans Jürgen): II, 316, 319-323
 Tarkovsky (Andrei): II, 56-57, 95
 Tati (Jacques): II, 19-20, 84-85, 279
 Téchiné (André): II, 254
 Tourine (Victor): I, 60
 Tourneur (Jacques): I, 144
 Truffaut (François): I, 261; II, 94, 242-243
 Varda (Agnès): I, 151; II, 165, 236
 Vertov (Dziga): I, 55-57, 61, 83, 94, 106-111; II, 55, 96
 Vidor (King): I, 35, 170, 181, 256
 Vigo (Jean): I, 59, 104-106
 Visconti (Luchino): II, 11-13, 18, 52-53, 116-120
 Warhol (Andy): II, 230
 Wegener (Paul): I, 69, 72, 120
 Welles (Orson): I, 33, 40; II, 52, 89-90, 93, 97, 129-142, 168-179; 204, 212-213, 329
 Wenders (Wim): I, 35, 131; II, 96-98
 Whale (James): I, 70
 Wiene (Robert): I, 69
 Wyler (William): II, 132, 133, 135
 Zanussi (Christophe): II, 90-91
 Zinnemann (Fred): II, 115



Foto: Hélène Bamberguer

Sobre o autor

Gilles Deleuze (Paris, 1925) é crítico, filósofo e autor dos seguintes livros: Pela Éditions de Minuit: *Cinema I: Imagem-movimento* (*Cinéma I - L'image mouvement*, 1983, Brasiliense, 1985), *Foucault* (*Foucault*, 1986, Brasiliense, 1988), *Présentation de Sacher Musoch* (1967), *Spinoza et le Problème de L'Expression* (1968), *Logique du Sens* (1969), *Spinoza - Philosophie pratique* (1981), e em colaboração com Félix Guattari: *L'Anti-Oedipe* (1972), *Kafka - Pour une littérature mineure* (1975), *Rhizome* (1976) e *Mille Plateaux* (1980). Em colaboração com Carmelo Bene publicou *Superpositions* (1979).

Pela Presses Universitaires de France (P.U.F.) tem publicados: *Empirisme et Subjectivité* (1953), *Nietzsche et la Philosophie* (1962), *La Philosophie de Kant* (1963), *Marcel Proust et les Signes* (1964), *Nietzsche* (1965), *Le Bergsonisme* (1966) e *Différence et Répétition* (1969).

Ainda seus são *Dialogues* (em colaboração com Claire Parnet e publicado pelas Éditions Flammarion, 1977) e *Francis Bacon: Logique de la Sensation* (Éditions de la Différence, 1981).